



HAL
open science

Le texte, le son, l'action dans les "litanies du banal" d'Anne-James Chaton

Anne-Christine Royère, Gaëlle Theval

► To cite this version:

Anne-Christine Royère, Gaëlle Theval. Le texte, le son, l'action dans les "litanies du banal" d'Anne-James Chaton. *L'esprit créateur*, 2018, *Poetry's Forms and Transformations*, 58 (3), pp.58-70. 10.1353/esp.2018.0032 . hal-02159326

HAL Id: hal-02159326

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02159326>

Submitted on 11 Oct 2021

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

Le texte, le son, l'action dans les « litanies du banal » d'Anne-James Chaton

Anne-Christine Royère (Université de Reims Champagne-Ardenne)

Gaëlle Théval (Université de Rouen)

Anne-James chaton s'est longtemps présenté comme un « poète sonore¹ », se situant par là même explicitement dans une lignée initiée au cours des années cinquante par Bernard Heidsieck, Henri Chopin et François Dufrêne. Si plusieurs définitions de la poésie sonore existent, le poète se retrouve dans celle qui la relie à son *medium* technique d'écriture et de diffusion :

Sous l'appellation restrictive et controversée de Poésie sonore, on désigne généralement un ensemble de pratiques hétérogènes et diversement novatrices apparues dès les années 50, mettant en jeu la voix et recourant à un outillage électro-acoustique qui peut aller du simple microphone, lors d'improvisations publiques et/ou enregistrées sur bandes magnétiques (François Dufrêne : *Crirythmes*), à l'utilisation créatrice du magnétophone avec manipulation à même la bande et/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 assisté de Ian Sommerville : *Permutations*)²

Parmi les différentes ramifications de la poésie sonore, Chaton se situe, là encore très nettement, dans la branche dite « sémantique » (par opposition à la branche averbale représentée par les « audiopoèmes » de Chopin, dont des poètes sonores comme Joachim Montessuis seraient aujourd'hui les héritiers), et plus précisément dans le sillage de Bernard Heidsieck qu'il désigne dans plusieurs entretiens comme le déclencheur de son écriture, suite à l'audition d'une lecture publique en 1994. Il partage en effet avec cette figure tutélaire le désir de « hisser » la poésie « hors de la page³ », mais également « de faire sortir le livre du livre », c'est-à-dire « du réseau du livre et de la poésie, pour qu'il soit lu et entendu ailleurs⁴ ». Anne-James Chaton ne rejette cependant pas le livre. De fait, son travail poétique s'actualise également dans ce medium, auquel il accorde une pleine autonomie, comme le prouve la récente publication d'*Elle regarde passer les gens*⁵, lauréat du prix de poésie Charles-Vildrac en 2016. Enfin, à l'instar d'Heidsieck, Chaton actualise ses poèmes lors de prestations scéniques qu'il nomme « lectures », et qui se situent par leur scénographie dans la lignée de la « poésie action » de son aîné. Depuis une quinzaine d'années, ce travail évolue

¹ Il se présente depuis quelques années plus volontiers comme « écrivain » pour ne plus être systématiquement associé à la scène historique de la poésie sonore et dépasser la question des genres.

² Jean-Pierre Bobillot, *Poésie sonore, éléments de typologie historique* (Reims : Éditions Le Clou dans le fer, 2009), 26. C'est à lui que revient l'expression « litanies du banal » (70) pour désigner la poésie d'Anne-James Chaton.

³ Bernard Heidsieck, « Notes convergentes (poésie action et magnétophone) », *Notes convergentes* (Romainville : Al Dante, 2001), 126.

⁴ « Archéologie du ticket de caisse », entretien réalisé par Sylvain Dambrine et par Floriane Laurichesse, *Vacarme*, 65 (2013/4), 128, <https://z.umn.edu/3lg7>

⁵ Paris : Éditions Verticales, 2015.

sous l'influence de ses collaborations avec des musiciens, qui amènent à reconsidérer en partie l'articulation entre le texte, le son et l'action dans la poésie de Chaton.

Poésie sonore et musique : bref historique

Avant d'envisager le travail d'Anne-James Chaton dans sa spécificité, une rapide mise au point sur les rapports entre poésie sonore et musique s'impose. Depuis son émergence en effet la poésie sonore entretient des rapports avec la musique qui ne sont pas sans ambiguïté.

Du point de vue de l'histoire de la poésie, si les avant-gardes historiques (futurismes russe et italien ainsi que Dada) développent des pratiques de poésie orale et phonétique qui croisent la musique, à l'instar de la *Ursonate* de Kurt Schwitters⁶, la poésie sonore, sans renier cet héritage, s'en différencie nettement. Lorsqu'il commence à la théoriser dans les années soixante, Henri Chopin distingue très clairement la poésie sonore des « poèmes phonétiques », ceux de Morgenstern, d'Hugo Ball, de Raoul Hausmann, de Pierre Albert-Birot, ou encore des lettristes, soulignant l'absolue rupture qu'elle représente dans le champ, où elle « ne doit presque plus rien, par l'usage de l'électro-magnétisme, à un système esthétique et historique de la poésie⁷ ».

Les affinités avec la musique se situent d'abord sur le plan de l'usage des techniques. La poésie sonore et la musique concrète et électroacoustique s'emparent en effet des mêmes outils à peu près au même moment, exploitant ainsi les potentialités créatives du magnétophone et des techniques électroniques⁸. Reconnaisant l'influence majeure de l'écoute d'un concert de Stockhausen jouant *Gesang der Jünglinge*, Bernard Heidsieck souligne, dans « Poésie sonore et musique » le fait qu'« en sortant du livre, la poésie est venue prendre possession d'un certain nombre de domaines ou de vecteurs, traditionnellement liés à la musique, tels que durée, espace, scène, vocabulaire, voix, technologie » (Heidsieck 170). Mais il note aussi que la musique, en ricochet, est venue « puiser délibérément dans le territoire de la poésie sonore », notamment dans le domaine de la voix, instaurant une certaine confusion des genres⁹.

Les inventeurs de la poésie sonore, dès les années soixante, ont travaillé à circonscrire son territoire, et à la démarquer de la musique. Chopin, par exemple, fait montre d'un rapport polémique aux musiciens, affirmant, dans la « Lettre ouverte aux musiciens aphones » que la poésie sonore ne doit rien à la musique, et qu'au contraire les musiciens lui doivent beaucoup, dans une charge assez violente contre Pierre Henry qu'il accuse d'occulter ses sources¹⁰. Il reproche à la musique électro-acoustique d'utiliser des éclats de voix comme des notes

⁶ Jean-Yves Bosseur, « De la poésie sonore à la musique », *Doc(k)s-Son*, 17-20 (1998), 127-38.

⁷ « Lettre ouverte aux musiciens aphones », *OU*, 33 (novembre 1967).

⁸ Dufrêne est le premier poète à utiliser le magnétophone à partir de 1953.

⁹ Sur cette question voir Anne-Christine Royère et Gaëlle Théval, « “Des chemins parallèles n'excluent pas flirts, tendresses, violences et passions” : Poésie sonore et musique électro-acoustique », in David Christoffel, dir., « Orphée dissipé : Poésie et musique aux XX^e et XXI^e siècles », *Revue des sciences humaines*, 329 (janvier-mars 2018), 117-39. L'extension sonore de l'article est disponible en ligne, <https://z.umn.edu/31k3>

¹⁰ Il reproche à Pierre Henry de n'avoir pas crédité François Dufrêne dans *Le voyage : D'après le Livre des morts tibétains* (Philips, 33 t, 30 cm, 1967) alors même qu'il utilise les « crirythmes » que l'ultralettriste avait enregistrés en 1960 dans ses studios.

musicales, ce traitement matiériste faisant de la voix un « matériau désoriginé » de son rapport au langage et de sa capacité à le faire éclater¹¹. Mais au-delà de ces polémiques sur le traitement de la voix, ce qui éloigne poésie sonore et musique est sans conteste leur mode d'actuation scénique. Pour Bernard Heidsieck en effet, 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, écrit-il, [...] un engagement physique, propre au poète, qui l'implique, et de façon à chaque fois renouvelée, dans son œuvre et dans l'instant. Est-ce là la clé d'une certaine séparation ?¹² ». En renommant, à partir de 1963, sa poésie sonore « poésie action », il met au premier plan cet engagement, insistant également sur le fait que les mots deviennent « concrètement visuels » au moment de la lecture, incarnés par le corps du poète, mais aussi par le support écrit qui reste, chez lui, prégnant¹³ : il s'agit, pour le poète sonore « de se foutre, alors, totalement de la musique » et « de se rendre, soi et son texte, intimement associés, visuels¹⁴ ». Une telle requalification permet au poète de démarquer la poésie action, tant dans le champ de la poésie que dans celui de la musique. Dans le premier, la poésie action s'oppose aux lectures poétiques ou « récitals » de poésie qui n'impliquent pas ou peu le corps, et aux lectures de poèmes par des comédiens, reconduisant dans le champ de la poésie l'opposition entre performance, qui implique le corps de l'artiste dans le *hic et nunc* de son effectuation, et théâtre, où le texte est interprété par des comédiens. Dans le second, celui de la musique, la poésie action s'oppose au concert, qu'il soit classique, fondé sur une musique notée et interprétée, ou de musique expérimentale, qui instaure souvent une relation acousmatique¹⁵.

Le contexte de la poésie sonore, à la fin des années quatre-vingt-dix, au moment où Anne-James Chaton commence à la pratiquer, a évolué tant du point de vue de la poésie que de celui de la musique, posant la question de leurs relations dans des termes quelque peu différents. Les années quatre-vingt-dix correspondent pour la poésie à un moment de bouleversement du champ où émergent des pratiques postgénériques, usant de différents médias et supports, y compris sonores, sans nécessairement se désigner comme relevant de la « poésie sonore ». Par ailleurs, les relations entre poésie et musique se sont prolongées vers d'autres scènes, notamment la scène rock, après une longue période d'ignorance réciproque fondée, selon Jean-Michel Espitallier, sur la « suspicion politique, [le] rejet éthique, [l'] ignorance esthétique, [et le] culte de la culture sérieuse¹⁶ ». Parmi d'autres exemples possibles, citons le John Giorno Band (fondé avec Ramuntcho Matta en 1982), et plus

¹¹ Olivier Quintyn nomme « exemplification pure » ce procédé de traitement de l'échantillon prélevé consistant à faire « porter l'attention sur un effet final de texture indépendamment des unités minimales de sens qui voient leur écart ontologique annulé », dans « Cut, Paste & Pass : Sur l'échantillonnage », *Java*, 25-26 (2004), 177.

¹² Bernard Heidsieck, « Poésie sonore et musique », *Notes convergentes*, op. cit., 171.

¹³ Voir Gaëlle Théval, « L'écrit en performance : Le devenir des supports d'écriture dans la poésie action et les lectures performées », in Brigitte Denker-Bercoff, Florence Fix, Peter Schnyder et Frédérique Toudoire-Surlapierre, dir., *Poésie en scène* (Paris : Orizon, 2015), 95-105.

¹⁴ Bernard Heidsieck, « Poésie sonore et musique », *Notes convergentes*, op. cit., 174.

¹⁵ Voir Jean-Pierre Bobillot, *Bernard Heidsieck : Poésie action* (Paris : Jean-Michel Place, 1998), 183 et suiv. et Anne-Christine Royère, « Les voix acousmates de la poésie sonore », actes du colloque international « Voix acousmates », 6-7-8 septembre 2017 (à paraître).

¹⁶ Jean-Michel Espitallier, « Rock n' roll ! », *Caisse à outils, un panorama de la poésie française aujourd'hui* (Paris : Éditions Pocket, 2006), 91-100.

récemment les collaborations d'Olivier Cadiot et Katonoma, de Jean-Michel Espitallier avec le groupe punk-rock Prexley ou encore, la poésie-rock de Christophe Fiat¹⁷. Ces congruences de la poésie et de la scène pop-rock impliquent une autre différenciation, celle entre le chanteur et le poète dans leur rapport au texte. Cette différenciation reprend une question historiquement soulevée par Bernard Heidsieck, qui distinguait le poète lecteur du comédien récitant. Pour sa part, Chaton prend soin de souligner que, contrairement à un chanteur ou à un acteur¹⁸, il n'a aucun rapport mémoriel au texte, et conserve sciemment un support écrit sur scène : « J'ai gardé, dit-il, ce geste de conserver le texte en lecture, cette nécessité de ne jamais avoir de rapport mémoriel à l'écrit, pour bien montrer qu'il s'agit quand même d'un texte, d'une écriture, d'une page – d'un écrit¹⁹ ». La présence matérielle du support sert en quelque sorte d'ancrage générique : « je me refuse, ajoute-t-il, à considérer que ce que je fais soit de la musique²⁰ ». C'est donc en partant d'un ancrage générique précis, celui de la poésie sonore et de son histoire, que la poésie d'Anne-James Chaton est allée vers la musique.

La poésie amplifiée d'Anne-James Chaton : poétique et pratiques

Avant même la collaboration avec les musiciens, de par sa dimension sonore, la poésie de Chaton a trait à la musique. Elle partage tout d'abord avec elle le fait d'être « amplifiée²¹ », dans la mesure où elle use, tant dans ses moyens de composition que de diffusion, d'un outillage électroacoustique (micro, ampli, logiciels de traitement du son, sampler, séquenceur, mégaphone, ordinateur...). Ce « dispositif technique [...] participe », selon Chaton, « d'un devenir sonore de la voix²² » qui se marque *a minima*, c'est-à-dire en dehors de tout travail de composition et de mixage (qui intervient sur le niveau, le timbre, la dynamique ou la spatialisation des signaux sonores), par l'usage d'un micro et d'un correcteur de timbre ou égaliseur.

Cette écriture se rapproche, par son mode même de composition, de la musique électronique. Elle procède en effet de ce qu'Olivier Quintyn, s'inspirant des écrits de Pierre Schaeffer sur la musique concrète (1951), nomme l'« échantillonnage »²³. Celui-ci se situe à un double niveau. Il consiste d'abord à prélever, transposer et agencer ce que Chaton nomme des « écrits pauvres » (tickets de caisse, billets de train, tickets de métro, fiche de paie, ordonnance, etc.) dans un texte, puis dans une pièce sonore qui repose elle-même sur le

¹⁷ Voir David Christoffel, « Poésie rock, aller simple », *L'Esprit Créateur*, 49.2 (2009), 139-54.

¹⁸ C'est aussi ce qui différencie ces pratiques de l'héritage anglo-saxon du *spoken word*, même si l'influence des poètes américains sur la naissance de la poésie performée en France est indéniable. Voir Abigail Lang, « De la poetry reading à la lecture publique », in Jean-François Puff, dir., *Dire la poésie ?* (Nantes : Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2015), 205-36.

¹⁹ « Archéologie du ticket de caisse », art. cit., 128.

²⁰ *Ibid.*, 131.

²¹ *Ibid.*, 125.

²² Anne-James Chaton, « L'écriture de la voix », in Bernard Heidsieck, *Les tapuscrits. poèmes-partitions, biopsies, passe-partout* (Dijon : Les Presses du Réel / Nice : Villa Arson, 2013), 1180.

²³ L'échantillon se définit comme un « fragment existant de matière (textuelle, sonore, picturale) destiné à être assemblé et recombinaison par une syntaxe précise dans une œuvre », alors que l'échantillonnage est une « pratique et méthode de construction d'artefacts esthétiques qui consiste à reconfigurer/remonter des objets préexistants », Olivier Quintyn, « Cut, Paste & Pass : Sur l'échantillonnage », art. cit., 174.

montage et la mise en boucle du matériau textuel. Ainsi, « Pop is dead », sur l'album *Événements 09*²⁴, présente dans son livret un texte qui procède par montage et collage de documents divers, dont l'hétérogénéité matérielle est soulignée et explicitée par leur caractérisation préalable : « 1 lettre », « 1 ticket », « 1 map », « 1 receipt », « 1 newspaper », « 1 cigarettes package », « 1 receipt ». Cette « pratique disruptive de collage et de montage²⁵ » est par ailleurs sensible dans la pièce sonore qui superpose à l'énonciation litannique de ces écrits pauvres, un mix de boîte à rythme minimaliste et de boucles sonores énonçant les gros titres du jour, à savoir « The King of pop is dead », et qui renvoient, comme chacun le sait, à la mort de Michael Jackson. L'échantillon prélevé dans la presse, monté en boucle, traduit ainsi le bruit médiatique aliénant de l'événement auquel sont confrontés les documents du sujet, à la fois preuves pauvres et pauvres preuves de son existence. Le mixage interroge ainsi la notion même d'« événement » en ce qu'il confronte deux énonciations dont l'auditeur est invité à faire le partage : où est finalement le bruit, où est en fait le signal ? Il fonctionne aussi comme un indice de ce qui a été « effacé », à savoir le sujet. En effet, la répétition lancinante du discours médiatique semble maintenir l'homme « dans le cadre de l'aliénation », pour reprendre l'expression de Chaton dans *L'effacé : Capitalisme et effacement* alors que sa confrontation avec les documents du sujet fonctionne comme un indice de ce qui a été effacé par la « stratégie du capital²⁶ ». La pièce sonore fonctionne comme une tentative de nommer cette part absente.

Ensuite, la poésie sonore d'Anne-James Chaton se rapproche de la musique, et plus spécifiquement de la musique rock, dans son rapport à la voix et au chant. Excluant toute diction expressive, sa voix monocorde ne se module jamais en chant. Sa litanie compacte et atonale, visant à une dépersonnalisation maximale se veut en adéquation avec la « littérature pauvre » qui sert de matériau à ses poèmes. Enfin, la vitesse de lecture, systématique dans les solos, parasite le contenu sémantique du texte et ouvre les significations, en rendant perceptible à l'écoute la matérialité sonore de la voix, créant ce que Chaton appelle un « tunnel de lecture²⁷ ». Cette utilisation « en sous-régime » de la langue parlée participe, selon Chaton, de l'esthétique « lo-fi²⁸ » de sa poésie. Celle-ci, qui se caractérise aussi par l'utilisation de « matériaux d'écriture bruts » comme par celle des « logiciels de son »²⁹ en amateur, ressortit directement d'une posture rock, et plus spécifiquement du rock garage, du punk et du post-punk.

²⁴ Anne-James Chaton, *Événements 09*, texts and sounds by AJC, special thanks to Andy Moor (Raster-Noton, 2011).

²⁵ Olivier Quintyn, « Cut, Paste & Pass : Sur l'échantillonnage », art. cit., 177.

²⁶ Paris : Sens et Tonka éditeur, 2005), 10-11.

²⁷ Anne-James Chaton, « Musique matin », émission du 26/06/2012, France Musique <http://www.youtube.com/watch?v=TK41pS-D3CU>

²⁸ « Abréviation de *low-fidelity*, soit “basse fidélité”. Par opposition à hi-fi, ce terme, apparu au début des années 90, a désigné des musiciens principalement américains attachés à privilégier la spontanéité et l'authenticité en recourant à des techniques d'enregistrement rudimentaires, loin de la sophistication des studios professionnels », Bruno Blum, « Lo-fi », in Michka Assayas, dir., *Dictionnaire du rock, index, glossaire* (Paris : Robert Laffont, 2002), 399.

²⁹ « Archéologie du ticket de caisse », art. cit., 140.

Enfin, comme pour la musique, « conditions matérielles de fabrication » et « conditions de diffusion »³⁰ de la poésie sont à la fois dépendantes, en ce qu'elles recourent toutes deux à la phono-technè, et indépendantes, dans la mesure où chaque exécution scénique propose une médiation différente de l'œuvre : « Assis, debout, dans une bibliothèque ou un centre d'art, une salle de concert ou un théâtre, selon les micros et la qualité du système son, l'écriture ne sera pas la *même* dès lors que la présence à soi revendiquée par l'oralité connaîtra les médiations de la *télédiction*³¹ ». À « l'écriture » proprement dite « de la voix », que l'on pourrait avec Jean-Pierre Bobillot nommer « auditure³² », se superpose celle de la scène, nouvelle écriture médiatisée de la voix et du geste via l'outillage électroacoustique. Ainsi lors la performance de « Pop is dead », deux voix se superposent : les écrits pauvres sont lus par le poète qui tient ses feuilles en main et, simultanément, sont diffusées les boucles sonores préenregistrées, donc désoriginées du locuteur physique³³.

Si la poésie d'Anne-James Chaton tient de la musique, c'est bien par ses modes d'écriture et non parce qu'elle chercherait à accéder à une quelconque « musicalité » de la langue. Ses pratiques poétiques solo le rapprochent tout autant des modalités de composition de l'electronica que de la musique rock, affinités qu'il développe dans le cadre de collaborations avec les musiciens et que nous allons aborder au travers de deux exemples.

Poésie et musique en collaboration

Une des caractéristiques majeures du travail d'Anne-James Chaton consiste à se penser en termes de collectif : direction de fanzines, de revues (*live* et sonores), de festivals³⁴ émaillent son parcours poétique. Ses collaborations avec les musiciens sont durables, comme l'illustrent celles avec Andy Moor et Carsten Nicolaï, sur lesquelles nous allons nous arrêter.

La première d'entre elles, dans le temps, se fait avec Andy Moor, guitariste au sein du groupe et collectif post-punk expérimental néerlandais *The Ex*, fondé en 1979. Chaton rencontre *The Ex* lors d'un festival de musique improvisée en 2002, rencontre à l'issue de laquelle le groupe lui propose de faire sa première partie durant une tournée française en 2003. D'abord élaborée sur scène dans des sets improvisés, la collaboration avec Andy Moor se transfère au studio : Chaton sort en 2004 un premier album commun avec *The Ex*, intitulé

³⁰ Anne-James Chaton, « L'écriture de la voix », art. cit., 1181.

³¹ *Ibid.*

³² Il la définit comme « 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 électro-acoustiques, ainsi que les modes de divulgation et de publication qui y sont liés... » (42), in « La voix réinventée : Les poètes dans la technosphère : d'Apollinaire à Bernard Heidsieck », *Histoires littéraires*, 28 (octobre-novembre-décembre 2006), 25-44.

³³ Ce procédé de lecture-diffusion-action est inauguré dès 1963 par Heidsieck et se présente comme « la synthèse de la poésie scénique (voix + action ou performance) et de la poésie enregistrée (voix + technologie du son ou *phono-technè*) », selon Jean-Pierre Bobillot, « La poésie sonore : Poésie scénique et poésie enregistrée », *Dits*, 13 (2009), 108.

³⁴ À titre d'exemples, on peut évoquer la « Soirée Nomade » à la Fondation Cartier à Paris (15 mai 2104) (<https://z.umn.edu/3lkh>) ou encore des festivals de poésie sonore comme « Act'oral » à Marseille ou « Sonorités » à Montpellier et enfin les soirées « Radio » à la Fondation Louis Vuitton dont les séances des 11 et 12 décembre 2015 ont été consacrées à la poésie contemporaine et celles des 1^{er} et 2 avril 2016 aux relations entre poésie et rock (<https://z.umn.edu/3lkk>).

In The Event – événement n°19, chez Al Dante, puis la collaboration s'intensifie, et les pièces réalisées sur scène avec Andy Moor sont compilées en 2008 sur l'album *Le journaliste*, paru sur le label Unsounds.

Si la collaboration avec Moor conduit Chaton vers le rock expérimental, celle avec Carsten Nikolai aka Alva Noto, plasticien et musicien allemand, le mène sur les chemins de l'electronica. À propos de ces collaborations, Chaton déclare :

Ce sont des façons de travailler très différentes avec l'un et avec l'autre. Avec Carsten, tout se fait à distance, c'est un échange de matière qui progressivement se compose et aboutit à une forme ; il me laisse très peu d'espace dans la composition sonore, il m'en laisse surtout dans la diction et dans l'écriture. Avec Andy, le travail se fait plus en allers-retours, les matériaux peuvent être très divers, lui-même peut m'envoyer du matériel textuel et moi lui envoyer des samples ; la collaboration se fait davantage sur le plateau ou en studio³⁵.

Ainsi Chaton a-t-il collaboré avec Alva Noto sur quelques morceaux des albums *Unitxt* (2008) et *Univrs* (2011). Il fait son entrée en tant qu'auteur sur le label Raster-Noton en 2009 avec l'album *Événements 09* où il assume à la fois les textes et la musique. Cette collaboration se poursuit avec le livre-CD *Décade* (2012) auquel participe également Andy Moor, les trois hommes travaillant sur ce projet depuis 2009. L'œuvre a en effet d'abord été élaborée lors d'une résidence au Lieu Unique à Nantes, puis elle a été présentée sur scène en janvier 2009. Certaines de ses actuations scéniques ont été enregistrées et ont ensuite donné lieu à un travail de sélection et de réécriture tant textuelle que musicale en studio pour la publication du livre-CD chez Raster-Noton.

***Décade* : de Perec à l'electronica**

Décade est à la fois, et de manière autonome, un livre, une pièce sonore et une performance autant d'implémentations particulières d'une matière textuelle préexistante consistant en dix années de collecte d'écritures et de documents. Comme l'affirme Chaton : « Tous ces objets qui gravitent autour d'une ligne d'écriture se transforment sans cesse, interagissent les uns avec les autres au fur et à mesure de leur réalisation³⁶ ».

Dans sa dimension livresque, *Décade* raconte « en plusieurs langues » la vie d'un « individu »³⁷ anonyme entre le 14 février 2000 et le 16 juillet 2010 et associe deux modalités d'écriture : un récit minimaliste et des documents de différentes natures (éphéméra, listes d'écrits personnels, discours rapportés) interpolés dans le texte par une phrase d'annonce. Cette intégration n'est cependant pas une fusion, la mise en page opposant « le caractère massif » du récit, dont la disposition linéaire est continue, à la « coupe des listes »³⁸. Ainsi la typographie bâton en minuscules ou en capitales des listes s'oppose-t-elle à celle du corps du texte, qui adopte une typographie à empattement. Ces listes sont par ailleurs isolées du corps

³⁵ « Archéologie du ticket de caisse », art. cit., 132.

³⁶ Entretien par mail (juin 2014).

³⁷ Anne-James Chaton, « Musique matin », réf. cit.

³⁸ Entretien par mail (juin 2014).

du texte par un trait horizontal à leur ouverture et à leur fermeture. Enfin, les langues étrangères qui jalonnent le texte sont imprimées à l'encre violette. Cette mise en valeur de la matière textuelle souligne que listes et langues étrangères sont moins destinées à être lues qu'à être vues en tant que traces écrites, que « graphes ». Pour Anne-James Chaton en effet, ce matériau textuel ready made, de même que les langues étrangères, procèdent de la « trace écrite, [du] graphe » : « le matériel linguistique relève du graphe, et en tant que tel il est appropriable par n'importe qui, déclare-t-il. Donc, quand je ne peux pas articuler véritablement une langue, je vais à son endroit le plus appropriable : le graphe³⁹ ». Cette « qualité d'élément graphique⁴⁰ » est rendue visible dans le livre *Décade* grâce au travail du graphiste du label Raster-Noton, Nuno da Luz, qui en a assuré le design et la typographie, à partir du texte fourni par le poète et des « documents originaux de ces listes », pour mettre « en espace ces respirations visuelles qui ponctuent le texte »⁴¹. Ainsi dans ce récit minimaliste, tout se passe comme s'il s'agissait, comme le dit Chaton, d'« assécher Perec » en allant « dans une forme d'objectivité du texte⁴² » : le recensement et l'exposition des documents dans un dispositif visuel nettement marqué ne révèlent ainsi que les traces d'un sujet qui s'est « effacé » dans la masse de ses archives, de ses « choses ».

La pièce sonore qui accompagne le livre n'est nullement la mise en musique du texte. Elle procède d'une écriture propre, d'une « auditure », dont nous relèverons quelques modalités. Tout d'abord, contrairement au livre, la pièce sonore possède huit « chapitres⁴³ ». Cette concession faite au format morceau crée une temporalité dramatique que souligne la musique d'Andy Moor et Alva Noto, qui s'appuie sur la narration litannique d'Anne-James Chaton pour se développer en nappes atmosphériques, en ponctuations sonores, notamment pour annoncer les entrées et sorties de lectures de listes, ou encore en crescendo sonore recouvrant progressivement la voix pour assurer une tension dramatique maximale. Ensuite, chaque chapitre (ou plage) ré-agence des matériaux textuels dont la plupart sont présents dans le livre. L'« auditure » s'adonne ainsi à un nouveau travail de démontage-remontage, mais aussi de prélèvement-déplacement et de répétition du matériau-source collecté par Chaton, si bien que celui qui voudrait confronter la pièce sonore et le livre se trouverait ainsi contraint à procéder par sauts et par gambades. Enfin, la voix connaît tout un panel de traitements sonore et spatial : variations de vitesse, de plan sonore, de texture, notamment pour les listes traitées au vocodeur, elle peut aussi être mise en boucle ou mise en pièces par des micro-coupures parasitant l'énonciation.

Quant aux performances, elles sont premières dans la genèse de *Décade*. En témoignent les « feuille[s] sur scène⁴⁴ », premières traces du matériau textuel agencé et véritables partitions du poème. Attestant du travail poétique préparatoire, elles permettent aussi, selon Chaton, « une réécriture en *live* », autrement dit une « improvisation arrangée » en fonction « de ce que jouent Moor et Noto⁴⁵ ». Ainsi, la collaboration avec les musiciens sur scène modifie et le

³⁹ « Archéologie du ticket de caisse », art. cit., 142.

⁴⁰ *Ibid.*, 136.

⁴¹ Entretien par mail (juin 2014).

⁴² Anne-James Chaton, « Musique matin », réf. cit.

⁴³ Ainsi sont-ils nommés à la fin du livre.

⁴⁴ Entretien par mail (juin 2014).

⁴⁵ *Ibid.*

cours et le rythme de la lecture, induisant ce que Chaton nomme une « lecture par ponction » consistant à « prendre des passages et les développer, alors qu'auparavant [il] lisai[t] du début à la fin sur le même rythme⁴⁶ ». Cette écriture scénique est à concevoir comme un équivalent des usages du sample et de la boucle dans la pièce sonore et au geste de prélèvement-importation qui préside à l'écriture du texte, Chaton déclarant : « je ne lis jamais véritablement ce qui est écrit, je peux couper et remonter, réécrire sans cesse en direct [...] j'abrège ou je prolonge les passages en langues étrangères qui sont toujours des moments plus difficiles pour moi⁴⁷ ». Ces opérations sont particulièrement à l'œuvre dans le travail réalisé en collaboration avec Andy Moor.

« *Newspaper*⁴⁸ », écritures performées du geste et de la voix

Sur disque, la pièce sonore se déploie en trois temps, mettant en œuvre un travail d'imbrication entre la voix, les bruits, et la guitare d'Andy Moor. Un premier moment associe une boîte à rythme et le sample d'un bruissement de papier, celui d'une page de journal que l'on manipule. Sur ce fond, la guitare jouée en staccato semble répondre à la voix du poète, qui lit d'un ton péremptoire des gros titres de journaux. L'ensemble décousu rend sensible l'écriture par prélèvement : le texte est intelligible, sa source reconnaissable, le bruit possède une fonction indicielle, renvoyant à la source du texte. Le deuxième moment est marqué par une saturation progressive : bruits de papier froissé, riffs de guitare, ajouts de boucles vocales créent une polyphonie chaotique dans laquelle la voix et la guitare, placées sur le même plan, s'affrontent. Dans un troisième temps, des citations tirées du même journal, énoncées au mégaphone se détachent des nappes sonores, la voix fait retour au premier plan, mais la médiocrité du medium rend un son sale, granuleux, saturé, quasi inaudible, attirant l'attention sur la matière sonore. Une sorte de lutte s'instaure ainsi entre un pôle expressif, porté par la guitare de Moor et un pôle objectif ou qui tente de le rester, celui de la voix : « Moor me pousse à une forme d'expressivité à laquelle je résiste par l'emploi du mégaphone⁴⁹ ». La saturation générale du son crée un chaos généralisé d'informations, rendues inintelligibles par leur abondance même avant de laisser place à un decrescendo.

Lors de l'actuation scénique de la pièce (qui, rappelons-le, précède dans le temps l'enregistrement), la dimension intermédiaire de la performance, à la fois sonore et visuelle, joue à plein, ce que l'on peut voir sur la captation vidéo réalisée lors du festival « Paris en toutes lettres », le 5 juin 2009⁵⁰. Debout sur la scène aux côtés de Moor, Anne-James Chaton ouvre le journal du jour, et commence par en lire des fragments au micro, en tournant les pages. Ces fragments sont enregistrés en direct, puis la guitare seule occupe l'espace sonore, pendant que Chaton se rend derrière un ordinateur placé sur un bureau pour retraiter en *live* le matériau textuel dans un travail de sample. La voix enregistrée du poète alors diffusée se

⁴⁶ « Entretien avec Anne-James Chaton, philosophe et poète sonore », par Sophie Dubois, *Le Sofa*, 1 (avril 2006) <http://www.lesofa.org/entretienajchaton1.html>

⁴⁷ Entretien par mail (juin 2014).

⁴⁸ Anne-James Chaton, Andy Moor, *Le Journaliste*, Unsounds, 2008. « Newspaper » est la septième page.

⁴⁹ Entretien par mail (juin 2014).

⁵⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=hX6X0He7IU4>

décroche du locuteur physique, et s'autonomise. Pendant ce temps le poète continue d'agir, et jette au sol des bandes de papier contenues dans un sac – sur lesquels sont imprimés des fragments eux aussi issus des journaux du jour, pour ensuite en ramasser au hasard et en lire le contenu au mégaphone. Cette scénographie doit être analysée.

Les objets présents sur scène sont porteurs de connotations demeurant en retrait dans la pièce sonore, renvoyant concrètement d'une part à l'univers journalistique, sa rédaction, ses dépêches (journal, bureau, ordinateur, lamelles de papier machine), de l'autre à celui de la manifestation (le mégaphone). Quant aux gestes (lire le journal, manipuler l'ordinateur, jeter des lambeaux de papier à terre, en reprendre certains pour lire le contenu au mégaphone), ce sont autant de gestes d'écriture qui se voient ici exhibés, opérant par ponction et par dérèglement. Enfin, les instruments de la *phono-technè* s'exposent et participent de la mise en scène de l'« écriture de la voix » reposant sur son amplification (micro et mégaphone) et son échantillonnage par ordinateur. Mais elle est également déterminée, notamment concernant le ton employé, ici très différent des lectures solos, par la pratique de l'improvisation, comme l'explique Chaton :

Le ton ici employé tient plus à la situation qu'à une intention particulière. Le texte n'étant pas construit à l'avance, il m'est plus difficile de décider en amont d'une voie de lecture. Le jeu d'Andy Moor prend alors une place plus forte et je me place plus que d'habitude sous les effets de ses rifs de guitare⁵¹.

Cette scénographie, fondée sur l'improvisation, se rejoue ainsi à chaque actuation sur scène. En l'absence de version écrite de « Newspaper », il s'agit de réactiver un protocole, au sein duquel une place importante est laissée à l'improvisation parallèle à celle du musicien :

je constitue un certain nombre de matériaux textuels, sonores, que je rassemble, quelques appareils techniques aussi, quelques effets, ou des filtres plutôt que je présélectionne [...] 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 pas⁵².

Il s'agit donc d'une « improvisation arrangée » : « L'improvisation du texte est simplement dans la manipulation que je peux en faire⁵³ ».

Quelle « scène » pour la poésie sonore d'Anne-James Chaton ?

La poésie sonore d'Anne-James Chaton connaît donc des implémentations multiples invitant à s'interroger sur sa « scène d'énonciation » qui se décline, selon Dominique Maingueneau, en « scène englobante » ou « type de discours » qui « définit le statut des partenaires dans un certain espace pragmatique » ; « scène générique », qui spécifie son genre, et en « scénographie », à la fois « cadre et processus » qui se situe « aussi bien en aval

⁵¹ Entretien par mail (juin 2014).

⁵² « Entretien avec Anne-James Chaton, philosophe et poète sonore », par Sophie Dubois, art. cit.

⁵³ *Ibid.*

de l'œuvre qu'en amont » et qui par son déploiement la légitime⁵⁴. En la matière, si la poésie de Chaton construit sa scénographie sur la poésie sonore historique, notamment la poésie action d'Heidsieck, force est de constater que ce qui, chez le poète de *Vaduz*, est un hapax, à savoir se retrouver (en 1989), à faire la première partie à l'Élysée Montmartre d'un concert de new wave⁵⁵, est le régime courant de la scénographie de Chaton, si bien que les scènes « englobante » et « générique » ne coïncident pas avec ce que l'on pourrait nommer les scènes d'implémentation et de diffusion, brouillant la relation au discours constituant qu'est le discours littéraire.

En effet, tout d'abord sa poésie sollicite des lieux institutionnels hétérogènes, allant de la petite salle d'un centre d'art contemporain à la vie de tournée le conduisant par exemple « dans un festival en Allemagne où la scène devait faire 20 mètres de long et les murs d'enceinte 10 mètres, devant un public gigantesque⁵⁶ », si bien qu'on danse parfois sur la poésie de Chaton, dans les festivals de musique électronique, ce qui brouille « l'espace pragmatique » de la « scène englobante » tout comme sa réception générique.

Ensuite, ses réseaux de diffusion sont doubles, oscillant entre maison d'édition et labels musicaux, les premiers n'étant jamais parvenus à s'entendre avec les seconds pour la diffusion des œuvres, comme l'illustrent les déboires rencontrés par Heidsieck lors de la publication du livre-disque *Partition V* au Soleil Noir⁵⁷. Mais ce qui est occasionnel chez Heidsieck est structurel chez Chaton. Ainsi deux œuvres aux titres et supports quasi identiques, *Événements 99* et *Événements 09* sont publiés respectivement chez l'éditeur Al Dante en 2001 et sur le label Raster-Noton en 2011. Cette identité factuelle ne doit pas masquer l'hétérogénéité de ses médiations institutionnelles et culturelles⁵⁸. À la lenteur d'écoulement d'un livre-cd (1000 exemplaires en 10 ans), qui ne sera jamais réédité, dans la mesure où « le Centre national du livre n'aide pas à la réédition⁵⁹ », s'oppose la diffusion mondiale de la musique, comme le souligne Chaton : « quand je sors des albums avec des musiciens, ce n'est plus du tout le même réseau. L'intérêt, c'est qu'ils vont partout dans le monde, alors que la poésie... Quand je sors un livre de poésie sonore chez Al Dante, je sais qu'il ne passera jamais les frontières, ou seulement vraiment à la marge⁶⁰ ».

Par ailleurs, en passant du livre au livret d'album, le texte écrit semble changer de nature : nécessaire dans le cas du livre-cd, il paraît contingent dans le cas de l'album. Ainsi se brouille la réception même de l'écrit, que Chaton place pourtant au cœur de sa démarche poétique. Finalement, en se rapprochant ainsi des scènes musicales et de leur industrie culturelle, la poésie de Chaton pratique une disjonction généralisée entre les objets produits, les réseaux de

⁵⁴ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation* (Paris : Armand Colin, 2004), 191-92.

⁵⁵ Il s'agit du concert d'Anne Clarke, dont le poète sonore assura la première partie (Jean-Pierre Bobillot, *Bernard Heidsieck*, 291).

⁵⁶ « Rencontre avec Anne-James Chaton », par Thomas Corlin, *Hartzine* (12/03/2011) <https://z.umn.edu/3lkl>.

⁵⁷ Voir Marion Naccache, « Bernard Heidsieck / poésie action : Remarques sur l'action en question », in Hélène Campagnolle, Sophie Lesiewicz et Gaëlle Théval, dir., *Livre / typographie : Une histoire en pratique(s)* (Paris : Éditions des Cendres, 2018), 145-51.

⁵⁸ « Dans *médiologie*, "médió" ne dit pas média ni médium, mais *médiations*, soit l'ensemble dynamique des procédures et corps intermédiaires qui s'interposent entre une production de signes et une production d'événements », Régis Debray, *Manifestes médiologiques* (Paris : Gallimard, 1994), 29.

⁵⁹ « Archéologie du ticket de caisse », art. cit., 127.

⁶⁰ *Ibid.*, 127-128.

diffusion et les événements qu'ils suscitent, déverrouillant d'autant plus efficacement les frontières qu'il reste attaché à une scène *underground*.