



HAL
open science

Les voix acousmates de la poésie sonore

Anne-Christine Royère

► **To cite this version:**

Anne-Christine Royère. Les voix acousmates de la poésie sonore. Sylvie Bauer, Claudia Desblaches, Claude Jamain (dir.). Des voix acousmates en littérature. Actes du colloque organisé par Sylvie Bauer et Claudia Desblaches, université de Rennes 2, 6-8 septembre 2017, Presses universitaires de Rennes, p. 49-65, 2021, 978-2-7535-8224-8. hal-03283047

HAL Id: hal-03283047

<https://hal.science/hal-03283047>

Submitted on 10 Feb 2024

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.

Les voix acousmates de la poésie sonore

Anne-Christine Royère
Université de Reims Champagne-Ardenne

La notion de « voix acousmates » a, pour les études littéraires, une triple implication. La première est celle de l'immatérialité de la source énonciative, conçue comme extrinsèque et transcendante, comme le rappelle la définition du substantif « acousmate » qui désigne des « bruit[s] de voix humaines ou d'instruments qu'on s'imagine entendre dans l'air¹ ». La deuxième implication, concomitante, est celle du retrait du corps, comme l'indique le *Dictionnaire de la musique*, qui décrit la musique acousmatique comme une « situation d'écoute où l'on entend un son sans voir les causes dont il provient », rappelant que le mot grec *ἀκουσματικοί* « désignait autrefois les disciples de Pythagore, qui écoutaient leur maître enseigner derrière une tenture² ». Enfin la troisième implication, culture gutenbergiennne oblige, en fait une voix écrite, une oralité de l'écriture, « oralité seconde » pour reprendre la formule de Paul Zumthor, dans la mesure où elle se « recompose à partir de l'écriture [...] en régime d'hégémonie de l'écrit³ ». Elle se manifeste alors par des « indices d'oralité⁴ » dans le texte, dont l'analyse ne saurait se cantonner à celle des voix narratives ou discursives, car si le langage transite par la voix, celle-ci ne se résume ni à la communication orale, qu'elle soit utilitaire ou poétique, ni même au langage à proprement parler, vu qu'elle est aussi bruits, vocalises, cris. Elle porte bien plutôt sur ces sons énigmatiques, entre voix célestes et infra-langages, entre musique et bruits, entre essentialisation silencieuse et incorporation sub-langagière⁵. Ainsi, l'étude de cette oralité spécifique au texte porte attention à la ponctuation, à la prosodie, à la typographie, à la spatialisation textuelle, ainsi que l'ont montré les travaux d'Henri Meschonnic, pour lequel l'oralité est un rythme conçu comme l'organisation par un sujet du mouvement d'un discours dans le langage, soit un processus de subjectivation⁶.

Dès lors le projet d'analyser les voix acousmates de la poésie sonore peut sembler relever du défi. Celle-ci en effet, dont nous adoptons, à la suite de Bernard Heidsieck, une définition extensive⁷, désigne des poésies usant du magnétophone et des outils

¹ *Trésor de la langue française informatisé*, en ligne : <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>

² Paris, Larousse-Bordas, 1999, p. 6.

³ ZUMTHOR Paul, « Mündlichkeit/Oralität », Karlheinz Barck et al. (dir.), *Ästhetische Grundbegriffe : Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, vol. 4, Stuttgart, J. B. Metzler, 2000-2006, p. 234-256. Traduit dans DESPOIX Philippe, « Oralité – un inédit de Paul Zumthor », *Intermédialités*, n° 12, automne 2008, p. 164-167. En ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/039238ar> par. 55.

⁴ *Id.*, *La Lettre et la voix. De la littérature médiévale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 19.

⁵ Rappelons des ouvrages collectifs comme : DESSONS Gérard (dir.), *Penser la voix, La Licorne*, n° 41, 1997 ; JAMAIN Claude (dir.), *La Voix sous le texte*, Angers, Presses de l'université d'Angers, 2002 ; DOUAIRE Anne (dir.), *Oralités subversives*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004. Nous avons analysé dans cette perspective la « voix acousmate » dans *Henri Michaux. Voix et imaginaire des signes*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 11-82.

⁶ Pour Henri MESCHONNIC, dans « Qu'entendez-vous par oralité », le rythme est « prise en compte des modes de signifier qui débordent du signe », in *Les États de la poétique*, Paris, PUF, 1986, p. 96. Voir également « Rythme, discours, subjectivité », *ibid.*, p. 134-146.

⁷ HEIDSIECK Bernard, « 1955-1975 : poésie sonore / poésie action » [1975], *Notes convergentes*, Romainville, Al Dante, 2001, p. 133-152.

électroacoustiques comme moyens d'enregistrement et / ou d'écriture vocaux (sémantique, phonétique, bruitiste) et d'autres poésies qui optent pour une oralité auctoriale pensée en tant qu'œuvre à part entière, à l'instar de Michèle Métail, pour laquelle la « publication orale » constitue « le stade ultime de l'écriture⁸ ». La poésie sonore implique donc des voix matériellement entendues, incarnées dans la présence physique du poète et *a priori* inscrites en dehors de l'imprimé ; trois traits définitoires radicalement éloignés de ceux de la voix acousmate. Si poésie sonore et musique acousmatique ont en partage l'usage des moyens et supports électromagnétiques, elles ne partagent pas la même situation d'écoute. Alors que la musique acousmatique « restitu[e] à l'ouïe seule l'entière responsabilité [de la] perception », selon Pierre Schaeffer dans son *Traité des objets musicaux*, la poésie sonore en tant qu'« action », sollicite « l'œil du sonore⁹ ». Par ailleurs, Schaeffer fait de cette situation d'écoute une « expérience initiatique » dont la communication oraculaire et la dimension mystique sont bien éloignées de l'occupation scénique désacralisée d'un poème dont l'effectuation est toujours soumise à l'accidentel¹⁰. La poésie sonore serait-elle, de fait, une poésie sans voix acousmates ?

Nous ne le pensons pas. En effet la notion de voix acousmate non seulement traverse les genres¹¹, mais est également transmédiale et intermédiale, comme l'illustrent les relations aussi fructueuses que houleuses entre poésie sonore et musique électroacoustique¹². Ce faisant, elle met au jour les usages « médiopoétiques¹³ » des supports et outils technologiques et, par là même, la relation que le genre considéré entretient avec ses médias usuels. Ainsi, considérer la voix acousmate en poésie du point de vue de ses médias peut conduire à penser à neuf la rudimentaire antithèse opposant la poésie écrite à la poésie orale qui structure la question de la voix dans le champ poétique en France, renvoyant dos à dos, souvent polémiquement, les tenants d'une vraie poésie, celle du texte, et des poètes qui feraient de la voix un « usage “spectaculaire”¹⁴ » en « excluant l'écrit au profit de l'oralité¹⁵ », comme l'avait soutenu Jacques Roubaud. Pensant qu'analyser les voix acousmates de la poésie

⁸ MÉTAIL Michèle, « L'infini moins quarante annuités. Compléments de noms, 1972-2012 », *Le Cahier du Refuge*, n° 214, septembre 2012, p. 7.

⁹ BOBILLOT Jean-Pierre, *Bernard Heidsieck poésie action*, Paris, Jean-Michel Place, 1996, p. 183, 186. La première citation est de Schaeffer.

¹⁰ *Ibid.*, p. 183. L'expression est Schaeffer.

¹¹ Voir : CHION Michel, *La Voix au cinéma*, [Paris], Cahiers du cinéma / Éditions de l'Étoile, 1982 ; *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*, [Paris], Cahiers du cinéma, 2003 ; LARRUE Jean-Marc et MERVANT-ROUX Marie-Madeleine (dir.), *Le Son du théâtre XIX^e-XXI^e siècle : histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*, Paris, CNRS éditions, 2016.

¹² Voir : ROYÈRE Anne-Christine et THÉVAL Gaëlle, « “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*, n° 329, janvier-mars 2018, p. 105-127.

¹³ Jean-Pierre Bobillot définit la médiopoétique comme l'« approche médiologique du poème (et de la poésie) et comme poétique du médium – ou appliquée au médium », in DENKER-BERCOFF Brigitte, FIX Florence, SCHNYDER Peter, TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique (dir.), *Poésie en scène*, Paris, Orizons, coll. « Universités. Comparaisons », 2015, p. 83.

¹⁴ PRIGENT Christian, « Vroum-Vroum & Flip-Flap », mis en ligne le 1^{er} février 2010 sur le site des éditions P.O.L. : <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=editions-pol-blog&numpage=5&numrub=4&numcateg&numsscateg&lg=fr&numbillet=91>

¹⁵ ROUBAUD Jacques, « Obstination de la poésie », *Le Monde Diplomatique*, janvier 2010.

sonore peut contribuer à nuancer cette antinomie, nous nous proposons d'analyser quelques transmédiation scéniques d'une oralité écrite avant de nous arrêter sur certaines configurations médiopoétiques d'une poésie « dégutengerisée » qui amène à reconsidérer la définition même des voix acousmates comme voix textuelles.

TRANSHUMANCES DES VOIX ACOUSMATES DE LA PAGE À LA SCÈNE

François Dufrêne, en rejetant le lettrisme au profit de l'infra-lettrisme et Christian Prigent, en faisant de la « voix-de-l'écrit¹⁶ » la quête essentielle de son écriture, offrent non seulement des orientations possibles des voix acousmates de la poésie sonore, mais témoignent aussi de leur transhumance de la page à la scène.

Entre musique et « dessous du langage » : lettrisme et infra-lettrisme chez François Dufrêne

En 1946 dans *La Dictature lettriste*, Isidore Isou fonde le lettrisme en proclamant :

« Nous avançons dans la destruction concrète et pratique du vocable, et ce jusqu'à la LETTRE.

En détruisant le mot, nous avons trouvé un matériel nouveau, aussi poétique que l'ancien, qui n'a plus de sens, plus de logique, et qui outre cela, possède cette musique qui fût le désir séculaire de la poésie¹⁷. »

Il jette ainsi les bases d'une poésie à la « sensibilité sonore » renouvelée, « attentive à la beauté des lettres et des sons¹⁸ », la Lettrie, dont la référence principale est Schönberg pour son dodécaphonisme qui « annule ce qu'il y a de plus musical dans la musique¹⁹ » afin de laisser place au rythme. Elle est composée de mots, d'onomatopées, mais surtout de phonèmes, auxquels Isou ne tarde pas à adjoindre un « Nouvel alphabet lettrique », notant par des signes et des lettres les sons produits par l'appareil phonatoire tels l'aspiration, l'expiration, le râle, le zézaïement ou encore le hoquet²⁰. L'écriture poétique, prenant la lettre dans sa dimension objectale, se veut ainsi un système de notation de la voix et des bruits du corps, un équivalent de la musique notée. Le poème et son support, la page, sont quant à eux conçus comme une partition à interpréter. Le lettrisme poursuit en ce sens les « essais de poésie pure » que sont les « Poèmes à crier et à danser » de Pierre Albert-Birot, et plus largement les développements, dans la sphère des avant-gardes, des poèmes phonétiques des

¹⁶ « La Voix-de-l'écrit » de Christian Prigent est publié pour la première fois en 1984 dans Françoise JANICOT, *Poésie en action*, Issy-les-Moulineaux, Loques-NèPE, p. 93-96. Il sera repris et retravaillé dans la revue *TXT* (n° 17, 1984, p. 33-38) et dans les volumes *La Voix-de-l'Écrit* (Vanves, NèPE éditeur, 1987), *L'Écriture, ça crisper le mou...* (Meuivy-le-Roi, Alfil éditions, 1997, p. 41-51) et *Compile* (Paris, P.O.L., 2011, p. 7-28).

¹⁷ *La Dictature lettriste, cahiers d'un nouveau régime artistique*, cahier 1, sn, Paris, 1946, p. 8-9.

¹⁸ *Ibid.*, p. 13.

¹⁹ *Ibid.*, p. 17.

²⁰ ISOU Isidore, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1947, p. 314.

dadaïstes²¹ et des Futuristes. Autant de voix que l'on peut qualifier d'acousmates, dans la mesure où leur source demeure opaque, constituant une oralité non discursive.

Mais si la voix est un « objet d'écoute » à transcrire, elle est aussi « un instrument qui exécute²² », les poèmes lettristes impliquant la scène comme réseau de diffusion et se donnant dans de nombreux récitals, auxquels François Dufrêne participe entre 1946 et 1953. On peut évoquer par exemple son « Appel à la révolte » qu'il rapproche de la glossolalie, et qu'il qualifie également de « musique à programme » ou d'« illustration sonore²³ » de son propos et dont la dimension de partition est nettement marquée par les accolades, l'alternance du chœur et des solos, les indications de répétition (« bis », « ter »), d'intensité, de tempo, et de ton, autant d'indications relatives aux paramètres du son et à l'interprétation du texte. Cependant, en 1953, reconsidérant le Lettrisme, Dufrêne en critique le phonétisme conçu comme système de notation des voix et bruits du corps qu'il estime linguistiquement intranscriptibles. Il prend ainsi ses distances avec une forme spécifique de voix acousmate qui lie métaphoriquement poésie et musique sur le principe d'une correspondance conceptuelle entre écriture lettrique et notation musicale.

Si la musique demeure comme référent majeur et comme cadre d'exécution de certains poèmes, le phonétisme de Dufrêne va prendre deux directions qui bouleversent l'ontologie de la voix acousmate et, pour partie, son système médiatique. Il s'agit de l'ultra-lettrisme, conçu hors du livre, et de l'infra-lettrisme qui est une nouvelle façon de concevoir le phonétisme dans le langage, en revenant au mot, avec *Tombeau de Pierre Larousse* (1958), puis à la syntaxe, dans *Cantate des mots camés* (nov. 1971-janv. 1977). Ce passage du phonétisme pur au sémantisme travaillé par le phonétisme donne une nouvelle valeur à celui-ci : le phonétisme n'est plus une notation, il est agent de déstructuration du langage. Il est le vecteur d'une interrogation sur les « dessous du langage ».

Le *Tombeau de Pierre Larousse* se compose d'une « Ouverture » et de seize parties présentant par ordre alphabétique seize sons consonnes (excepté les nasale palatale [ɲ] et apico-vélaire [ŋ]). Dans chacune de ces parties, les noms propres et communs sont juxtaposés selon une logique exclusivement phonétique, obéissant à la fois à la consonne-titre et au rapport allitératif avec les mots précédents²⁴. Cette contamination phonique engendre la désarticulation du mot que soulignent à l'écrit divers procédés : l'écriture phonétique des mots, le recours aux capitales pour marquer l'accent syllabique, davantage musical que tonique, et le redécoupage des mots en unités rythmiques et non plus en segments sémantiques. Ce brouillage sémantique au profit d'une reconfiguration phonétique n'a pas pour objectif l'harmonie imitative dans une perspective qui serait celle d'un naïf cratylisme, non plus qu'il ne regarde du côté d'une musique verbale, la facilité de la répétition étant

²¹ Voir SEAMAN David, « Le Lettrisme successeur de Dada », in Henri BÉHAR et Catherine DUFOUR (dir.), *Dada circuit total*, Lausanne, l'Âge d'homme, coll. « Dossiers H », 2005, p. 600-613.

²² DE SIMONE Cristina, « “Pour la beauté du bruit pur, pour l'harmonie du cri” : la transcription du son dans le Lettrisme d'Isidore Isou et l'Ultra-lettrisme de François Dufrêne », *Le Son du théâtre, op. cit.*, p. 459.

²³ DUFRÈNE François, « Le lettrisme est toujours pendant » [1972], *Archi-Made*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts, coll. « Écrits d'artistes », 2005, p. 340.

²⁴ Voir DUFRÈNE F., « Pourquoi Eryximaque et comment » [1966], *Archi-Made, op. cit.*, p. 267.

d'ailleurs bannie. Il s'agit plutôt d'une sorte de fatrasie, d'une « glossolalie savante²⁵ », par laquelle le lecteur et l'auditeur perdent leur français, ballotés entre le sens et le non-sens, reconnaissant parfois un signifié, parfois n'entendant plus qu'une suite sonore. L'allitération, dont Dufrêne hérite la « vertu de “distanciation” » permet en effet de « braquer l'attention sur l'infaillible faille », rappelant « cette constante disponibilité à disposer d'eux-mêmes dont menacent de disposer les mots » : « l'allitération – hallali dialectique – désaliène²⁶ ». En dynamisant ainsi le logos, il s'agit de s'attaquer à la culture de l'écrit, au dictionnaire en tant que monument politique exprimant le génie d'une nation. C'est cette fondamentale remise en cause que fait sentir à l'écrit, comme dans les récitals, le *Tombeau de Pierre Larousse* qui, médiatiquement parlant, n'est pas une partition à interpréter, mais bien un texte publié à dire²⁷.

Christian Prigent : transmédiation esthétique de la « voix-de-l'écrit »

L'infra-lettrisme de Dufrêne et la « voix-de-l'écrit » de Prigent témoignent du même intérêt pour les « dessous du langage » et la « dérive du signifiant²⁸ » comme marqueurs de la voix acousmate. Prigent a en effet forgé la notion de « voix-de-l'écrit » au début des années quatre-vingt, dans un contexte bien particulier : celui de la multiplication des lectures publiques²⁹. Lors de ces manifestations, les poètes dits sonores, parce que sortis du livre, rencontrent ceux issus des avant-gardes textuelles pour lesquels la question de la voix est déterminante dans les écrits. L'enjeu pour Prigent est alors double : définir la « voix-de-l'écrit » afin de la distinguer de la simple « médiation vocale³⁰ » du texte préalablement écrit et cerner les modalités de sa « transmédiation esthétique³¹ » dans les lectures publiques.

La « Voix-de-l'écrit » a en effet un double fondement théorique : l'intérêt de Prigent et de sa revue *TXT* (1969-1993) pour les travaux d'Iván Fónagy sur les « bases pulsionnelles de la phonation³² » d'une part, et de l'autre la prise en compte des leçons lacaniennes enseignant que l'accès au langage éclipse l'être tout en l'instaurant comme sujet, et nommant « Réel » l'impossible de toute symbolisation. Dans cette perspective, le travail sur le signifiant, c'est-à-

²⁵ FRONTIER Alain, « La lettre et le cri », in François Dufrêne, *Tombeau de Pierre Larousse*, Dijon, Presses du réel, 2002, p. 15.

²⁶ DUFRÈNE F., « L'Allitérator » [1962], *Archi-Made*, op. cit., p. 216.

²⁷ Il est publié en dans la revue *Grâmmes* (n° 2, 1958) avant de connaître une édition mise en page par l'artiste Fluxus Wolf Vostell : *Tombeau de Pierre Larousse*, 1961, Wuppertal, Verlag der Kalender. L'édition de format carré (30 x 30 cm) est publiée à 300 ex. Elle se présente comme un leporello associant au texte spatialisé par l'artiste 23 photographies de « dé-coll/ages » imprimées en sérigraphie. Un extrait de l'« Ouverture » est lue par Dufrêne dans *Polyphonix 4*, réalisé par Jacques Boumendil, Paris, Centre national Georges Pompidou, 1985.

²⁸ PRIGENT C., « Carnaval : inflation, réaction », *TXT*, n° 5, 1972, p. 13.

²⁹ *Térature*, n° 3-4, hiver 1981 leur consacre un important dossier, p. 71-131.

³⁰ GORRILLOT Bénédicte, *Christian Prigent, quatre temps : rencontre avec Bénédicte Gorrillot*, Paris, Argol, 2009, p. 242.

³¹ Voir VOUILLOUX Bernard, « Intermédialité et interartisticité. Une révision critique », in *Intermédialités*, Caroline FISCHER dir., Paris, Société de littérature générale et comparée, coll. Poétiques comparatistes, 2015, p. 63.

³² Voir *TXT*, n° 10, « L'Écrit le caca », 1978. Nous renvoyons également à notre article « “La passion de l'arbitraire du signe” : le cratylisme de *TXT* », *Elseneur : La Poésie, au défaut des langues*, n° 27, 2012, p. 211-224.

dire sur le rythme et sur les jeux phoniques, est considéré par Prigent comme un évidement du sens, comme une « course de vitesse contre la fermeture stabilisée des significations », comme la formalisation de ce « trou que fait le réel [...] dans le réseau symbolique tissé par les corps constitués de la langue et des systèmes de représentation en général³³ ».

Cependant, il ne s'agit pas de promouvoir un cratylisme linguistique compris comme un retour vers une naturalité pulsionnelle du langage. Si le poète est un « crucifié de l'immotivation des signes³⁴ », il est tout de même conscient, pour le dire avec Meschonnic, que « cet aller-aux-choses est une utopie du langage³⁵ ». Tout au contraire, si la « voix-de-l'écrit » est un cratylisme, c'est d'un cratylisme dialectique qu'il s'agit dans la mesure où elle doit se comprendre comme une « forme paradoxale de symbolisation » qui maintient en tension « pur hors-sens (musicalité et rythmique) et sens formé (mimesis et expressivité)³⁶ » de sorte que « la souffrance de l'arbitraire du signe en soit aussi la jouissance³⁷ ». C'est très précisément cet « espacement respiratoire des liens symboliques³⁸ » que la transmédiation orale de l'acousmatique et silencieuse « voix-de-l'écrit » va tenter de formuler.

En effet, l'enjeu de la transmédiation orale ne se résume par pour Prigent à la simple lecture des textes destinés au livre. Il est de « transpos[er] dans l'ordre de la voix le geste [...] qu'accomplit l'écriture³⁹ », à savoir, « le malaise du corps en proie aux signes » et d'exhiber ainsi le franchissement du « mur symbolique⁴⁰ » comme marque d'un sujet clivé dans le langage : « J'attends de la performance [...], écrit-il, qu'elle produise une élocution capable de jouer, par rapport à la voix “naturelle”, le rôle d'écart monstrueux que le geste de l'écriture joue par rapport à l'usage discursif (social)⁴¹. » Ces propos soulignent avec netteté l'écart entre l'oralisation ou médiation vocale du texte, et ce que Meschonnic a défini comme son « oralité », ici voix dénaturalisée, dépsychologisée. Ils suggèrent par ailleurs l'intention artistique de la lecture publique, pensée comme « performance », c'est-à-dire comme « objet d'art en soi⁴² ». La performance vocale, « irréductible à son support textuel⁴³ », constitue en effet une transmédiation de ce qui est en jeu dans le geste d'écriture : ainsi adopte-t-elle des modalités spécifiques d'effectuation.

Tout d'abord, prenant acte des contraintes liées aux conditions spectaculaires (posture, longueur du texte, volume, tempo, auditoire, salle...), les textes performés sont des extraits choisis ou des « pièces » écrites destinées à la performance. Lorsqu'ils donnent lieu à publication, c'est en tant que « partitions » dans un contexte éditorial qui les rend explicites

³³ PRIGENT C., *Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas*, entretiens avec Hervé Castenet, Saussines, Cadex éd., 2004, p. 25, 11.

³⁴ *Id.*, « La Violangue de Jean-Pierre Verheggen », *Ceux qui merdRent*, Paris, P.O.L., 1991, p. 224.

³⁵ « La nature dans la voix », préface à Charles NODIER, *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, Mauvezin, Éditions Trans-Europ-Repress, 1984, p. 41.

³⁶ PRIGENT C., *Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas*, *op. cit.*, p. 10, 26-27.

³⁷ *Id.*, « La Violangue de Jean-Pierre Verheggen », *art. cit.*, p. 225.

³⁸ *Id.*, *Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas*, *op. cit.*, p. 17.

³⁹ *Id. Compile*, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁰ *Id.*, « La Voix-de-l'écrit », in Françoise JANICOT, *Poésie en action*, *op. cit.*, p. 95, 94.

⁴¹ *Ibid.*, p. 93.

⁴² PRIGENT C., « L'inquiétude du sens (conversation avec Pascal Bouchet-Asselah) », *Théories – Doc(k)s*, 2006. En ligne : http://www.akenaton-docks.fr/DOCKS-datas_f/collect_f/auteurs_f/P_f/PRIGENT_F/THEORIE_F/inquietude.htm

⁴³ *Id.*, *Compile*, *op. cit.*, p. 7.

en tant que telles. Ensuite, le dispositif scénique « doit faire percevoir que le texte qui va être propulsé dans le sonore a été un texte *écrit*⁴⁴ », le poète étant assis à une table, dans une attitude de discrétion et de repli, non seulement pour se démarquer des postures de l'acteur, de l'orateur et du chanteur, toutes trois récusées, mais aussi pour signifier un forçage anatomique renvoyant au forçage symbolique de celui qui s'adonne au langage. Ainsi pour « Liste des langues que je parle », Prigent explique s'être appuyé « sur un jeu pratiqué par les femmes esquimaux Inuit : le Katajjak » consistant à réciter des listes « bouche contre bouche [...] sur un rythme de halètement⁴⁵ ». Il en titre une suffocation exhibée par le micro, suggérant la présence d'une voix dans l'élocution qui se marque à l'écrit dans les nombreux jeux allitératifs : répétitions, effets de rime, jeux de mots reposant sur l'à-peu-près, sur l'amalgame, sur l'homophonie (plus perceptible à l'écrit qu'à l'oral, d'ailleurs). Les halètements du poète guident la progression rythmique de la liste, qui s'organise alors davantage en unités respiratoires qu'en unités strophiques.

Ce n'est pas parce qu'elle est vocale que la poésie sonore est exempte de voix acousmates, c'est même la dialectique entre oralisation et oralité de l'écrit qui intéresse Prigent dans la « voix-de-l'écrit ». Ces voix acousmates se conçoivent globalement comme des atteintes au logocentrisme, sur un versant musical et critique (Dufrêne) ou plus nettement psychanalytique (Prigent). « À cheval entre l'écrit et le sonore », pour reprendre la formule d'Henri Chopin dans *Poésie sonore internationale*⁴⁶, elles adoptent des configurations médiatiques complexes, dans la mesure où elles font l'objet de transmédiation esthétiques. Dans cette économie, le statut de l'écrit est parfois relativisé, notamment lorsqu'il est considéré comme une partition en attente de son exécution, de son « implémentation⁴⁷ », pour le dire avec Nelson Goodman. On pourrait analyser d'autres exemples, comme ceux de Gherasim Luca, de Jean-Pierre Verheggen, de Charles Pennequin... mais il convient aussi de s'interroger sur le devenir des voix acousmates dans le cadre d'une poésie sonore « hors de page ».

« HORS DE PAGE ! ANALPHABÈTES, AÉROPHAGES DÉTREMPEZ-VOUS DES TÉNÉBREUSES AFFAIRES DE SCRIBES⁴⁸ » : LES VOIX ACOUSMATES DE LA TRACE À L'ÉCRITURE SONORE

La poésie sonore se développe en effet, notamment en ces débuts, dans les années 1950-1960, contre ce que Paul Zumthor nomme la « littéralisation de la culture⁴⁹ ». Ainsi, comme

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ PRIGENT C., « Malaise dans l'élocution », s. d., en ligne : <http://www.letterier.net/lestextes/prigmalaise.htm>

⁴⁶ Paris, Jean-Michel Place, 1979, p. 99.

⁴⁷ « La publication, l'exposition, la production devant un public sont des moyens d'implémentation - et c'est ainsi que les arts entrent dans la culture. La réalisation consiste à produire une œuvre, l'implémentation consiste à la faire fonctionner », in *L'Art en théorie et en action* trad. et postf. par Jean-Pierre COMETTI et Roger POUIVET, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1984, p. 63.

⁴⁸ DUFRENE F., « Fausse route. Demi-tour gauche pour un cri automatique », *Archi-Made*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts, coll. Écrits d'artistes, 2005, p. 115.

⁴⁹ « Oralité », art. cit. par. 33.

le souligne Heidsieck, elle doit quitter sciemment la graphosphère car « en se Gutembergrisant, depuis quelques siècles, avec complaisance, sinon radicalement, la poésie [...] a gommé les sources orales, toute sa tradition d'origine sonore [...] »⁵⁰. Grâce au magnétophone, la relation de l'écriture à l'oralité se trouve bouleversée : à la notation se substitue l'enregistrement direct des sons sur bande, « fixation » qui déplace l'œuvre poétique de la partition à interpréter au support sonore qui devient œuvre en soi. La poésie sonore, en devenant un art des « sons fixés »⁵¹, affirme alors ses parentés avec la musique concrète et acousmatique. Comme l'explique Heidsieck :

La machine, [...] par la trituration des mots et des sons qu'elle autorise, qu'elle provoque, par les possibilités de variations de vitesse, de confrontations, superpositions, collages, manipulations de tous ordres qu'elle permet, suscite une approche du réel – tout autant que de l'imaginaire – nouvelle, concrète et immédiate, physique, dont les possibilités ne sont à l'heure actuelle qu'à peine entrevues et touchées, les prolongements à peine perçus⁵².

L'usage du magnétophone dans la poésie sonore redéfinit donc la voix acousmate captant non seulement des « phonations frustrées », mais permettant aussi de donner lieu à une forme nouvelle d'écriture, une écriture sonore acousmatique, mettant en question l'assimilation hâtive de la poésie sonore à la voix qu'elle soit acousmate ou non⁵³.

« Phonations frustrées⁵⁴ » et voix machinées : François Dufrêne et Henri Chopin

Dufrêne, lorsqu'il abandonne le Lettrisme en 1953 se tourne d'une part vers l'infra-lettrisme, comme nous l'avons vu, mais aussi vers l'ultra-lettrisme. Reprochant aux lettristes de rester, « au pied du mur du son »⁵⁵, il recourt au magnétophone pour enregistrer ce qu'il nomme ses « crirythmes », puis comme moyen de composition de ceux-ci. Il opte ainsi pour un autre système médiatique, puis médiopoétique, hors de l'imprimé. Poésie non verbale enregistrant directement des sons de l'appareil phonatoire sur magnétophone, le crirythme est intranscriptible par l'écriture sur support papier :

« CRIRYTHME, n. m. (de cri, son inarticulé n'impliquant pas obligatoirement éclat de voix, et de rythme n'impliquant pas obligatoirement cadence) ; néologisme (F.D., 1953) désignant la PRODUCTION VOLONTAIRE DE PHONÈMES PURS. ASYLLABIQUES, NON-PRÉMÉDITÉS. DANS UNE PERSPECTIVE ESTHÉTIQUE, D'AUTOMATISME MAXIMUM, EXCLUANT TOUTE

⁵⁰ « Poésie sonore et musique », *Notes convergentes*, *op. cit.*, p. 165.

⁵¹ CHION M., *La musique concrète, art des sons fixés*, Lyon, Môméludies éd., 2009. Une 3^e édition est disponible en ligne : *La musique concrète/acousmatique, art des sons fixés* : <http://michelchion.com/books/32-l-art-des-sons-fixes>

⁵² « 1955-1975 : poésie sonore / poésie action », *Notes convergentes*, *op. cit.*, p. 139-140.

⁵³ Cette question est soulevée par J.-P. BOBILLOT dans « La “voix-de-l'écrit” : une spécificité médipoétique... », in Bénédicte GORRILLOT, Fabrice THUMEREL (dir.), *Christian Prigent : tou(v)er sa langue*, Paris, Hermann Éditeurs, 2017, p. 119-133.

⁵⁴ DUFRÈNE F., « Le Lettrisme est toujours pendant », *Archi-made.*, *op. cit.*, p. 340.

⁵⁵ *Id.*, « Fausse route. Demi-tour gauche pour un cri automatique » [1953], *Archi-Made*, *op. cit.*, p. 115. Il s'agit là du premier manifeste du « crirythme ».

POSSIBILITÉ DE REPRODUCTION AUTRE QUE MÉCANIQUE (bande magnétique, disque)⁵⁶. »

Dépassement du phonétisme par l'enregistrement direct des sons de l'appareil phonatoire, le crirythme peut être considéré comme une voix acousmate projetée par le poète, qui fait ainsi « chanter jusqu'à la viscéralité humaine⁵⁷ ». Le magnétophone, quant à lui, sert de révélateur de cette voix acousmate inouïe, et jusqu'à présent inaudible, dans la mesure où il est la seule technique à même, selon Dufrêne, d'« être fidèle à la complexité des sons émis, fidèle par excès puisqu'il offre à la voix de supplémentaires dimensions⁵⁸ », en raison de l'amplification microphonique.

En tant que « cri automatique », il implique la concomitance de sa conception et de son exécution, interdisant donc *a priori* toute composition ou écriture sonore : « céder à cette manie du montage, écrit Dufrêne, serait purement nier le sens du Crirythme⁵⁹ ». Or, comme le fait remarquer Henri Chopin, la portée d'une telle « tempête corporelle » peut paraître limitée dans la mesure où l'absence d'écriture conduit le crirythme à rester « caricaturalement réaliste⁶⁰ ». De même, pour Prigent, ce type de performance asémantique court le risque de la « sommaire rêverie naturaliste » exprimant une « fusion pré-symbolique avec une sorte d'endèça de la langue⁶¹ ». On peut néanmoins considérer avec Dufrêne que « cri » et « organes phonateurs » expriment, comme il l'écrit, « une impasse », ouvrant sur le « dehors du dedans⁶² », instituant par là même le sujet comme manque et comme reste, manque par coupure avec le Réel, reste comme acte. La performance n'aurait pas d'autre but que d'incarner cette impasse, cette symbolisation paradoxale, que Prigent a également formulée. Dans ce cadre, le corps du poète matérialiserait sur scène cet obstacle, autrement dit la tenture qui voile cette voix viscérale inadmissible : il en permet l'avènement (« je crie donc je suis ») et la négation (« le cri n'est qu'une impasse⁶³ »).

Les crirythmes font par ailleurs l'objet, dès 1958, d'une écriture sonore lorsque Dufrêne explore les potentialités créatives du magnétophone. Il limite néanmoins les opérations de montage à la superposition des crirythmes, technique qu'il considère comme « la première étape » d'une polyphonie grâce à laquelle le crirythme « atteindrait au stade suprême de cet esthétisme assumé⁶⁴ ». Dans « Crirythme dédié à Henri Chopin » (1967), par exemple, la spatialisation du son place au second plan les sons aigus pour mettre au premier plan les bruits

⁵⁶ *Id.*, « Le crirythme et le reste » [1967], *Archi-made, op. cit.*, p. 288. Les crirythmes ont été saisis sur magnétophone dès 1953, performés en direct pour la première fois en 1955 à Librairie Galerie l'Escalier de François Maspéro (voir <http://www.dufrene.net/>) et diffusés sur disque à partir de 1962 (*U 47*, collaboration Jean Baronnet, *Panorama des musiques expérimentales*, Philips 1962 - Réf. 835 485/ 86 AY).

⁵⁷ *Id.*, « Pragmatique du crirythme », *Archi-made, op. cit.*, p. 261.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 259.

⁵⁹ « Le crirythme et le reste », *Archi-made, op. cit.*, p. 289.

⁶⁰ *Poésie sonore internationale, op. cit.*, p. 98.

⁶¹ *Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas, op. cit.*, p. 33 ; *Compile, op. cit.*, p. 16. Pour lui la « performance vocale » relève moins de la « fusion pré-symbolique » que d'une « sublimation » qu'il rapproche du « “très subtil nuage” auquel Mallarmé identifiait la musique », *ibid.* C'est là indéniablement une façon de viser la voix acousmate.

⁶² « Désordre du jour » [1950], *Archi-Made, op. cit.*, p. 35.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ DUFRENE F., « Le crirythme et le reste », *Archi-made, op. cit.*, p. 287.

de gorge composant avec les bribes de mots un « espace du dedans » vibratile, un « corps sans organes [...] qui a fait sauter l'organisme et son organisation⁶⁵ », pour le dire avec Deleuze et Guattari. Ainsi les crirythmes connaissent-ils, du point de vue de leur diffusion, plusieurs modalités d'écoute acousmatique. Lors de la performance scénique, le corps du poète fait écran, lors de l'écoute sur disque, la voix affranchie du contact visuel permet une « intériorisation du spectacle auditif⁶⁶ », la simple ébauche d'incarnation conduisant à une libération des images mentales de l'auditeur.

Si l'écriture sonore de Dufrière donne lieu à un traitement polyphonique des ressources physiques de la voix et de l'appareil phonatoire, minorant les déformations (ralentissement ou accélérations) et spatialisations (réverbérations, niveaux sonores...) sonores, les « audiopoèmes » de Chopin en proposent un traitement plus musical, dans la mesure où il désire faire du « phénomène vocal [...] une instrumentation totale⁶⁷ ». Se libérant lui aussi des mots et de la partition, il se focalise sur l'enregistrement, puis sur le retraitement sonore, de son « usine corporelle⁶⁸ » (salive, souffle, claquements de langue...). Ainsi le corps est-il bien présent, mais dématérialisé au profit de la mise en avant des « valeurs volatiles de la voix⁶⁹ », les sons étant, davantage que chez Dufrière, coupés de leur source énonciative pour devenir des objets sonores décontextualisés, rapprochant le poème de la musique acousmatique, comme le souligne Heidsieck : « Un audio-poème de Henri Chopin, à base de souffles et bruits corporels, enregistrés et amplifiés, superposés et démultipliés, et de ce fait rendus méconnaissables en tant que tels, ne peut nier sa parenté avec la musique concrète ou électro-acoustique⁷⁰. »

Ainsi dans *Sol Air*⁷¹ les couches sonores se superposent et le son est spatialisé grâce à la stéréophonie, mais il fait surtout l'objet, à la différence de la pratique d'un Dufrière, d'intenses distorsions qui le rendent inassignable à une source. Sur scène⁷² cette voix volatile connaît plusieurs implémentations : soit la bande magnétique est manipulée par Chopin qui produit en *live* des sons de bouche se rajoutant à la pièce sonore diffusée, soit la pièce est diffusée et Chopin en dirige l'orchestration technique (volume et sorties sonores) tout en intervenant en *live*. Ces configurations, qui distinguent la performance du poète de l'écoute acousmatique de certains sons, ont une puissante force d'indexation : il s'agit par là de lier les variations des sons acousmatiques à leur système de référence, le corps, et de désigner par là même la poésie performée au détriment de la musique. Ce dispositif qui sépare l'audition des acousmates de la présence physique du poète est également celui adopté par la « poésie action » d'Heidsieck avec des effets très différents, cependant.

⁶⁵ *Mille Plateaux*, Paris, Les éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 43.

⁶⁶ TARDIEU Jean, « Notes et fragments », *Cahiers d'études de Radio-télévision*, n° 17, avril 1958, p. 18.

⁶⁷ « Entretien avec Henri Chopin », in Vincent BARRAS et Nicholas ZURBRUGG (dir.), *Poésies sonores*, [Mesigny], Contrechamps éditions, 1993, p. 131.

⁶⁸ CHOPIN H., « Les audio-poèmes », *OU-Cinquième saison, complete recordings*, 2002, Alga Marghen, 2002, n. p.

⁶⁹ « Entretien avec Henri Chopin », *Poésies sonores, op. cit.*, p. 128. Cette volatilité ressortit pleinement aux voix acousmates.

⁷⁰ « Poésie sonore et musique », *Notes convergentes, op. cit.*, p. 169.

⁷¹ Publié dans la revue-disque *OU*, n° 28-29, 1966.

⁷² Voir : <http://www.donguy-expo.com/chopin.html>

Bernard Heidsieck : petit précis d'acoulogie⁷³ acousmatique

Dès 1955, Heidsieck conçoit le poème comme une « partition » à exécuter lors de lectures publiques. En 1959 il acquiert un magnétophone qui, jusqu'en 1961, lui servira de moyen d'enregistrement et de diffusion de ses « poèmes-partitions ». Durant ces trois années, si voix acousmate il y a, en tant qu'en-deçà ou au-delà des mots ou comme présence d'une voix malaxant les mots, elle est conçue comme un travail sur le souffle, le phonétisme, l'onomatopée et la rythmique. Par exemple dans le *Poème-partition* « O-E » (décembre 1958-mars 1959)⁷⁴, qui déploie une sorte d'« érotogramme⁷⁵ », certains passages ne sont pas sans faire songer au phonétisme asémantique des dadaïstes, si ce n'est que le magnétophone permet en plus de faire entendre la corporéité de la voix, sa gestuelle, infra-langage qui se déploie en variations sur le souffle, formalisées notamment en marge droite de la partition (« hhweui », « wfuou »...).

À partir de 1961 cependant, Heidsieck cesse de traiter « la bande magnétique [...] comme la page imprimée⁷⁶ », c'est-à-dire comme un simple support d'enregistrement et de diffusion, et prend conscience « que l'on pouvait intervenir sur la bande avec des ciseaux (accélérer un texte, par exemple, en supprimant les respirations... etc...), pratiquer des collages en introduisant dans le fil du texte des éléments captés à l'extérieur et ainsi de suite [...]»⁷⁷. Dès lors, son intérêt se déporte des « onomatopées imitatives » aux « éléments extérieurs aux textes⁷⁸ », générant une autre écriture, c'est-à-dire un mode de composition au magnétophone, proche de celui de la musique acousmatique, dans lequel les sons, décorrélés de leur source par les opérations de prélèvement, déplacement et montage, deviennent de fait acousmatiques. Pourtant chez Heidsieck, contrairement à Chopin, leur source, extérieure au corps du poète et non plus intérieure, demeure majoritairement identifiable du point de vue causal, n'atteignant pas en ce sens le statut d'« objet sonore » tel que le définit Pierre Schaeffer, dans la mesure où ils nourrissent avec elle un rapport indiciel, voire iconique⁷⁹.

Cette écriture sonore passe par trois étapes : l'écriture de la partition pour le magnétophone ; l'enregistrement du poème, procédant par montage et mixage de la voix et des éléments prélevés ; la performance durant laquelle le poète, aidé par la partition, dit et agit son texte pendant que la bande sonore pré-enregistrée est diffusée sur haut-parleurs, favorisant donc une double écoute acousmatique : celle de la voix du poète et celle des échantillons sonores. Ainsi sur scène, la voix *live* du poète, que l'on pourrait nommer « écoute

⁷³ Néologisme de Pierre Schaeffer repris par Michel CHION dans *Le Son. Traité d'acoulogie*, Paris, Armand Colin, 2010.

⁷⁴ *Poèmes-partitions* précédé de *Sitôt dit*, Limoges, Al Dante, 2009, p. 285-324.

⁷⁵ BOBILLOT J.-P., *Bernard Heidsieck poésie action, op. cit.*, p. 44 et suiv.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 79.

⁷⁷ HEIDSIECK B., *Poèmes-partitions* précédé de *Sitôt dit, op. cit.*, p. 34.

⁷⁸ BOBILLOT J.-P., *Bernard Heidsieck poésie action, op. cit.*, p. 86.

⁷⁹ Voir Schaeffer P., *Traité des objets musicaux*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 24 : « Quant à nous enfermer dans une musique dont les objets renverraient au “monde extérieur” (disons avec plus de précision : dont les objets auraient un double sens, sonore, par le rappel des sources dont ils sont issus, et musical, par l'organisation qu'on leur ferait subir), il y avait, soit interprétation abusive, soit choix d'autres voies que les nôtres ». De telles œuvres [...] abordent un art particulier, hybride, entre musique et poésie ».

visualisée⁸⁰ » se superpose à sa voix enregistrée et retraitée, parfois mixée avec un matériau sonore qui lui est hétérogène (cris d'enfant, bruits de circulation, brouhaha...), mais qui est traité comme élément sonore de même niveau et non comme des éléments adjacents, illustratifs. Il faut insister : Heidsieck ne dit et n'agit pas son poème pendant que défilerait une bande sonore illustrative, il le « re-communique⁸¹ », selon sa propre expression. Cette « re-communication » est essentielle : elle désigne et l'« action » du poème, qui retrouve ainsi « son traditionnel pouvoir de médiation⁸² », et la poétique même des sons acousmates.

En effet, « re-communiquer », c'est rejouer la communication, c'est-à-dire « exorciser les emprises coercitives croissantes et successives qui affleurent, s'amplifient et règnent dans [...] la trame serrée que suscite et pond inéluctablement le groupe social ». Pour ce faire, il faut « trancher [...] dans cette chair de signes, de codes, d'interdits, d'impératifs et de signalisations. [...] en agissant de “l'intérieur”, plutôt que d'inlassablement crier, criailier, geindre et pleurer à sa porte, les yeux braqués sur un âge révolu⁸³ ». Le verbe « trancher » suggère ici les opérations de prélèvement, de retraitement et de montage qui président à l'écriture sonore. Ce geste a plusieurs corrélats. Les voix vue (« écoute visualisée ») et entendue (écoute acousmatique) ne sont ni lyriques (il ne s'agit pas de geindre), ni pré-langagières (il ne s'agit pas de crier). Leur doublage indique qu'il ne s'agit pas non plus de la voix personnelle d'un auteur qui lit son texte publié ou destiné à l'être : la voix est elle-même et autre à la fois. Soumise aux mêmes opérations que le matériau sonore non textuel, elle se détache, tout comme lui, des perspectives illustratives et mimétiques. Quels sont la nature et les effets de ces acousmates ? Nous ne prendrons ici que trois exemples⁸⁴.

Tout d'abord il s'agit de sons infra-ordinaires, en ce qu'ils dénotent le bruit de fond de nos vies quotidiennes. Ainsi, le *Poème-partition* « K, ou le quotidien⁸⁵ » juxtapose des séquences sonores en crescendo (« bruits de la ville », énonciation tronquée par des opérations de montage supprimant parfois une syllabe, « bruit mécanique ou de moteur », « bruits du cœur »), puis en decrescendo (« très fort bruit mécanique ou de moteur », énonciation formellement identique à la première, « bruit de pas qui s'éloigne »). Ce montage parallèle, qui rapproche symboliquement deux situations opposées, vie physiologique et vie sociale, métaphoriquement le moteur et le cœur, et formellement énonciation et montage sonore, suggère par là même le caractère aliénant du quotidien : les bruits passant ainsi du signal au signe. Ainsi, « trituration, mixages, cut-ups, peuvent mener à de nouvelles saisies tant du réel que de l'imaginaire » restituant « sur la bande magnétique, la photographie mentale (sur un plan sonore donc), des agressions physiques, visuelles auditives de la rue, sur un déroulement cisailé de pensées [...]»⁸⁶. Ensuite, les sons acousmates peuvent relever d'un

⁸⁰ Michel CHION emploie cette expression pour désigner au cinéma la situation « apparemment triviale où l'on voit la source » sonore, in *La Voix au cinéma*, op. cit., p. 26.

⁸¹ « 1955-1975 : poésie sonore / poésie action », *Notes convergentes*, op. cit., p. 137.

⁸² *Ibid.*, p. 139. Cette « re-communication » se perd dans le cadre d'une écoute privée sur support CD.

⁸³ HEIDSIECK B., « Poésie action et magnétophone », *Notes convergentes*, op. cit., p. 124.

⁸⁴ Pour une étude générale des bruits chez Heidsieck, voir THÉVAL Gaëlle, « “Pour un poème-éponge... pour un poème-serpillière” : poétique des bruits dans la poésie sonore de Bernard Heidsieck », *L'Autre musique*, n° 4, 2016, en ligne : <http://lautremusique.net/>

⁸⁵ HEIDSIECK B., *Poèmes-partitions* précédé de *Sitôt dit*, op. cit., p. 377-379. Les citations suivantes sont issues du texte.

⁸⁶ *Id.*, « Nous étions bien peu en... » [1980], *Notes convergentes*, op. cit., p. 210.

interdiscours, « discours circulant autour [du poète], issus du domaine économique, social, citoyen, administratif⁸⁷ » souvent associés aux bruits urbains pour suggérer un tissu social sonore. Ainsi le débat au Palais Bourbon sur la motion de censure de mai 1968, utilisé dans le *Passe-partout* n° 27, « Démocratie », est-il mixé avec la voix du poète lisant la liste intégrale des présidents du Conseil de la Troisième, Quatrième et Cinquième République sur un rythme haletant, volontairement provocateur, dont l'intention est de montrer « la fragilité même du propos tenu, de la course et des obstacles successifs et des permanentes remises en cause, traquenards et contractions [...] qui caractérise en quelque sorte la Démocratie “en marche”⁸⁸ ». Enfin les sons peuvent appartenir à un infra-langage, qu'il s'agisse de halètements ou de « respirations », comme c'est le cas dans *Respirations et brèves rencontres*⁸⁹, œuvre constituée d'une série de dialogues entre Heidsieck et des poètes illustres dont le souffle constitue la seule marque de présence et de réponse aux propos du poète. L'idée selon Heidsieck, était « de faire surgir des fantômes et de faire en sorte que la rencontre donne l'impression d'être véridique⁹⁰ ». Comme pour le débat au Palais Bourbon dans *Démocratie*, ces sons acousmates valent pour un signe sonore iconique dans le sens où ils constituent une archive sonore dûment référencée. Pourtant ici ce qui fait l'individualité du poète, la voix, est justement gommé, puisque nous n'entendons que des souffles. Il faut voir dans ce jeu sur la présence-absence d'une voix culturellement fétichisée, celle du poète, un radical parti pris déceptif : ces « acousmètres⁹¹ » sont des acousmanques (sur scène, une chaise vide manifeste cette absence⁹²), rejetant voix de son maître, voix lyrique et voix psychologique.

« Hors de page », les voix acousmates de la poésie sonore sont à la fois des objets de recherches poétiques, lorsqu'il s'agit de travailler « l'intérieur de la voix⁹³ » (Chopin) ou sa projection physique (Dufrêne) ; des procédures d'écriture en tant qu'« art des sons fixés » et enfin des modalités de réception du poème, plaçant l'auditeur ou le spectateur à « mi-chemin entre l'intériorisation totale que procure la lecture [ou l'écoute] silencieuse et l'extériorisation totale que procure le théâtre⁹⁴ ».

Si l'on considère les voix acousmates comme des voix humaines ou des sons musicaux éthérés textuellement représentés, force est de constater qu'elles sont peu présentes dans la poésie sonore. Pourtant, l'exploration des parentés entre langage et musique, la quête d'un

⁸⁷ *Id.*, *Biopsies*, Limoges, Al Dante, 2009, p. 5.

⁸⁸ *Id.*, « Démocratie I et II. (Passe-Partout 26 et 27). Notes », *Notes convergentes*, *op. cit.*, p. 160.

⁸⁹ Romainville, Al Dante, 1999.

⁹⁰ « Heidsieck en prise directe », propos recueillis par Marie-Laure Picot, *Le Matricule des anges*, n° 31, juillet-août 2000, p. 51.

⁹¹ CHION Michel, *La Voix au cinéma*, *op. cit.*, p. 25-33.

⁹² Voir BOBILLOT J.-P. *Bernard Heidsieck poésie action*, *op. cit.*, p. 335 et suiv.

⁹³ « Entretien avec Henri Chopin », in Vincent BARRAS et Nicholas ZURBRUGG (dir.), *Poésies sonores*, *op. cit.*, p. 134.

⁹⁴ TARDIEU J., « Littérature et radio », *Grandeurs et faiblesses de la radio*, *op. cit.*, p. 51. Le texte a paru sous le titre « Le signe et la parole ou Littérature et radio », p. 3-19, dans *Cahiers d'études de Radio-Télévision*, n° 9-10, 1956.

infra-langage non discursif et des « valeurs volatiles de la voix », la « sublimation » de la coupure symbolique de l'accès au langage, le prélèvement et le collage des bruits du monde sont autant de modalités d'existence de la voix et des sons coupés de leur source qu'exploite la poésie sonore. Leur analyse incite non seulement à adopter une analyse médiatique et médiopoétique, mais également à considérer plus largement la question de la voix dans la mesure où elle est une notion à la croisée des médias imprimés et audiovisuels. En ce sens, elle témoigne de la complexité des rapports du fait oral au monde de l'écrit d'une part et aux nouvelles techniques d'oralité médiatisée de l'autre. On ne saurait donc trop plaider en faveur d'une théorie générale de la voix en poésie, qui prendrait en considération ses médias et ses médiations sociales et culturelles. Comme le soulignait Prigent, la rencontre des poètes sonores avec les avant-gardes textuelles a été fructueuse :

Je crois que si quelque chose de neuf a eu lieu ces dernières années en France dans le champ du poétique, ce quelque chose (varié, multiple) doit beaucoup à ce qu'a ravivé et déplacé cette rencontre en soulevant la question de la projection orale des enjeux poétiques. On le voit aujourd'hui avec le renouvellement et la diversification des styles de performances orales [...]. Et parmi ce qui se publie aujourd'hui de moins conventionnel, on constate les marques de ce que ces expériences de « lecture publique » ont imposées comme formes (litoniques, giratoires, scandées – voire psalmodiables) à ce qui s'imprime dans des livres (voir les textes de Christophe Tarkos ou de Charles Pennequin)⁹⁵.

Il serait donc dommage, concernant la théorisation de la voix acousmate et de la voix en poésie de reconduire les vieilles antinomies et de se couper en théorie des féconds rapprochements qui ont eu lieu en pratique.

⁹⁵ *Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas, op. cit.*, p. 32.