



**HAL**  
open science

**”Des chemins parallèles n’excluent pas flirts, tendresses,  
violences et passions” : poésie sonore et musique  
électro-acoustique**

Anne-Christine Royère, Gaëlle Theval

► **To cite this version:**

Anne-Christine Royère, Gaëlle Theval. ”Des chemins parallèles n’excluent pas flirts, tendresses, violences et passions” : poésie sonore et musique électro-acoustique. *Revue des Sciences Humaines*, 2018, Orphée dissipé. Poésie et musique aux XXe et XXIe siècles, David Christoffel (dir.), 329, pp.105-127. hal-02149707

**HAL Id: hal-02149707**

**<https://hal.univ-reims.fr/hal-02149707>**

Submitted on 6 Jun 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

« Des chemins parallèles n'excluent pas flirts, tendresses, violences et passions<sup>1</sup> » : poésie sonore et musique électro-acoustique<sup>2</sup>

### De la musique du verbe à l'écriture du son

« Les démarcations qui séparent la musique de la poésie sont entièrement arbitraires, et la poésie sonore est exactement conçue dans le but de briser ces catégories<sup>3</sup> ». Biffant d'un coup de plume des siècles d'exégèse relative aux relations entre poésie et musique, Burroughs proclame leur interpénétration générique dans la poésie sonore, qui serait dès lors la résultante syncrétique du processus. En effet, lorsque la poésie devient sonore, se pose doublement la question de ses frontières, avec les poésies qui revendiquent une proximité avec la musique d'une part et, de l'autre, avec les musiques concrète et électroacoustique dont elle partage les outils techniques.

Différenciant, dans Poésie sonore internationale, les dimensions « orale », « phonétique » et « sonore » de la poésie, Chopin distingue les « tâtonnements<sup>4</sup> » phonétiques d'avant les années 1950

---

1. — Bernard Heidsieck, « Poésie sonore et musique » [1980], Notes Convergentes, Romainville, Al Dante, 2001, p. 175.

2. — Pour écouter les extraits des pièces sonores évoquées dans l'article, voir WebSYNradio, URL (accessible au 22/08/2017) : <http://synradio.fr/gaelle-theval-anne-christine-royere-sur-websynradio/>

3. — Dans Henri Chopin, Poésie sonore internationale, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1979, p. 9.

4. — Titre du premier livre : « Tâtonnements avant 1950 ».

---

(ceux des dadaïstes, des futuristes, des lettristes et de leurs satellites) de la « réalité de la poésie sonore ou électronique<sup>5</sup> », « faite pour et par le magnétophone<sup>6</sup> » à partir de l'année 1953, date à laquelle François Dufrené enregistre ses premiers « crirythmes<sup>7</sup> ». S'il privilégie une définition médiologique de la poésie sonore, Bernard Heidsieck en a une conception plus étendue, dans laquelle les « poètes oraux<sup>8</sup> » voisinent avec les musiciens, et les distinctions médiologiques se combinent avec des différenciations formelles fondées sur le degré de dislocation du matériau verbal. Ainsi dans « 1955-1975 : poésie sonore / poésie action<sup>9</sup> », Heidsieck recense-t-il quatre courants. Héritier de Dada, du futurisme et du lettrisme, le premier utilise un « matériau essentiellement phonétique ou post-phonétique » qu'il combine, après l'apparition du magnétophone, avec l'électroacoustique. Le sémantisme électroacoustique caractérise le deuxième groupe qui exploite, via la machine, mots et sons prélevés (Brion Gysin, Gherasim Luca, John Giorno, lui-même). Composé « essentiellement de musiciens » (Christian Clozier<sup>10</sup>, Steve Reich, Sten Hanson<sup>11</sup>), le troisième réduit le « langage à un simple matériau sonore » pulvérisé par « toutes les possibilités de l'électronique ». Enfin, le quatrième pratique l'oralité auctoriale amplifiée par le micro pour « faire basculer un texte écrit [...] dans un espace sonore et dans la durée » (Michèle Métail et Paul-Armand Gette...).

C'est donc sur une ligne de crête entre poésie et musique que se situe la poésie sonore. Cet apparent truisme cache en réalité un refus d'envergure, rendu possible par des évolutions médiatiques, celui d'une relation métaphorique entre poésie et musique telle qu'elle s'enracine dans la poésie, notamment depuis le symbolisme. L'assimilation analogique de la poésie écrite à la musique fait dépendre le poème d'une configuration énonciative strictement

---

5. — Titre du deuxième livre.

6. — Henri Chopin, « Lettre ouverte aux musiciens aphones », *OU-Cinquième saison*, n°33, 1967-1968, n. p.

7. — François Dufrené, « Fausse route. Demi-tour gauche pour un cri automatique » [1953], *Archi-Made*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2005, p. 115-116.

8. — Chopin les différencie des poètes sonores, qui optent pour une oralité amplifiée et surtout transformée par la technique ; voir *Poésie sonore internationale*, op. cit., p. 250-251.

9. — Repris dans *Notes Convergentes*, op. cit., p. 133-152. Les citations suivantes, sauf mention contraire, sont extraites de ce texte.

10. — Fondateur du festival Synthèse à Bourges.

11. — Représentant de l'école suédoise de Fylkingen et concepteur de l'« electronic text-sound ».

musicale. Les exemples sont nombreux, de René Ghil<sup>12</sup> à Jean Tardieu<sup>13</sup>, en passant par les « poèmes à crier et à danser » d'Albert-Birot, qui usent de cette « terminologie musicaliste<sup>14</sup> » pour faire de l'écriture poétique, quel que soit son degré de « sémantisation », une partition à interpréter, la plupart du temps sous forme polyphonique. Or les trajectoires des sonores révèlent un mouvement d'arrachement conceptuel à ces formes, dont témoigne exemplairement le parcours de Chopin.

Le numéro 3 de Cinquième saison s'ouvre en effet sur un « Essai de poésie jazzante<sup>15</sup> » qui ambitionne la réalisation d'une « alliance de la Musique et de la Poésie » en exploitant les forces sonores et rythmiques des mots. S'il propose avec « Une pêche<sup>16</sup> » un « poème pour disque pour 1 basse et 1 ténor », la notation écrite demeure, de même que la relation analogique avec l'univers musical. Dans les numéros suivants, Chopin publie une « pièce pour 30 individus, 1 directeur, 1 silence, 1 chœur » (« Hiérarchie possible<sup>17</sup> ») et des partitions, dont « Solaire<sup>18</sup> » et « Sol air » qui constituent sa « dernière partition tentée<sup>19</sup> ». Ces éléments de genèse sont révélateurs : ils montrent que la poésie sonore de Chopin n'a pas d'emblée trouvé sa formule. Les parcours de Dufrêne et Wolman attestent également de ce détachement. Ils reprochent à Isou d'avoir entériné la « correspondance conceptuelle » entre « le son-langage<sup>20</sup> » et la musique en adoptant, avec « l'écriture "lettrique" », un système « strictement parallèle<sup>21</sup> » à la notation musicale :

Isou en 1946, dans son Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique avait soulevé la question de l'interprétation du poème phonétique, mais il lui était impossible d'y répondre de

---

12. — Voir l'anthologie de La Renaissance esthétique (n°73, série IX) pour l'année 1930, dans laquelle Barzun présente des exemples de « l'art poétique orchestral » au travers de poèmes de Fernand Divoire, Sébastien Voirol, Nicolas Beauvuin...

13. — Songeons à Conversation-Sinfonietta ou aux « Chansons avec ou sans musique » de Monsieur Monsieur.

14. — Arthur Petronio, « Concomitances », Cinquième saison, n°16, automne 1962, p. 51.

15. — Décembre 1958, p. 32-34.

16. — Ibid., p. 35.

17. — Cinquième saison, n°5, été 1959, p. 19-24.

18. — Cinquième saison, n°11, printemps 1961, p. 80-85.

19. — Henri Chopin, « Les Audio-poèmes », OU-Cinquième saison, complete recordings, Alga Marghen, 2002, n. p.

20. — Gil Joseph Wolman, « Autour de la mégapneumie », Wolman. Défense de mourir, Paris, Allia, 2001, p. 22.

21. — François Dufrêne, « L'Après-demain d'un Phonème » [1958], Archi-Made, op. cit., p. 159.

façon satisfaisante, enchaîné qu'il était à l'alphabet et, qui plus est, à ses « lettres nouvelles »<sup>22</sup>.

C'est pourquoi Wolman, dès que les conditions médiatiques le lui permettent, abandonne la notation des « mégapneumies<sup>23</sup> », tandis que Dufrêne délaisse pour les « crirythmes » ses poèmes lettristes tels « Marche » ou « Concertino pour hiver et printemps<sup>24</sup> », dont les titres évocateurs s'accompagnent d'indications relatives à l'interprétation du texte.

Ainsi, pour la poésie sonore, se libérer de la musique du verbe pour se dédier à l'écriture du son consiste à reléguer une configuration partition/indications d'interprétation homologue au dispositif compositeur/interprète à la base de la musique notée. Or cette configuration est précisément remise en question par la musique concrète, impulsée par les travaux de Pierre Schaeffer et Pierre Henry au Club d'Essai à partir de 1948. Art des « sons fixés<sup>25</sup> », selon Michel Chion, la musique concrète rompt avec les pratiques antérieures en ce qu'elle compose, « expérimentalement par une construction directe<sup>26</sup> », des éléments sonores préexistants. L'œuvre n'est plus la partition interprétée, mais le support sonore conçu par le compositeur. La manière dont, quelques années plus tard, la poésie sonore s'empare du magnétophone la rapproche de la musique exactement sur ce plan : en 1950, Wolman enregistre sur magnétophone des mégapneumes<sup>27</sup> ; en 1953, Dufrêne en perçoit les possibilités quant à la fixation des crirythmes ; Chopin l'adopte en 1957, Heidsieck en 1959. Magnétophone et disque sont respectivement pensés comme moyen d'écriture et comme lieu de publication<sup>28</sup> : le crirythme de Dufrêne, « U47 », est gravé en 1962 pour le Panorama des musiques expérimentales (Philips) ; en 1963<sup>29</sup>

---

22. — François Dufrêne, « Pragmatique du crirythme » [1965], *Archi-Made*, op. cit., p. 260.

23. — Voir les propos recueillis par Bernard Constant pour *Radio Forum* le 6 juillet 1982, Wolman, *Défense de mourir*, op. cit., p. 174.

24. — François Dufrêne, *Archi-Made*, op. cit., p. 26-27 et p. 33-34.

25. — Michel Chion, *La Musique concrète, art des sons fixés*, Lyon, Môméludies éditions, CFMI de Lyon, coll. « Entre deux », 2009.

26. — Pierre Schaeffer en 1948, cité par M. Chion, *ibid.* p. 13.

27. — « 41°5/10 » et « Vous ne pourrez rien pour l'homme seul », entre juin et novembre, d'après la chronologie de *Défense de mourir*, op. cit. p. 391.

28. — Ces expériences se distinguent des publications alors en vogue de poésie sur disque, textes lus par des comédiens, ou des enregistrements, parfois par les poètes eux-mêmes, de poèmes pour diffusion à la radio tels qu'ils se donnent à entendre dans les émissions de la RTF. Pour une histoire de ces pratiques, voir Céline Pardo, *La Poésie hors du livre*, Paris, P.U.P.S., 2015.

29. — En 1965 sera publiée par Wolman *Poésie physique*, s.l., éditions Achèle, 3 disques 45 tours comportant : Dufrêne, « Crirythme » (1965), Wolman,

paraît le premier disque de Bernard Heidsieck (le poème-partition « B2-B3 ») dans un numéro de la revue KWY. Mais ce n'est qu'en 1964 que la poésie sonore trouve un espace de diffusion spécifique : la revue-disque de Chopin, OU-Cinquième saison<sup>30</sup>.

La parenté structurelle et technique entre les deux domaines crée donc des brouillages qu'accentuent leurs modes et lieux de diffusion, posant à nouveaux frais la question de leurs relations.

## **I. « C'est bien d'une "fusion/confusion" qu'il est question... et peu importe<sup>31</sup> »**

### Les références musicales des poètes sonores historiques

Si la « Lettre ouverte aux musiciens aphones » écrite par Chopin en 1967 a pu laisser l'impression d'une poésie sonore cherchant à se démarquer des expérimentations musicales contemporaines, certains poètes reconnaissent leur importance dans sa genèse. Heidsieck a ainsi fréquemment rappelé le moment fondateur que fut pour lui la fréquentation du Domaine musical « à la fin des années 50 », où il découvre le genre alors naissant de la musique électroacoustique :

C'était les concerts organisés par Pierre Boulez qui nous faisait entendre une musique dont je ne soupçonnais même pas l'existence, à savoir cela des Viennois d'abord : Schönberg, Berg et Webern, celle de son professeur Messiaen, celle de sa génération bien sûr [...] Berio, Nono, Xenakis et puis de façon plus parcimonieuse parce que l'on a entendu de Cage que des œuvres de pianos préparés et de Varèse par toute l'œuvre. Cela dit, je me rendais compte en écoutant cette musique (qui était en train de se faire) à quel point la poésie était en retard, elle avait cinquante ans de retard par rapport à ce que j'entendais là<sup>32</sup>.

Mais c'est surtout l'écoute du *Gesang der Junglinge* de Stockhausen qui provoque chez lui un véritable choc. Il y découvre les possibilités électroniques liées à la spatialisation du son, en particulier à celle de la voix, au moment même de la publication de son dernier recueil de poésie écrite, *Sitôt dit* (1955), et de la genèse de l'idée du poème-partition :

---

« Mégapneumies » (1965), Jean-Louis Brau, « Instrumentation verbale » (1963).

30. — Voir Gaëlle Théval, « Une Revue pour sortir du livre : OU-Cinquième saison », *La Revue des revues*, n°52, 2014, p. 12-23.

31. — Henri Chopin, *Poésie sonore internationale*, op. cit., p. 193.

32. — Interview de B. Heidsieck, in *DOC(K)SON*, série 3, n°17/18/19/20, 1998, p. 23.

Même si ce Gesang ne relevait incontestablement que de la musique, la poésie, telle que je la concevais, telle que je la rêvais, trouvait là subitement une technique opérationnelle élargie, la possibilité d'acquérir dans cette voie une certaine présence physique que je lui souhaitais<sup>33</sup>.

La sensation physique d'être plongé dans un espace sonore aura son importance dans la conception des « Lectures-Performances » pratiquées ultérieurement, où s'associent lecture en direct et transmission simultanée par les enceintes des mêmes textes préenregistrés. La musique constitue un modèle pour la poésie : « Si la musique était ainsi parvenue à accomplir sa révolution, il était urgentissime que la poésie parvienne à réaliser la sienne<sup>34</sup> ». Les noms de musiciens contemporains sont d'ailleurs évoqués dans l'œuvre du poète qui intitule en 1956 son premier poème-partition « Poème-partition V » : « V comme Ville, Vitesse, Varèse » en hommage au compositeur de Ionisation. Plus tard, c'est le nom de John Cage qui résonne dans « La Cage » (1965).

Chopin, pour sa part, nourrit une relation versatile avec les musiciens, apparemment liée à l'émergence et à la conception de l'« audiopoème » et à ses stratégies de légitimation. Un seul musicien est régulièrement publié dans Cinquième saison : Arthur Petronio, qui donne cinq articles théoriques entre 1960 et 1963, période pendant laquelle Chopin réfléchit à la forme et aux lieux de diffusion de la poésie sonore. L'influence de Petronio sur la maturation de l'« audiopoème » tient moins de sa conception de la « polyphonie verbale<sup>35</sup> », fondée sur les qualités acoustiques de la lettre et héritée des théories de René Ghil, que de l'orientation médiologique de sa « Verbophonie » qui rejette, avec l'idéographie de l'instrumentation verbale, le livre : « On doit nommer VERBOPHONIE tout mode d'expression et d'exécution poétique où le poète s'émancipe de la tyrannie typographique du mot pour le réintégrer dans sa vérité originelle spatiale, acoustique<sup>36</sup> ». Un autre compositeur joue pour Chopin un rôle décisif : Paul Arma. En 1961, dans « Entendre<sup>37</sup> », il rend compte de son « Concerto pour bande magnétique », composé pour la R.T.F en 1959 sur la

---

33. — Ibid., loc. cit.

34. — « Domaine musical et poésie sonore », in Karlheinz Stockhausen, programme du festival d'Automne, Paris, éditions Contrechamps, 1988, p. 20.

35. — Arthur Petronio, « Ouvertures... au cœur des langages », Cinquième Saison, n°19, automne 1963, p. 11.

36. — Arthur Petronio, « Recherches pour une poésie orchestrale à fonction projective spatiale », Cinquième Saison, n°7, hiver 1959-1960, p. 47.

37. — Henri Chopin, « Entendre », Cinquième saison, n°12, été 1961, p. 66-67. Les citations suivantes sont extraites du texte.

traduction d'un poème de Jaime Torres-Bodet dit par Germaine Montero. Son audition semble lui avoir révélé les possibilités créatrices de la musique électromagnétique, la composition combinant des éléments concrets, en l'occurrence des « sons émis par des instruments connus » et le recours à la « bande magnétique pour leur donner une dimension inconnue jusqu'alors ». C'est dorénavant cette combinaison de sons concrets et de traitement électroacoustique que revendiquera Chopin comme « autres moyens d'écriture ».

Les diverses versions de « Sol air » témoignent de cette évolution. « Conçu pour le disque, à trois voix<sup>38</sup> », il est « enregistré en premier essai sur bande magnétique avec les voix de Marguerite

Schlege, Véra Feyder<sup>39</sup> » et Chopin sur une « organisation musicale » de Paul Arma. Puis, en 1964, il trouve sa forme définitive,

abandonnant la partition et la polyphonie pour l'enregistrement par la seule voix de l'auteur, qui donne lieu à une publication sur disque dans la revue OU (n° 28-29, 1966). C'est donc dans la décennie 1964-1974, qui coïncide avec la parution de la revue OU, mais aussi de ses « lettre[s] ouvertes aux musiciens aphones » et de son manifeste « Poésie sonore... après vient la musique<sup>40</sup> », que Chopin prend énergiquement ses distances avec la musique. Pourtant, si l'influence de Petronio et Arma est minorée voire occultée dans

Poésie sonore internationale, les musiciens sont loin d'en être absents. Chopin y met notamment en valeur les « poètes-musiciens » américains, Jackson Mac Low, Alvin Lucier, John Cage, en raison de son intérêt pour « le monde hors partition<sup>41</sup> » ou encore Steve Reich. Ainsi, malgré le côté « polémique-anti-polémique » de Chopin, qui

oppose volontiers son attitude changeante à celle d'Heidsieck, « plus froidement objectif que [lui]<sup>42</sup> », il existe bien des points de rencontre entre la poésie sonore et les musiques concrètes et électroacoustiques : toutes sont les conséquences « des outils nouveaux [...] offerts aux poètes et aux musiciens<sup>43</sup> ».

---

38. — Henri Chopin, « Solaire », Cinquième saison, n°11, printemps 1961, p. 80.

39. — Henri Chopin, « Poésie sonore... après vient la musique », Cinquième saison, n°12, été 1961, p. 59.

40. — Henri Chopin, « Poésie sonore... après vient la musique », Opus international, n°40-41, 1973, p. 68.

41. — Henri Chopin, Poésie sonore internationale, op. cit., p. 188.

42. — Ibid., p. 195.

43. — Sten Hanson, « Henri Chopin, poète sonore », Poésie sonore internationale, op. cit., p. 123.



## Enregistrements

« En utilisant le magnétophone, ou tous les moyens électroacoustiques, la poésie sonore paraît, d'évidence, pénétrer dans le territoire de la musique qui a recours aux mêmes pratiques<sup>44</sup> ». Pour certains poètes, le couple micro/magnétophone se substitue totalement au couple plume/papier : alors que Chopin se focalise sur l'enregistrement, puis le retraitement sonore de son « usine corporelle<sup>45</sup> », Dufrière déclare que « la complexité des sons émis atteint le paroxysme d'un ordre supérieur, inextricable pour la plume », le magnétophone étant « seul susceptible de fidélité par excès à [s]on panache<sup>46</sup> ». Tous recourent en revanche à ces outils comme à des moyens techniques permettant de connaître, dans ses propriétés physiques, leur propre voix : le magnétophone permet de réécouter la prise sonore ; le micro de restituer et d'amplifier « les moindres inflexions [...], les souffles, les chuchotis, les bruits de bouche<sup>47</sup> ».

À partir de 1961 et du poème-partition « J », Heidsieck l'utilise également pour « enregistrer des éléments extérieurs aux textes (la rue, le métro, etc.) et les incorporer dans les constructions sonores<sup>48</sup> ». « Bruits réguliers de moteurs et de la circulation » ouvrant et fermant « La Cage », arrivées et départs du métro ponctuant La Poinçonneuse, « glissements électriques d'un fer à souder » dans « Canal Street 30 », ces bruits deviennent des composantes essentielles du poème, au même titre que le texte. Des extraits musicaux divers font partie de ces matériaux, enregistrés à partir de leur diffusion radio, comme dans « La Convention collective » (1965), où la partition indique : « pulsations musicales (jazz incertain) : 4 secondes », puis « cris aigus d'enfants : ½ seconde / musique (suite) : ½ seconde / moteur : 1/10 seconde... » M. Métail pratique également les prélèvements sonores en extérieur, utilisés comme paysage sonore au début ou à la fin de ses lectures publiques. Ceux qu'elle a réalisés lors de ses voyages en Chine ouvrent les lectures

---

44. — Bernard Heidsieck, « Poésie sonore et musique », art. cit., p. 169.

45. — Henri Chopin, « Les Audio-poèmes », OU-Cinquième saison, complete recordings, op. cit., n. p.

46. — François Dufrière, « L'Après-demain d'un Phonème », Archi-Made, op. cit., p. 158-159.

47. — Michèle Métail, « L'Infini moins quarante annuités. Compléments de noms 1972-2012 », Le Cahier du Refuge (CipM), n°214, septembre 2012, p. 6.

48. — Cité par J.-P. Bobillot, dans Bernard Heidsieck. Poésie action, Paris, Jean-Michel Place, 1996, p. 86.

de La Route de cinq pieds<sup>49</sup>, ceux qu'elle a captés sur les bords du Danube ferment celle de No man's langue<sup>50</sup>.

### Retraitement du son : écriture sonore

Jusqu'au début des années 1960, la poésie sonore a utilisé le magnétophone comme support, avant de pratiquer ce qu'avec J.-P. Bobillot, nous pourrions nommer une « auditure<sup>51</sup> ». Si Dufrêne prend contact avec les technologies du son dans les studios de Pierre Henry, son écriture « magnétophonée<sup>52</sup> » tend à rejeter toute autre technique que celle du re-recording ou surimpression. En effet, « l'exécution du crirythme est indissociable de sa conception même » de même que celle des mégapneumes de Wolman : elles interdisent le traitement sonore a posteriori. Wolman, plus radical que Dufrêne, refuse « quelque repentir que ce soit, fût-ce sous forme de surimpression<sup>53</sup> » et si Dufrêne pratique le re-recording, c'est « dans la même séance d'enregistrement, la même foulée », par opposition aux habitudes des studios qui organisent de multiples séances. Dufrêne utilise néanmoins comme Chopin l'étirement temporel de la voix<sup>54</sup>. Éloigné d'une poétique de l'automatisme, le travail de ce dernier s'est davantage orienté vers les manipulations électroniques, selon Sten Hanson :

Vers 1970 [...] Chopin eut l'occasion de travailler dans un studio de musique électroacoustique, et, là, il découvrit qu'il pouvait trier ou renforcer les éléments sonores en les travaillant poétiquement. Dès ce moment il s'intéressa à la spatialisation du poème, en utilisant la technique du magnéto 4 pistes, qui lui

---

49. — Michèle Métail, *La Route de cinq pieds*, Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste, 2009.

50. — Écrit en en 2003 à l'occasion du 30<sup>e</sup> anniversaire de *Compléments de noms*, lu en avril 2003 au Centre Pompidou.

51. — Soit « l'ensemble des caractéristiques, esthétiques aussi bien que techniques, propres à une poésie intégrant, dans sa conception même, l'appareillage et les procédures technologiques et compositionnelles électroacoustiques, ainsi que les modes de divulgation et de publication qui y sont liés... », dans « *La Voix réinventée. Les poètes dans la technosphère : d'Apollinaire à Bernard Heidsieck* », *Histoires littéraires*, oct.-nov.-déc. 2006, n°28, p. 42.

52. — François Dufrêne, « *Comptinuum I. 1958-1969* », *Archi-Made*, op. cit., p. 471.

53. — François Dufrêne, « *Pragmatique du crirythme* », art. cit., p. 261.

54. — Dufrêne note dans « *Le lettrisme est toujours pendant* » [1972], *Archi-Made*, op. cit., p. 363, que « le ralentissement de la voix enregistrée » dans « *La Peur* » (1959) de Chopin produit le même bruit onomatopéique de mitrailleuse que celui qu'il a « découvert par suite d'une erreur de manipulation » et conservé pour « *Paix en Algérie* » (1958).

permet de faire voyager les sons dans l'espace, les approchant ou les éloignant<sup>55</sup>.

Chez Bernard Heidsieck la conjugaison d'un « MODE DE FAIRE » avec un « MODE DE DIFFUSION <sup>56</sup> » se traduit par le recours

à la plus large gamme [...] des possibilités techniques offertes par le magnétophone, [...] incluant ainsi outre la stéréophonie, les brouillages, superpositions et saturations, les variations de rythme, de vitesse, d'accélération, de déphasage et cut/ups. L'écho, l'espace, le champ, la profondeur, que sais-je... sans omettre parfois la suppression des respirations intercalaires...<sup>57</sup>

La série des poèmes de Canal Street donne ainsi à entendre un éventail important de variations sonores sur la voix, dont les modalités sont décrites au haut de chaque partition<sup>58</sup>. Plus spécifique à sa poésie, l'usage du montage, dont Jean-Pierre Bobillot identifie les procédures types : la suppression des blancs, des souffles entre les mots ou groupes syntaxiques, notamment dans « J » et « K », contribue à des accélérations rythmiques du texte. Les procédures de démontage/remontage, parfois aléatoires, sont fréquemment utilisées, permettant la concaténation de matériaux hétérogènes, comme dans « La Convention collective » (1965), où le montage de brefs échantillons de bruits divers (voiture qui freine, cri d'enfant, voix) sur un temps très court crée un effet de « photographie mentale ». Enfin, l'écriture sonore s'enrichit des possibilités offertes par le mixage, en jouant, de manière quasi systématique à partir du poème-partition « B2-B3 » (1962), du déroulement simultané des pistes, dont Canal Street offre une illustration exemplaire, mis en évidence par la disposition en deux colonnes de la « partition ». La poésie sonore manipule donc les mêmes techniques que les musiques électroacoustiques, au point que les œuvres qui en résultent peuvent dans certains cas paraître « à la limite interchangeables étant qualifiées de musique, par les musiciens, et de poésie sonore par les poètes [...] et plus d'un, alors plus d'un, de se demander... musique musique ? ... ou poésie ? Bof<sup>59</sup> ! » La désinvolture d'Heidsieck ne doit cependant pas masquer les crispations et mises au point que cette proximité n'a pas manqué de susciter.

---

55. — « Henri Chopin, poète sonore », *Poésie sonore internationale*, op. cit., p. 124.

56. — Bernard Heidsieck, « Notes convergentes. (Poésie action et magnétophone) » (1968), *Notes convergentes*, op. cit., p. 85.

57. — Bernard Heidsieck, *Canal Street*, Romainville, Al Dante, 2001, p. 12.

58. — *Ibid.*, loc. cit. Les citations suivantes sont extraites des p. 19, 23, 31, 38.

59. — Bernard Heidsieck, « Poésie sonore et musique », art. cit., p. 145.

## II. « De la Poésie, assurément<sup>60</sup> ! »

Malgré sa promesse de diffuser des « recherches musicales » et des « partitions<sup>61</sup> », Chopin ne publie que deux pièces musicales dans OU-Cinquième saison, de Hugh Davies dans le n°36-37 (1970) et de Jacques Bekaert dans le n°38-39 (1971). Cette distance trouve son expression polémique dans la « Lettre ouverte aux musiciens aphones » qui fustige l'attitude générale d'un « domaine musical » voulant « continuer à se croire propriétaire de tout ce qui est sonore<sup>62</sup> », déniait aux poètes leur talent concernant le traitement de la voix. Pierre Henry est nommément visé pour n'avoir pas crédité Dufrière dans *Le Voyage*<sup>63</sup> alors qu'il utilise les

« crirythmes<sup>64</sup> » enregistrés dans ses studios. Cette défiance trahit une double inquiétude : celle de voir la musique s'emparer de la voix d'une manière jugée insatisfaisante, mais aussi celle d'y voir dissout un genre naissant, appartenant, selon ses acteurs, de plein droit au domaine de la poésie.

### Quels critères formels de différenciation ?

Posons dès lors, après Chopin, la question : y a-t-il dans la poésie sonore un traitement spécifique des matériaux communs avec la musique ? Peut-on y déceler une utilisation poétique du magnétophone, formellement identifiable ?

Existe-t-il un traitement différencié des bruits entre poésie sonore et musique concrète ? Pierre Schaeffer voit dans ses premières expérimentations avec Pierre Henry, « à défaut de musique », « une sorte de poésie sonore<sup>65</sup> », liée au fait que les bruits prélevés perdent, par leur articulation nouvelle en chaînes sonores « hybrides », leur caractère indicial. Les « études de bruits » (1948)

---

60. — Bernard Heidsieck, « Notes a posteriori », Derviche le Robert, Romainville, Al Dante, 2011, p. 14.

61. — Henri Chopin, « Naissance de l'art nouveau », Cinquième Saison, n°16 automne 1962, p. 47.

62. — Henri Chopin, « Lettre ouverte aux musiciens aphones », OU-Cinquième saison, n°33, 1967.

63. — Pierre Henry, *Le Voyage : d'après le Livre des morts tibétains*, Paris, Philips, 33 t, 30 cm, 1967.

64. — C'est « L'Anti-étude » de Dufrière, que P. Henry avait arrangée en 1960 pour le Festival d'Art d'avant-garde de Paris et qu'il avait présentée à l'UNESCO que « Granulométrie » reprend, volant au passage un titre que Dufrière réservait « à une toute autre œuvre qui eût été caractérisée par le grain de la voix ». Voir « Le lettrisme est toujours pendant », art. cit., p. 355.

65. — Pierre Schaeffer, *La Musique concrète*, Paris, P.U.F, 1967, coll. « Que sais-je ? », p. 18.

sont qualifiées de « poème sonore », tout comme la Symphonie pour un homme seul (1950), présentée comme « un poème fait de bruits et de notes, d'éclats de texte, parlé ou musical<sup>66</sup> ». Le compositeur rejoint par là même ce qui relevait chez Boulez de la critique lorsqu'il comparait ces expériences aux collages surréalistes<sup>67</sup>. Pour l'un comme pour l'autre, le poétique réside dans le processus de prélèvement/déplacement. Pour Schaeffer, le basculement dans la musique est néanmoins rendu possible par la conversion du bruit en « objet sonore » détaché de toute source reconnaissable. Or en passant « d'une concrétude des causes des sons à celle du son lui-même envisagé comme objet sonore<sup>68</sup> », musique électroacoustique et poésie semblent divorcer.

De fait, chez Heidsieck, le bruit garde son caractère indiciel, d'ailleurs désigné par sa source dans les partitions. Son prélèvement s'envisage comme « biopsie », terme utilisé par le poète à partir de 1966 pour désigner ses poèmes. Ainsi Le Carrefour de la Chaussée d'Antin (biopsies 10 à 22), « tentative de topographie sonore d'un point chaud de Paris », exemplifie un usage documentaire du bruit<sup>69</sup>. L'ambition du poème est, dans un premier temps, de restituer un paysage sonore en réalisant « des enregistrements sur place de différents éléments qui composent ce carrefour : ordinateurs de banque, juke-box, cafés, bruits de voiture et roucoulement de pigeons, haut-parleurs de grands magasins et bruits de la foule<sup>70</sup> ». À la voix du poète, détaillant ce qu'il perçoit, se joignent ces bruits divers, l'ensemble alternant avec des lectures d'extraits d'ouvrages critiques sur la société de consommation. L'usage documentaire se colore d'une dimension critique<sup>71</sup>. Ailleurs, c'est du télescopage des sources que naît le sens. Dans « Coléoptères & Co » (1965), les « bruits, grésillements et vrombissements d'insectes » initiaux font bientôt place aux « hurlements de voitures en foule et en liberté » d'un embouteillage, leur proximité sonore permettant d'opérer un rapprochement mental entre les deux. Lu par-dessus cet ensemble, le texte constitué lui-même d'un montage d'énoncés scientifiques sur les coléoptères, bascule alors dans un régime

---

66. — Ibid. p. 21.

67. — Ibid., p. 13-14.

68. — Ibid., loc. cit.

69. — Bernard Heidsieck, *Le Carrefour de la Chaussée d'Antin* (1972), Romainville, Al Dante, 2001, p. 7.

70. — Interview pour *Le Miroir* citée par J.-P. Bobillot dans Bernard Heidsieck, *Poésie action*, op. cit., p. 84.

71. — Gaëlle Théval, « Pour un poème-éponge... pour un poème-serpillère », *L'Autre Musique*, n°4, « Bruits », mars 2016, voir URL (accessible au 22/08/2017) : <http://www.lautre musique.net/lam4.html>

métaphorique. Ainsi, l'usage des « bruits », bien que parent avec la musique concrète, relève autant d'une inspiration musicale que d'un modèle pictural, celui du collage<sup>72</sup>.

La ligne de partage est-elle pourtant aussi claire ? La « musique anecdotique » d'un Luc Ferrari, qui utilise en 1964 pour Hétérozygote les magnétophones portables pour enregistrer des bruits pris en extérieur, parfaitement reconnaissables, associés ensuite à des sons musicaux traditionnels, semble mettre à mal la pertinence de cette distinction.

Y a-t-il, alors, un traitement différencié de la voix entre poésie sonore et musique ? Le dernier chapitre de Poésie sonore internationale, « Poètes et compositeurs », entend montrer que le musicien ne vient qu'après le poète, les deux grandes disciplines ne « se rejoign[a]nt dans le son vocal » qu'en apparence : « c'est le poète qui, de l'intérieur, découvre les tessitures de la voix », là où le musicien « utilise des voix qui lui sont étrangères, comme jadis il utilisait des instruments ». Alors que le poète sonore fait éclater le verbe « tel qu'il existe encore dans l'écrit », le musicien « parce qu'il est peu préoccupé par la teneur du dire », ne fait qu'employer ses « éclats<sup>73</sup> », et ce même s'il a une meilleure compréhension des « intérieurs techniques des voix<sup>74</sup> ». Chopin sera pourtant enthousiasmé par la manière dont, en 1994, Marc Battier conçoit *Transparence*<sup>75</sup> à partir de l'enregistrement de *La Cavalcade échelée* souhaitant « inventer la voix du poète sonore – comme une musique<sup>76</sup> » grâce au retraitement numérique du son. De fait le travail de Chopin « à base de souffles et bruits corporels, enregistrés et amplifiés, superposés et démultipliés, et rendus méconnaissables en tant que tels, ne peut nier sa parenté avec la musique concrète ou électroacoustique<sup>77</sup> », selon Heidsieck, qui suggère ici qu'il traite le son concret comme un objet sonore décontextualisé. De même Dufrêne considère que « *Sol Air* », notamment, rejoint « par le traitement de la voix la musique électronique pure<sup>78</sup> ». À

---

72. — La première publication sur disque de Heidsieck, en 1963, dans la revue KWY n°11, se fait d'ailleurs dans un numéro consacré aux Nouveaux Réalistes.

73. — La Messe de Liverpool (1967) illustre parfaitement cette idée, P. Henry utilisant les désintégrations lettristes du texte liturgique par Jacques Spacagna avec lequel il a collaboré.

74. — Henri Chopin, *Poésie sonore internationale*, op. cit., p. 287-291.

75. — Marc Battier, *Transparence : Marc Battier, on an audiopoem by Henri Chopin*, Paris, Bondage, 1995.

76. — Voir Bruno Bossis, *La Voix et la Machine. La vocalité artificielle dans la musique contemporaine*, Rennes, P.U.R., 2005, Coll. « Aesthetica », p. 57-58.

77. — Bernard Heidsieck, « Poésie sonore et musique », art. cit., p. 169.

78. — François Dufrêne, « Pragmatique du crirythme », art. cit., p. 261.

l'évidence, il est parfois malaisé de distinguer formellement le traitement vocal opéré par le poète de celui qu'en propose le musicien. Heidsieck souligne ainsi les parentés entre *It's gonna rain* (1965) ou *Come out* (1966) de Steve Reich et les poèmes de John Giorno, fondés sur la répétition de segments sémantiques, le déphasage des boucles magnétiques, et la démultiplication vocale<sup>79</sup>.

Dufrêne, pourtant, critique la segmentation du travail des techniques du son dans les opérations de montage et de mixage : « céder à cette manie du montage, écrit-il, serait purement nier le sens du Crirythme<sup>80</sup> », dont l'essence même est le « cri automatique<sup>81</sup> ». Il qualifie ainsi « U 47 » de « faux crirythme », dont le montage de Jean Baronnet a permis de contenir « ses vocalises » (terme jugé exécration s'agissant de cris), d'ordonner sa voix en la multipliant pour qu'elle « devienne son propre contrechant ». Si sa « rugosité naturelle<sup>82</sup> » a été conservée, la logique compositionnelle en a effacé la spécificité poétique. Cette ré-articulation musicale du texte se situe dans une longue tradition d'emprunts des musiciens à la poésie, ces derniers retravaillant la voix comme un élément sonore parmi d'autres. Or le principal n'est pas dans cet arasement sonore mais dans les conséquences du geste. À partir du moment où la voix est prélevée et déplacée, son énoncé n'est plus en phase avec son énonciation : la scène sur laquelle se joue le discours n'est plus la même. L'approche formelle est donc insuffisante pour cerner les différences entre poésie sonore et musique électroacoustique.

## Scènes d'énonciation : performance et incompétence

Que sont-ils, oui, alors, ces « blocs sonores » [...] ? Enregistrés sur bande – mais imprimés aussi – [...] qu'est-ce Derviche/Le Robert ? De la Poésie, assurément ! Ils en revendiquent le terrible label ! La responsabilité, pleine et entière<sup>83</sup>.

---

79. — Les Chemins de la musique, « La Musique électroacoustique et le verbe : 2<sup>e</sup> émission », France Culture, 13/07/1999.

80. — François Dufrêne, « Le Crirythme et le reste », *Archi-Made*, op. cit., p. 289. Il salue néanmoins le travail de Pierre Henry concernant le montage de l'« Anti-étude » dont la durée (25 minutes) rendait l'opération technique nécessaire.

81. — François Dufrêne, « Fausse route. Demi-tour gauche pour un cri automatique » [1953], *Archi-Made*, op. cit., p. 115-116.

82. — François Dufrêne, « Le Crirythme et le reste », art. cit., p. 289.

83. — Bernard Heidsieck, « Notes a posteriori », *Derviche/Le Robert*, op. cit., p. 14.

Ce propos d'Heidsieck met en avant un des aspects de la « scène d'énonciation<sup>84</sup> » : la « scène générique » dont le « label », est pleinement assumé par le poète. D'ailleurs l'effort constant de restitution d'une chronologie propre à l'évolution de la poésie dans les écrits théoriques des sonores contribue à une geste généalogique dont le rôle est d'ancrer un champ naissant. Comment ces postures énonciatives se traduisent-elles esthétiquement ? Que signifie, en somme, aborder le sonore depuis la poésie ?

Heidsieck voit la « clé d'une certaine séparation » dans le fait que la lecture de poésie sonore se rapproche davantage de « l'esprit de performance » que de celui du concert, en raison de l'absence d'interprète : « Il y a [...] un engagement physique, propre au poète, qui l'implique, et de façon à chaque fois renouvelée, dans son œuvre et dans l'instant<sup>85</sup> ». En renommant, à partir de 1963, sa poésie sonore « poésie action », il met au premier plan cet engagement : il s'agit, pour le poète « de se foutre, alors, totalement de la musique [...] pour que l'écoute, enfin, histoire oblige, s'opère par l'œil<sup>86</sup> ! » D'ailleurs, les documents nommés « poème-partition » ne valent que pour le poète lecteur, et non pour un interprète. Michèle Métail considère également les rouleaux qu'elle utilise lors de ses « publications orales » comme des partitions à usage personnel. Elles ne comportent aucune indication d'interprétation, M. Métail appliquant au texte, en fonction de ses lieux de lecture, des grilles fondées sur les paramètres du son<sup>87</sup>. Comme Heidsieck, Chopin considère que dans la poésie sonore, la musique s'enrichit « de la chaleur du performeur<sup>88</sup> », Wolman que ses mégapneumes sont « musique organique ou poésie physique<sup>89</sup> », et Dufrêne que ses crirhythmes font « chanter jusqu'à la viscéralité humaine<sup>90</sup> », éliminant toute forme possible d'interprétation (« Je ne suis pas

---

84. — Pour Dominique Maingueneau, la « scène d'énonciation » regroupe la « scène englobante » qui « définit le statut des partenaires dans un certain espace pragmatique » ; la « scène générique » qui spécifie son genre et la « scénographie », à la fois « cadre et processus » qui se situe « aussi bien en aval de l'œuvre qu'en amont » et qui par son déploiement la légitime. Voir *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 191, 192.

85. — Bernard Heidsieck, « Poésie sonore et musique », art. cit., p. 171.

86. — Ibid., p. 174.

87. — Voir A.-C. Royère, « Michèle Métail : poésie publique », in *Poésie & Performance*, Olivier Penot-Lacassagne et Gaëlle Théval (dir.), Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Default, 2017.

88. — Chopin, « Poésies sonores ou l'utopie gagne... », *Cahiers de l'IRCAM*, n°6, « Musique : texte », Paris, éditions IRCAM – Centre Georges Pompidou, 1994, p. 59.

89. — Gil Joseph Wolman, « La Mégapneumie », *OU*, n°32, juin 1967.

90. — François Dufrêne, « Pragmatique du crirhythme », art. cit., p. 261.



danseur de cordes vocales ») au profit de l'incarnation et « son apparence d'exhibition<sup>91</sup> ».

À cette présence physique, la performance unit l'incertitude. Alors que le concert tend à limiter l'impondérable, la performance tient davantage, pour reprendre l'image d'Heidsieck, du funambulisme : « Poésie/action, oui, puisque le poème, en abandonnant le confort du papier est conduit à se transformer, centrifuge, en funambule<sup>92</sup> ». Cette « part accidentelle » relève précisément, pour Anne-James Chaton, de la poésie dans le sonore :

L'effet produit sur ma voix, donc sur mon texte et sur l'état physique dans lequel je suis en lecture, cette médiation par l'amplification, crée des accidents et des incidents, en moi et dans le texte. Là commence la poésie sonore. Ces accidents dans l'amplification sont une réécriture<sup>93</sup>.

Musique électroacoustique et poésie sonore pourraient ainsi se distinguer schématiquement : au système « musique / audition / concert / interprétation » répliquerait la configuration « poésie sonore / vision / performance / incarnation ».

« Je ne suis pas du tout musicien<sup>94</sup> » : cette affirmation constante chez Heidsieck et Chopin vaut pour la revendication d'une non maîtrise des instruments qu'ils ont en partage. Rares sont en effet les poètes sonores à posséder une formation musicale : Michèle Métail fait à cet égard exception. Aborder le sonore depuis la poésie, ce serait donc d'abord, pratiquement, aborder l'appareillage technique en poète.

Cela s'explique, certes, par des contraintes factuelles, liées à un accès malaisé aux studios. Ceux de la R.T.F, bien qu'ouverts aux expérimentations sonores en général, ne sont pas investis pas les sonores. Heidsieck se procure un Revox A 700 au début des années 1970, et enregistre Canal Street (1976), chez lui, de nuit<sup>95</sup>. Son premier enregistrement intégralement réalisé en studio ne date que de la fin des années 1980, pour Derviche/Le Robert, dont

---

91. — François Dufrêne, « Le Lyrisme c'est ce qui nous chante », Archi-Made, op. cit., p. 210.

92. — Bernard Heidsieck, « De Canal Street... à Canal Street, sans oublier ni Tanger ni Genève », Canal Street, op. cit., p. 13.

93. — Entretien avec Jules Julien, Musique Action – Défrichage sonore, entretiens autour du festival, Marseille, Le Mot et le reste, 2008, p. 88.

94. — Interview d'Heidsieck, DOC(K)SON, op. cit., p. 25.

95. — Bernard Heidsieck, « Notes a posteriori », Derviche/Le Robert, op. cit., p. 9.

les textes sont enregistrés sur une durée de trois ans<sup>96</sup>, déployant une « parfaite qualité technique » absente des poèmes antérieurs :

D'où l'utilisation changeante, de l'une à l'autre, durant cette longue phase de travail, des paramètres retenus : hauteur de son, timbre de voix, utilisation de l'espace, niveau des balances, renvois, dialogues, découpages, accélérations, superpositions, mixages, transformations diverses, bruitages et mises en situation, etc. : le tout sur huit pistes.

Wolman enregistre de chez lui, ou bien est enregistré en live<sup>97</sup>. Son seul enregistrement studio, Improvisations-mégapneumes, a lieu chez Barclay en mars 1963. Quant à Chopin, ses premiers enregistrements en studio datent de 1970.

Le développement ultérieur du home studio qui favorise l'expérimentation électronique non experte a depuis rendu ce critère de distinction obsolète : les performances de poètes sonores comme Joachim Montessuis ou Philippe Boissard (HP Process) révèlent une maîtrise technique avancée du retraitement live de la voix. Concernant l'amateurisme, les compétences entrent donc moins en jeu que la posture, comme l'atteste le positionnement d'Anne-James Chaton vis-à-vis de la musique. Soulignant à son tour ne pas avoir « de pratiques ou de manières de travailler de musicien », ni de « connaissance aigüe de la fabrication du son », il explique utiliser « [s]on incompetence » : « Je vais à l'appropriation de l'outil de façon très empirique<sup>98</sup> ». Or, pour lui, le fait d'avoir des « objets sonores en commun » et d'utiliser pour partie les mêmes outils sans « les envisager de la même manière » est précisément ce qui fait que la rencontre avec les musiciens « a son sens<sup>99</sup> ». Qu'en est-il de ces rencontres effectives ?

### **III. « Rencontres poésie-musique dans l'électroacoustique » : vers l'indéfinition générique des pratiques artistiques**

En 1998, dans « De la poésie sonore à la musique », Jean-Yves Bosseur note la proximité de leurs « champ[s] d'investigation »,

---

96. — Ibid., p. 13.

97. — L'ORTF enregistre en octobre 1961 Improvisation-mégapneume (12') lors de la soirée « Du lettrisme à l'aphonisme », Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 2<sup>e</sup> Biennale de Paris.

98. — Anne-James Chaton, art. cit., p. 88.

99. — Ibid., loc. cit.

mais signale que « leurs structures de diffusion demeurent encore aujourd'hui généralement maintenues à l'écart l'une de l'autre<sup>100</sup> ». Des rencontres ont cependant eu lieu, sur scène et sur pièces, témoignant sinon d'un dialogue constant, du moins d'une réciproque observation.

## Festivals et collaborations ponctuelles

Les croisements sont d'abord d'ordre factuel et les collaborations, ponctuelles, donnent rarement lieu à des pièces enregistrées en vue d'une diffusion. Inscrites dès 1968 au Répertoire international des musiques électroacoustiques du GRM par Hugh Davies<sup>101</sup>, les poésies sonores figurent assez régulièrement sur des scènes dévolues à la musique. Au cours des années 1970, poètes sonores et musiciens se côtoient dans plusieurs festivals<sup>102</sup> – les premiers sur invitation des seconds – à l'instar du Festival international de musique expérimentale de Bourges (Synthèse), qui accueille en 1975 Chopin et Heidsieck : ce dernier y est même lauréat du 3<sup>e</sup> concours de musique électroacoustique pour Vaduz. Par la suite tous les ans des sonores seront à l'affiche<sup>103</sup>. De même, parmi les nombreux « Concerts manifestes » organisés par le GERM (Groupe d'études et de réalisations musicales fondé par Pierre Mariétan en 1966), plusieurs se consacrent tout ou partie à la poésie, comme ceux du 12 au 18 novembre 1979 à la Porte de la Suisse à l'occasion de la sortie de Poésie sonore internationale qui accueillent Seuphor, Jean-Loup Philippe, Dufrière, Michèle Métail et Louis Roquin, Heidsieck et Chopin. La création de festivals pluridisciplinaires multiplie par la suite les scènes partagées : créé par Jean-Jacques Lebel en 1979,

---

100. — Jean-Yves Bosseur, « De la poésie sonore à la musique », DOC(K) SON, op. cit. p. 138.

101. — Répertoire international des musiques électroacoustiques, Paris: le Groupe de recherches musicales de l'O.R.T.F. ; New York : the Independent Electronic Music Center ; Cambridge (Mass.) ; London : distrib. The M.I.T. Press, cop. 1968. Hugh Davies dans son avant-propos justifie ce choix : « La poésie, de son côté, a marqué ces dernières années une tendance, semblable à celle de la musique, à associer l'interprète au travail de création proprement dit : elle la rejoint pratiquement dans certaines œuvres utilisant le souffle ou les sons vocaux, et dont il est difficile de dire au premier abord s'il s'agit d'un poème ou d'une composition électroacoustique ». Y figurent Chopin, Dufrière, Brau, Wolman, et Gysin.

102. — Ces premières rencontres furent d'abord le fait du festival organisé à Stockholm, par le Centre Fylkingen, Text-sound Compositions, organisé à l'initiative de Bengt Emil Johnson à partir du mois d'avril 1968.

103. — Michèle Métail y lit son « 5<sup>e</sup> Hors-texte » et Heidsieck Canal Street le 25 mai 1978 lors de la 8<sup>e</sup> édition.

Polyphonix reçoit ainsi dès ses premières éditions des musiciens en collaboration avec des poètes.

C'est dans le cadre de ces rencontres que Sten Hanson, directeur du Centre Fylkingen, organisateur du festival Text-sound Compositions, et « membre permanent du jury du festival de Bourges » (Synthèse) collabora avec Henri Chopin pour *Tête à tête* (1970) et *Double extension* (1972), deux « exemples rares où deux auteurs avaient bien délimité leurs rôles<sup>104</sup> ». De même, le travail de M. Métail avec le compositeur Louis Roquin s'épanouit dans le contexte des festivals. Tous deux ont été formés à la musique électroacoustique, sensible dans la structure des textes de M. Métail, même si leurs réalisations conjointes ne s'expriment pas dans ce champ musical. Elles prennent néanmoins des formes variées. Que la musique soit initialement notée sous forme de partition, comme pour *Versus* de L. Roquin, qui accompagne la lecture de « *Chinensis/China-town*<sup>105</sup> » ou conçue sous forme de modules mélodico-rythmiques à interpréter par des instrumentistes<sup>106</sup>, elle nourrit toujours un rapport structurel avec le texte. Par ailleurs, M. Métail a une pratique de la collaboration musicale scénique improvisée, comme pour *Play X* donné au Festival international de poésie à Rotterdam avec Lukas Simonis et Henk Bakker en juin 2013. Au couple lecture-diaporama s'ajoutait le travail des musiciens, retravaillant en direct des samples préenregistrés ainsi que leurs propres voix en écho à celle de Michèle Métail. Faite d'écoute réciproque, l'improvisation permet ainsi le déploiement conjointement autonome et interactif du texte et de la musique.

## Scènes et productions médiatiques hybrides

L'apparition de scènes spécifiquement hybrides comme *Sonorités* (festival créé en 2005 par A.-J. Chaton) dont l'intention est de faire dialoguer poésie et musique pour créer, le temps d'une performance, un « sonorème<sup>107</sup> » est symptomatique d'une évolution vers une redéfinition de la scène d'énonciation, dans ses aspects génériques et scénographiques. Les trajectoires de deux poètes sonores contemporains, Joachim Montessuis et Anne-James Chaton, sont à cet égard parlantes. Le premier, fondateur avec

---

104. — Henri Chopin, *Poésie sonore internationale*, op. cit., p. 209. Chacun était auteur de sa bande et l'œuvre était destinée à une diffusion en stéréo.

105. — Voir *Le Cahier du Refuge* (CipM), n°131, octobre 2004, p. 17-21.

106. — Ce fut le cas pour la lecture d'un extrait de *Compléments de noms* sur *Ricercares* de Louis Roquin donnée au château de Castries dans le cadre du festival *Sonorités* le 1<sup>er</sup> juillet 2007.

107. — Voir URL (accessible au 22/08/2017) : <http://www.sonorites.org/>.

Yvan Étienne et Michel Giroud de la revue sonore Erratum en 1997, situe sa pratique dans une veine asémantique héritée de Chopin, et diffuse, en dehors des circuits éditoriaux littéraires, sur disque et sur scène un travail entre poésie sonore, musique électronique et performance, à l'indéfinition générique assumée. La poésie de Chaton construit elle aussi sa scénographie sur la poésie sonore historique, notamment celle d'Heidsieck. Cependant, elle sollicite des lieux institutionnels hétérogènes, allant de la librairie au festival de musique électronique, et des réseaux de diffusion oscillant entre maison d'édition et labels musicaux. Ainsi, alors qu'Événements 99 prend la forme d'un livre-CD publié chez Al Dante en 2001, Événements 09 prend celle d'un CD accompagné d'un livret édité chez le label de musique électronique Raster-Noton en 2011. Ce rapprochement des scènes musicales et de leurs médiations culturelles est symptomatique du développement de pratiques hybrides libérées de l'étiquette « poésie sonore », utilisant et manipulant aussi bien le verbe que le son ou l'image animée<sup>108</sup>.

Le poète Jacques Sivan, fondateur aux côtés de Jean-Michel Espitalier et Vannina Maestri de la revue Java, et l'artiste sonore Cédric Pigot ont travaillé pour la première fois ensemble à l'occasion d'une performance sonore et vidéo (créée par Philippe Boisnard), Koundri<sup>109</sup>, donnée en mai 2006 à la galerie E.O.F dans le cadre de la manifestation Leurres, sournoiseries et autres stratégies organisée notamment par la revue Talkie-walkie. Leur collaboration a également donné lieu à une publication conjointe, om-anaksial, éditée sous forme de livre-disque par Al Dante en 2010. Si elle reprend des textes<sup>110</sup> parus en livre entre 1998 et 2001, l'œuvre publiée sur disque n'en est pas la mise en musique, mais une pièce sonore donnant à entendre la singulière diction, liée ou heurtée, mais toujours rapide, du poète à laquelle sont appliqués plusieurs effets et adjointe une musique électronique bruitiste qui, en s'y superposant en nappes, en s'insérant en son cœur ou en la para-

---

108. — Concernant ces collaborations sur le versant rock, nous renvoyons à l'article de David Christoffel, « Poésie rock, aller simple », L'Esprit créateur, vol. 49, n°2, 2009, p. 139-154. Signalons qu'A.-J. Chaton travaille régulièrement avec les musiciens comme Andy Moor ou Thurston Moore ; les travaux de Christophe Fiat se situent également dans cette lignée, de même que les collaborations de Charles Pennequin avec des musiciens comme Jean-François Pauvros, Olivier Bost et Patrick Charbonnier.

109. — Voir la création vidéo de Philippe Boisnard et la description du dispositif sur URL (accessible au 22/08/2017) : <http://www.t-pas-net.com/libr-critique/vlog-koundri-boisnard-sivan-9-mn/>.

110. — « Koundri » (déjà objet de la collaboration Sivan, Pigot, Boisnard), « om anaksial », « La Dauphinelle », « Instantanés » et « Émulsions ».

sitant jusqu'à l'étouffement, en épouse les particularités. Dans la postface, Heidsieck revient d'ailleurs de manière significative sur son propre parcours en regard de la musique, citant Berio ou encore Alvin Lucier pour poser à nouveau la question : « Poésie ? Musique ? Allez savoir ! »

Jérôme Game, pour sa part, ne revendique pas l'appartenance à la « poésie sonore<sup>111</sup> ». S'il a un rapport distendu à cette scène générique, il en adopte certains traits scéniques. Outre les feuillets qu'il lit sur scène, il expérimente l'usage du micro comme principe de distribution de la voix dans l'espace, mais aussi la lecture publique comme lieu de l'écriture ultime du texte<sup>112</sup>. De même, il partage avec Heidsieck un goût pour la topographie sonore, comme l'illustrent *Fabuler*, dit-il et *Hong Kong live !*<sup>113</sup> dont les enregistrements sonores documentaires prélevés in situ ne sont pas sans faire penser au principe du Carrefour de la chaussée d'Antin. Ces pièces sonores recourent par ailleurs à la superposition des pistes audio de la voix du poète lisant des textes différents, selon un agencement cher à Heidsieck comme aux musiques électroacoustiques. La musique quant à elle apparaît aussi bien sous forme de document que de composition sonore, celle d'Olivier Lamarche notamment pour *Fabuler*, dit-il, qui intervient en contrepoint ou en superposition atmosphériques et expressifs. Avant leur publication aux éditions de l'Attente, ces pièces ont connu diverses actuations scéniques. C'est le cas de *Fabuler*, dit-il dont une première version est donnée en 2012 sous le titre *Diario Utopico* (créée à la Gaîté lyrique avec les collectifs MxM et Motus), dans une « performance non identifiée, entre poésie sonore et concert électroacoustique mis en espace<sup>114</sup> », brouillant, sur la scène elle-même, la partition des genres. Cette ambiguïté est reconduite dans le livre à la fois « deux livres en un » et « double-album » dont les textes écrits ne constituent pas stricto sensu les paroles des CD, comme le voudrait l'usage. Décrivant le travail du musicien à partir de son texte envisagé comme « partition », Game explique :

Pour *Fabuler*, dit-il il ne s'agissait surtout pas d'adapter Cervantès mais de transmettre, par un ensemble de moyens composites (bégalements, ellipses, trouées narratives, listes en tout

---

111. — Dans « La Poésie sans sa propre langue », *Criticalsecret*, n°15 (<http://www.criticalsecret.com/n15/index.php?art=8>), Game explique que cette étiquette qu'on lui a apposée ne le dérange pas, mais ne coïncide pas avec un projet de sa part. Autrement dit, il n'en revendique pas la posture.

112. — *Ibid.*, loc. cit.

113. — Jérôme Game, *DQ/HK*, Bordeaux, Éditions de l'Attente, 2013.

114. — <http://collectifmxm.com/satellites/diario-utopico-fabuler-dit-il/>.

genre, débuts mis en série, références non-homogènes, etc.), la puissance pure de la fabulation. La musique d'Olivier Lamarche, concrète et virale, travaillant la mémoire, les traces de vécu, une idée de déjà-vu, ou jouant de l'immersion sonore, démultiplie l'effet de réel, d'extension vers l'« extérieur », vers le « dehors » tenté par la partition<sup>115</sup>.

Anne-James Chaton partage avec Jérôme Game un goût certain pour les données factuelles énoncées en liste (par exemple les coordonnées géographiques<sup>116</sup>), et pour les « portrait[s] : par description depuis la surface d'une société », que celle-ci s'illustre par « ses images<sup>117</sup> » pour Game, ou par ses « écrits pauvres » pour Chaton. Si l'écriture sonore de ce dernier se fonde, davantage que celle de Game, sur des techniques empruntées à la musique électronique, à l'instar de l'échantillonnage<sup>118</sup> et du sample<sup>119</sup>, leur façon d'envisager les collaborations avec les musiciens procède d'une même logique. En 2012, Chaton publie le livre-CD *Décade* avec le musicien électronique Alva Noto, auquel participe également Andy Moor. *Décade* est à la fois un livre, une pièce sonore et des actuations scéniques. Racontant la vie d'un individu anonyme, le texte, fondé sur dix ans de collecte d'écritures et de documents, propose un récit minimaliste, dans lequel sont interpolés des éphéméras, listes d'écrits personnels, discours rapportés... La pièce sonore qui accompagne le livre n'en est pas, comme pour *DQ/HK* de Game, la stricte mise en musique : elle procède d'une écriture propre. S'appuyant sur la diction litanique du poète, elle se développe en nappes atmosphériques ou en ponctuations, par touches de guitare ou parasitage électronique bruitiste, ou encore progressant en crescendo jusqu'à recouvrir la voix pour une tension dramatique maximale. Chaque morceau sonore réagence des matériaux tex-

---

115. — Entretien pour *Inferno*, 15 octobre 2013, voir URL (accessible au 22/08/2017) : <http://inferno-magazine.com/2013/10/15/un-entretien-avec-jerome-game/>.

116. — Elles ouvrent la pièce sonore *Fabuler*, dit-il de Jérôme Game, constituent l'essentiel de la « Vie de Christophe Colomb » (Anne-James Chaton, *Vies d'hommes illustres d'après les écrits d'hommes illustres*, [Marseille], Al Dante, 2011), et « D'Ouest en Est », morceau de l'album *Transfer* (Anne-James Chaton et Andy Moor, *Unsounds*, 2013).

117. — Jérôme Game, *DQ/HK*, op. cit., p. 110.

118. — Voir Olivier Quintyn, « Cut, paste & pass. Sur l'échantillonnage », *Java* n°25-26, 2004, p. 173-180.

119. — Voir A.-C. Royère, G. Théval, « Le Texte, le son, l'action dans les litanies du banal d'Anne-James Chaton », communication prononcée le 11 juillet 2014 dans le cadre des journées d'étude *Poetry, music and performance* organisées à l'université de Birmingham par le réseau de recherche AHRC « Contemporary French Poetic Practice: An Interdisciplinary Approach ».

tuels dont certains sont présents dans le livre : l'écriture sonore s'adonne à un nouveau travail de démontage-remontage, mais aussi de prélèvement-déplacement et de répétition du matériau-source. La pièce obtenue est ainsi le résultat d'une co-construction.

Ces rencontres sur scène, partagée puis hybride, et ces collaborations sur pièces sont riches d'enseignement. De même que l'écriture du son refuse le rapport analogique à la musique, de même les collaborations refusent la relation illustrative entre poésie et musique. Ces deux conceptions renvoient en effet à des productions scéniques comme radiophoniques bien identifiées dont le modèle est le récital, dans lequel la musique est ornementale, descriptive ou expressive<sup>120</sup>. Dès lors, trois types d'articulation sont envisageables entre poésie et musique dans la poésie sonore. La relation structurelle fondée sur la base d'une musique notée (Louis Roquin/Michèle Métail) ou non (A.-J. Chaton et son écriture échantillonnée). La relation interactionnelle dans l'improvisation, quelle que soit l'orientation musicale : on retrouve ici les collaborations entre Louis Roquin et Michèle Métail, mais aussi d'autres, d'orientation plus rock, comme Overflow de Jérôme Game et Jean-Michel Espitalier<sup>121</sup>. Enfin la relation fusionnelle dans des œuvres hybrides connaissant des déclinaisons multiples sur des scènes et des supports diversifiés.

---

120. — Le CD accompagnant le catalogue Jean Tardieu comment parler musique ? (Paris, Paris bibliothèques, 2003) en donne un excellent exemple.

121. — Co-créé en 2009, Overflow pour la 8<sup>e</sup> édition d'ActOral.



