École des Hautes Études en Sciences Sociales

Ecole doctorale de l'EHESS

Centre de recherches sur les arts et le langage – CRAL

Thèse de Doctorat préparée dans le cadre d'une cotutelle entre l'École des Hautes Études en Sciences Sociales et l'École de Doctorat de l'Universitat de Girona

Doctorat Art et langages

Discipline : Art : histoire et théorie

CORAL NIETO GARCIA

L'« ouverture » de la voix

La voix comme expérience et espace-temps de rencontre entre écrivains et compositeurs dans des créations poétiques et audio-sensibles

Thèse dirigée par : Mme. Annick Louis et Mme. Carmen Pardo Salgado

Date de soutenance : le 3 juin 2025

Jury (Examinatrices)	1	Karine Le Bail, chargée de recherche au CNRS
	2	Margarida Casacuberta Rocarols, Professeur des universités, Université de Girona
Rapporteurs	1	Makis Solomos, Professeur des universités, Paris 8
	2	Magali Nachtergael, Professeur des universités, Bordeaux Montaigne

« On serait tenté de croire que cette structure eut à un certain moment une forme adaptée à une fonction ; et que maintenant elle est brisée. Pourtant, il ne semble pas que ce soit le cas ; au moins n'y a-t-il aucun indice dans ce sens ; nulle part on ne voit de raccommodages ou des cassures ; l'ensemble paraît inutilisable, mais, en quelque sorte, complet. Nous ne pouvons rien dire d'autre, car Odradek est extraordinairement mobile et ne se laisse pas attraper. »

Franz Kafka

Le Souci du père de famille

Cité dans J.L. Borges

(*Le livre des êtres imaginaires*, 1987)

« [...] Italo Calvino était fasciné par un très bel essai de Roland Barthes sur l'écoute, un essai qu'on pourrait dire proliférant. Il a ainsi imaginé l'histoire suivante : un roi dans son palais ; il interprète tout ce qui se passe derrière les murs. Son royaume est en train de s'écrouler, la reine le trahit, l'armée est en danger, etc., mais il ne l'apprend que par l'écoute. En même temps, il est obsédé par une voix qu'il avait entendue et qu'il recherche, pensant que cette voix peut lui donner la force dont il a besoin. »

Luciano Berio

(Entretien avec Luciano Berio, Radicondoli, 1983)

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma profonde reconnaissance à mes deux cotutrices de recherche, Mme. Annick Louis et Mme. Carmen Pardo Salgado, pour leur écoute et accompagnement précieux tout au long de l'élaboration de cette étude. Leurs encouragements et conseils toujours pertinents ont été des facteurs déterminants à chaque étape de la recherche.

Je tiens également à exprimer ma gratitude aux écrivains·es et compositeurs·trices qui ont généreusement partagé avec moi leurs voix ainsi que leurs perspectives théoriques et créatives : Laure Gauthier, Jérôme Game, Anne-James Chaton, Olivier Cadiot, Jean-Michel Espitallier, Pedro García-Velásquez, Núria Giménez-Comas, Olivier Lamarche, Chloé Thevenin et Miguel Álvarez-Fernández.

Je suis également profondément reconnaissante envers les différentes personnes que j'ai rencontrées au cours de mes recherches et qui m'ont ouvert des voies d'exploration pratiques et des perspectives critiques sur la voix, le son et l'écoute, en particulier Karine Le Bail, Anne-Christine Royère, Marion Dupuis, Esteban Buch et Milla Tiainen.

Je remercie encore mes amis pour leur patience, mes collègues (une pensée spéciale pour Giacomo), et Geoffroy, qui a constamment stimulé ma réflexion.

Finalement, je remercie vivement mes parents et ma sœur. Leur précieux appui et leur confiance ont été une source constante d'inspiration et de motivation tout au long de ce parcours.

RESUME

L'« ouverture » de la voix. La voix comme expérience et espace-temps de rencontre entre écrivains et compositeurs dans des créations poétiques et audio-sensibles

Envisagée en tant que prisme de réflexion et d'expérimentation, la voix invite à explorer des questions complexes et interconnectées à travers divers champs disciplinaires et créatifs. La présente étude porte sur les créations poétiques et audio-sensibles de Laure Gauthier, Anne-James Chaton et Jérôme Game, et leurs en collaboration avec les compositeurs de musique électronique et électroacoustique, parmi lesquels Pedro Garcia-Velasquez et Núria Giménez-Comas, Alva Noto et DJ Chloé et Olivier Lamarche, respectivement. Le point de départ de l'analyse de ces créations – qui peuvent adopter la forme de lectures, de performances-concerts, ou encore d'installations sonores – est la voix, plus précisément son « ouverture », à travers des approches issues des *Voice Studies* et des nouveaux matérialismes. La notion d'« ouverture » permet de considérer la voix à la fois comme un phénomène relationnel, transversal et en tant que facteur processuel. Elle encourage une pensée sur les interstices et les lisières, à partir desquelles les auteurs et autrices de notre corpus explorent le phénomène vocal en lien avec des questions qui révèlent de l'agentivité des entités humaines et non humaines, de la discursivité et de la matérialité des pratiques poétiques et sonores, des modes de production de la subjectivité, ainsi que de l'émergence du sens. Dans le cadre de ces collaborations, les auteurs conçoivent des récits poétiques et audio-sensibles qui tentent de préserver la forme complexe du réel, ses tensions et ses écarts. L'accent est ainsi mis sur la manière dont la voix peut rendre compte de cette complexité et, simultanément, mettre la pensée en mouvement. Cette étude a pour objectif également de formuler une poétique de l'audible à travers le prisme de la voix et de l'écoute, en examinant les rencontres sensibles et affectives qui émergent du milieu sonore à travers les « *intra-actions* » entre la voix et l'outillage électroacoustique. Ainsi, l'espace-temps habité par la voix est appréhendé comme un « entre-deux ».

Mots-clés : *Voix, Ouverture, Milieu sonore, Agentivité, Relation, Récit poétique, Audio-sensible, Musique électroacoustique, Nouveaux matérialismes, Voice Studies*.

ABSTRACT

Vocal "Opening": The Voice as Experiential and Spatio-Temporal Locus of Convergence Between Writers and Composers in Poetic and Audio-sensory Works

Construed as a multifaceted prism for theoretical inquiry and experimental praxis, the voice constitutes an epistemic conduit for probing intricate and interwoven problematics spanning diverse disciplinary and creative terrains. The present investigation interrogates the poetic and audio-sensory modalities operative in the works of Laure Gauthier, Anne-James Chaton, and Jérôme Game, focusing on their collaborations with composers of electronic and electroacoustic music – Pedro García-Velásquez, Núria Giménez-Comas, Alva Noto, and the tandem of DJ Chloé and Olivier Lamarche. The starting point for analyzing these works – manifesting as recitations, performance-concerts, or immersive sonic installations – rests on the conceptualization of the voice, specifically its "opening," a framework informed by the interdisciplinary paradigms of Voice Studies and the premises of new materialisms. The construct of "opening" posits the voice as both a relational and transversal phenomenon and a dynamic processual agent. This lens foregrounds the interstitial and liminal zones wherein the authors of this corpus interrogate vocal phenomenology, engaging with questions that illuminate the agency of human and nonhuman entities, the discursivity and materiality immanent to poetic and sonic practices, the mechanisms underwriting the constitution of subjectivity, and the genesis of signification. Within these collaborations, the authors devise audio-sensory and poetic narratives that endeavor to encapsulate the multifaceted ontology of the real, replete with its inherent tensions and disjunctions. Emphasis is thus placed on how the voice can account for this complexity while, at the same time, setting thought in motion. This research also aims to articulate a poetics of the audible, refracted through the dual prisms of vocality and aurality, examining the affective and sensory convergences emerging within the sonic milieu via "intra-actions" between the voice and electroacoustic tools. Accordingly, the spatio-temporal domain inhabited by the voice is theorized as an "in-between".

Keywords: *Voice, Opening, Sonic Milieu, Agency, Relation, Audio-sensory, Poetic Narrative, Electroacoustic Music, News Materialism, Voice Studies*.

RESUMEN

La «apertura» de la voz. La voz como experiencia y espacio-tiempo de encuentro entre escritores y compositores en las creaciones poéticas y audio-sensibles

Considerada como un prisma de reflexión y de experimentación, la voz invita a explorar cuestiones complejas e interconectadas a través de diferentes campos disciplinarios y creativos. El presente estudio se concentra en las creaciones poéticas y audio-sensibles de Laure Gauthier, Jérôme Game y Anne-James Chaton, focalizándose en sus colaboraciones con los compositores de música electrónica y electroacústica, entre ellos Pedro García-Velásquez et Núria Giménez-Comas, Alva Noto et DJ Chloé et Olivier Lamarche, respectivamente. El punto de partida para el análisis de estas creaciones – que pueden adoptar la forma de lecturas, performances-conciertos, o incluso instalaciones sonoras –, es la voz, más específicamente su «apertura», a través de aproximaciones a los *Voice Studies* y los nuevos materialismos. La noción de «apertura» nos permite considerar la voz como un fenómeno relacional, transversal y como factor procesual. Esta noción fomenta un pensamiento sobre los intersticios y los bordes, a partir de los cuales los autores y autoras de nuestro corpus exploran el fenómeno vocal en relación con cuestiones vinculadas a la agencialidad de entidades humanas y no humanas, a la discursividad y la materialidad de las prácticas poéticas y sonoras, a los modos de producción de la subjetividad, así como a la emergencia del sentido. En el contexto de estas colaboraciones, los autores conciben poéticas narrativas y audio-sensibles que conservan la complejidad de lo real, sus tensiones inherentes y sus desvíos. Así, el enfoque se orienta hacia los procesos mediante los cuales la voz es capaz de informar de esta complejidad y, a su vez, activar el pensamiento. De manera paralela, este estudio tiene como objetivo formular una poética de lo audible a través del prisma de la voz y de la escucha, analizando los encuentros sensibles y afectivos que emergen del medio sonoro mediante la «intra-acción» entre la voz y el dispositivo electroacústico. En este sentido, el espacio-tiempo habitado por la voz puede ser conceptualizado como un «entre-dos».

Palabras claves: *Voz, Apertura, Medio sonoro, Agencialidad, Relación, Audio-sensible, Poética narrativa, Música electroacústica, Nuevos materialismos, Voice Studies.*

RESUM

L'obertura de la veu. La veu com a experiència i espai-temps de trobada entre escriptors i compositors en creacions poètiques i àudio-sensibles

Considerada com un prisma de reflexió i d'experimentació, la veu convida a explorar qüestions complexes i interconnectades a través de diferents camps disciplinaris i creatius. L'estudi que aquí es presenta, es concentra en les creacions poètiques i àudio-sensibles de Laure Gauthier, Jérôme Game i Anne-James Chaton, focalitzant-se en les seves col·laboracions amb els compositors de música electrònica i electroacústica, entre ells Pedro García-Velásquez i Núria Giménez-Comas, Alva Noto i DJ Chloé i Olivier Lamarche, respectivament. El punt de partida per a l'anàlisi d'aquestes creacions – que poden adoptar la forma de lectures, performances-concerts, o fins i tot instal·lacions sonores –, és la veu, més específicament la seva «obertura», a través d'aproximacions dels *Voice Studies* i els nous materialismes. La noció d' «obertura» ens permet considerar la veu com un fenomen relacional, transversal i com a factor processual. Aquesta noció fomenta un pensament sobre els intersticis i els marges, a partir dels quals els autors i autores del nostre corpus exploren el fenomen vocal en relació amb qüestions vinculades a la agencialitat d'entitats humanes i no humanes, a la discursivitat i la materialitat de les pràctiques poètiques i sonores, als modes de producció de la subjectivitat, així com a l'emergència del sentit. En el context d'aquestes col·laboracions, els autors conceben poètiques narratives i àudio-sensibles que conserven la complexitat del real, les seves tensions inherents i els seus desviaments. Així, l'enfocament s'orienta cap als processos mitjançant els quals la veu és capaç d'informar d'aquesta complexitat i, al seu torn, activar el pensament. De manera paral·lela, aquest estudi té com a objectiu formular una poètica de l'audible a través del prisma de la veu i de l'escolta, analitzant les trobades sensibles i afectives que emergeixen del mitjà sonor mitjançant la «intra-acció» entre la veu i el dispositiu electroacústic. En aquest sentit, l'espai-temps habitat per la veu pot ser conceptualitzat com un «entre-dos».

Paraules clau : *Veu, Oberta, Medi sonor, Agencialitat, Relació, Àudio-sensible, Poètica narrativa, Música electroacústica, Nous materialismes, Voice Studies.*

SOMMAIRE

INTRODUCTION

La voix : Entre la recherche et la praxis créative

Corpus de la thèse

Dispositif d'enquête : Corpus d'entretiens

Plan de la thèse

PARTIE I :

OUVERTURE ET MÉDIALITÉ : ÉVOLUTIONS ET DÉFIS DES ÉCRITURES POÉTIQUES ET AUDIO-SENSIBLES CONTEMPORAINES

1. Les nouvelles lisières des pratiques poétiques et audio-sensibles dès la fin des années 1970 jusqu'au début du XXIe siècle dans la scène française

1.1. Quelques précisions conceptuelles

1.2. Échos éphémères des avant-gardes historiques : Un aperçu

1.3. Nouveaux terrains d'expérimentation et de création littéraire

1.3.1. Sous les traces du festival *Polyphonix*

1.3.2. Décentrement et déplacement de la pratique littéraire

1.3.3. Poétiques « contemporaines » : Enjeux, défis et questionnements

1.3.4. La mise en question du lyrisme et la condition « post-poétique »

2. Repenser la voix : Une exploration au-delà de la critique au lyrisme

2.1. Vers un « translyrisme » émergent

2.2. Lorsque la voix s'émancipe de sa « vocation »

2.2.1. Ecritures poétiques, écritures sonores. À la croisée des mots et des ondes

2.2.2. Les lisières poétiques et musicales dans les pratiques vocales contemporaines

2.3. De l'intermédialité et la transmédialité à l'ultramédialité

2.3.1. De l'« *intermedia* » à l'intermédialité

2.3.2. Transmédialité

2.3.3. Ultramédialité

2.4. L'ouverture (ou « débordement ») de la voix

PARTIE II :

LA VOIX INTERSTITIELLE : OUVERTURE MÉTHODOLOGIQUE ET CRÉATIVE DE LA VOIX

3. Une ouverture conceptuelle et méthodologique de la voix

3.1. Ce que la voix laisse entendre

3.1.1. Perspectives sur la voix : De la conceptualisation de la voix à sa pratique

3.1.2. Vocalités contemporaines : Entre méthode de recherche et praxis créative

3.2. Relations fluctuantes entre la voix et la technologie

3.2.1. La voix-objet ?

3.2.2. La voix et ses nomenclatures dans le cadre des pratiques poétiques et musicales

4. La performativité de la voix : Poétiques du son chez Anne-James Chaton

4.1. « Devenir-avec » : Analyse des relations performatives entre voix et technologie – *Événements 09* (2011)

4.2. L'accident et l'épaisseur : Esthétique et processus créatif

5. Au travers des voix : La poésie de Laure Gauthier comme un film du hors-chant (champ) entre les mots

5.1. *Études pour théâtre acoustique* : *Forêt* (2018)

5.1.1. Laure Gauthier et Pedro García-Velásquez – *Étude forêt* (2018)

5.1.2. Immersion sonore : La conception d'une poétique de l'audible ou des « lieux-musique »

5.1.3. Exploration de la fiction à travers les « lieux-musique » : Du réel au virtuel

5.1.4. L'écoute et le phénomène de la diffraction

5.2. Laure Gauthier et Pedro García-Velásquez – *Remember The Future* (2022)

5.3. Laure Gauthier et Núria Giménez-Comas – *Back into Nothingness* (2018)

5.3.1. Les portées de la voix dans la partition

5.3.2. Recherche polyphonique I : La conception des nuages par l'intermédiaire des « images-sonores »

5.3.3. Recherche polyphonique II : Déplacements et redéfinitions des voix de Kaspar

PARTIE III :

VOIX ET NOUVEAUX MATÉRIALISMES : RELATION, ASSEMBLAGE ET TECHNO-POÉTIQUE DANS LES PRATIQUES SONORES

6. Voix et Nouveaux matérialismes

6.1. Voix et relation. Voix-assemblage

6.2. L'« *intra-activity* » : Méthodologie pour penser le système de relations de la voix depuis sa dimension matérielle et performative

6.3. L'élasticité ontologique de la voix intermédiale

6.4. Du « corps-techno » à une « techno-poétique » de la voix

7. Fabuler dans l'espace vocal par le son : Le cas de Jérôme Game

7.1. Le récit poétique comme dispositif sensible

7.2. Jérôme Game et Olivier Lamarche (Motus) – *Diario Utopico* (*Fabuler, dit-il*) (2012)

7.2.1. Quand le phénomène sonore façonne le récit : Changements perceptifs et évolution

7.2.2. Entre utopie sonore et visuelle

7.3. Jérôme Game et Chloé Thévenin – *HongKong Reset* (2015)

7.3.1. Le récit-portrait d'une ville

7.3.2. La littérature comme méthode : Montage, cadrage, échantillonnage

PARTIE IV :

TECHNOLOGIE ET MATÉRIALITÉ : RECONFIGURATION AFFECTIVO-RELATIONNELLE DE LA VOIX

8. Milieu affectif : La voix au cœur des « *intra-actions* » matérielles, discursives et technologiques

8.1. Technologie comme agent performant

8.2. Milieu affectif, assemblages et matérialités

8.2.1. Matérialités affectives et ontologie relationnelle : Réévaluation de la notion d'affect à la lumière de Spinoza et Deleuze

8.2.2. Forces affectives et assemblages dynamiques : Conceptualisation de la « voix-assemblage »

8.2.3. Langage, matérialités et affects

8.2.4. Matière corporelle : Une reconfiguration de la notion du corps

9. Laisser le son agir

9.1 Anne-James Chaton & Alva Noto – *ALPHABET* (2019)

9.1.1 Composer le lyrisme : Rencontres sensibles avec le son

9.1.2. Exploration des agencements à travers la techno-poétique de la voix et de la matérialité numérique

CONCLUSIONS

VIRAGE ONTO-ÉPISTÉMOLOGIQUE DU PHÉNOMÈNE VOCAL

« Faire-penser » par la voix et dans le milieu

Le « translyrisme » dans le cadre du réalisme agentiel

Le passage de la voix aux voix

ANNEXES

I. ENTRETIENS PERSONNELS

A. Entretien personnel avec Laure Gauthier, 21 avril 2022, Paris

B. Entretien personnel avec Jérôme Game, 1er août 2022, visioconférence

C. Entretien personnel avec Anne-James Chaton, 12 février 2020, Paris

D. Entretien personnel avec Jean-Michel Espitallier, 18 avril 2020, Paris

E. Entretien personnel croisé avec Núria Giménez-Comas, 13 décembre 2022,

visioconférence

F. Entretien personnel avec Chloé Thévenin et Jérôme Game, 16 janvier 2023, Paris

G. Entretien personnel croisé avec Olivier Lamarche et Jérôme Game, 30 janvier 2023, visioconférence

II. LISTE D'IMAGES

III. RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

IV. TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

La voix : Entre la recherche et la praxis créative

Cette recherche se concentre sur l'étude de la voix dans le cadre de créations poétiques et audio-sensibles réalisées entre écrivains et compositeurs[1] contemporains. La voix est approchée en tant que phénomène dynamique, « migratoire[2] » et liminal, en prenant comme point de départ le postulat qu'elle opère et évolue dans différents milieux, tels que le milieu spatial, symbolique, matériel, discursif, technologique, organique, synthétique, etc., et elle est consubstantielle de ceux-ci. Cette perspective met en évidence la dimension performative et relationnelle du phénomène, en insistant sur le processus de sa matérialisation spatio-temporelle et son devenir.

Tout au long de cette thèse, nous chercherons à répondre aux questions suivantes : Qu'est-ce qui fait exister la voix ? Que peut la voix ? Où est-elle située et par rapport à quoi[3] ? Ces interrogations soulèvent des enjeux fondamentaux quant à la nature de son existence et de ses lisières, qu'elles soient corporelles, matérielles, spatiales, fictives, technologiques ou sonores. Dans cette perspective, nous chercherons à montrer que la voix dans le cadre d'un certain nombre de pratiques littéraires et sonores contemporaines échappe à toute interprétation univoque, à toute signification close, et à toute objectivation ou connaissance stable.

Notre analyse s'appuie sur le champ de recherche qui nourrit la discussion contemporaine à ce sujet : les *Voice Studies*. Ce terrain émergent, apparu il y a une dizaine d'années, englobe une variété de lignes de recherche et de création qui se concentrent sur la voix – ses capacités, ses fonctions et ses qualités – à travers un éventail de disciplines, allant de la littérature comparée et de la critique littéraire à la musicologie, l'anthropologie et l'ethnomusicologie, en passant par les études sur la

[1] Dans cette étude, nous avons choisi d'utiliser le masculin pluriel comme forme générique, englobant ainsi toutes les identités de genre. Cependant, dans un souci de précision et de respect, nous avons opté pour l'emploie du fémenin – « écrivaine », « auteure », « poétesse » et « compositrice » –, lorsque nous faisons spécifiquement référence à la pratique des femmes dans ces domaines.

[2] D'après l'historienne culturelle et musicologue Martha Feldman, « Voice is nothing if not boundless, furtive and migratory, sometimes maddeningly so. » Voir : FELDMAN, Martha, « The Interstitial Voice: An Opening » [en ligne], « Why Voice Now », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 68, n° 3, University of California Press, 2015, p. 653-658, p. 653. Disponible sur : http://dx.doi.org/10.1525/jams.2015.68.3.653 [Consulté le 07/09/2020].

[3] *Ibid.,* p. 657.

performance, les arts sonores, les médias et la technologie, ainsi que les théories des nouveaux matérialismes et du post-humanisme. Dans ce contexte, des ouvrages tels que *Voice Studies: Critical Approaches to Process, Performance, and Experience* (2015)[4] coédité par Ben Macpherson et Konstantin Thomaidis, fondateurs également du *Journal of Interdisciplinary Voice Studies*, le journal en ligne *New Materialism Almanac* apparu en 2016, ainsi que le volume coédité par Nina Sun Eidsheim et Katherine Meizel, *The Oxford Handbook of Voice Studies* (2019)[5], feront l'objet d'une attention particulière, car ils nourrissent les nouvelles réflexions sensibles et critiques sur la voix, allant de sa conception jusqu'à la pratique vocale. Les recherches consacrées à la voix contribuent à l'élaboration de nouvelles cartographies théoriques et pratiques pour explorer les potentialités performatives, expérientielles et sensorielles inhérentes à ce phénomène.

Ce travail adopte ainsi une approche interdisciplinaire et transdisciplinaire, en croisant les perspectives développées par les *Voice Studies* avec celles des *Sound Studies*, la théorie littéraire, le tournant affectif, la performance et les études des médias. Dans ce cadre, les travaux des théoriciens des nouveaux matérialismes ont joué un rôle clé dans l'enrichissement de notre compréhension de la voix, en apportant des contributions conceptuelles et méthodologiques essentielles : « Revisiting the Voice in Media and as Medium : New Materialist Propositions » (2013) de Milla Tiainen[6] ; *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics And the Entanglement of Matter And Meaning* (2007) de Karen Barad[7] ; *Sensing Sound: Singing & Listening as Vibrational Practice* (2015) de Nina Sun Eidsheim[8], *The Performative Power of Vocality* (2019) de Virginie Magnat[9], parmi d'autres. Ces apports offrent une perception de la voix comme une entité complexe et un phénomène transversal, relationnel et intercatégoriel, englobant des dimensions socioculturelles, technologiques et politiques.

---

[4] THOMAIDIS, Konstantinos, MACPHERSON, Ben (eds.), *Voice Studies: Critical Approaches to Process, Performance and Experience*, London/New York: Routledge, 2015.

[5] EIDSHEIM, Nina Sun, MEIZEL, Katherine, *The Oxford Handbook of Voice Studies*, New York: Oxford University Press, 2019.

[6] TIAINEN, Milla, « Revisiting the Voice in Media and as Medium : New Materialist Propositions » [en ligne], *NECSUS. European Journal of Media Studies,* n° 2, 2013, p. 383-406. Disponible sur : http://dx.doi.org/10.25969/mediarep/15096 [Consulté le 05/07/2021].

[7] BARAD, Karen, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics And the Entanglement of Matter And Meaning*, Durham/NC: Duke University Press, 2007.

[8] EIDSHEIM, Nina Sun, *Sensing Sound: Singing & Listening as Vibrational Practice*, Durham/NC: Duke University Press, 2015.

[9] MAGNAT, Virginie, *The Performative Power of Vocality*, London/New York : Routledge Voice Studies, 2019.

En tant que phénomène complexe et omniprésent, la voix se déploie de multiples façons, notamment à travers des dynamiques de médiation technologique, demeurant une entité en constante transformation, tout en étant vécue de manière singulière par chaque individu. Cette recherche s'appuie sur une interrogation fondamentale, en lien étroit avec la question de l'appartenance : la voix appartient-elle véritablement à celui qui l'émet ? Pourquoi, parfois, cette relation semble vaciller ? Ces interrogations, en apparence simples, ont conduit à une exploration plus profonde sur l'agentivité de la voix : En quoi est-elle perçue comme agissante, associée à des actions et à des pensées ? Les nouveaux matérialismes offrent un cadre conceptuel permettant de répondre à ces questions.

Cette recherche propose d'envisager la voix à la fois comme prisme de réflexion et comme praxis créative. Pour y parvenir, elle s'attache à prendre en compte les aspects non-verbaux, non-représentatifs et non-discursifs, en particulier en explorant les dynamiques affectives qui en émergent. Ainsi, la voix sera approchée en dehors du cadre conventionnel de l'intériorité du sujet, à la lumière de notions et de problématiques telles que la médiation, c'est-à-dire la voix en tant que médium ou immergée dans un processus de médiation ; l'agentivité, en explorant des formes d'existence, de relation et d'affectation entre entités humaines et non humaines, qui émergent de la coproduction des forces matérielles et discursives ; la présence de la voix, liée à sa dimension relationnelle, spatiale et temporelle, ainsi qu'à sa contingence ; la critique de l'auto-représentation, qui interroge la manière dont l'individu se construit et se représente à travers la voix, ainsi que l'analyse de la production des modes d'être et des formes de subjectivité dans des milieux spatiaux, matériels, technologiques, sociaux et culturels.

L'intérêt porté à la voix, tout comme à la manière dont nous percevons sa matérialité et sa discursivité, sont intimement liés aux modalités de perception et d'expérience du milieu sonore. Dans un contexte caractérisé par la fragmentation et l'accélération du temps, où l'espace de la rencontre se fait de plus en plus rare, la présente étude s'attachera à analyser les rencontres sensibles et affectives qui émergent dans, avec et à travers le phénomène vocal et, plus largement, à travers le son. Pour ce faire, cette recherche portera une attention particulière aux dynamiques entre des entités humaines et non humaines, des agents sonores et non sonores, lors de la manifestation des événements relationnels dans le cadre de créations poétiques et audio-sensibles.

L'hypothèse qu'on essaiera de démontrer est que les pratiques vocales créatives, et la pédagogie qui les accompagne, constituent un domaine particulièrement riche où les formes établies de territorialisation et de subjectivation à travers la voix sont soumises à une critique profonde. Dans cette perspective, nous proposerons de mobiliser les concepts de « pratique vocale », de « performance vocale » et de « vocalisation » pour mettre en avant la dimension matérielle de la voix et ses effets matériels dans le milieu, nous invitant à réfléchir à des dimensions telles que la matérialisation, la médiation, la corporéité et la performativité, ou encore les techniques vocales, les contextes, ainsi que les facteurs spatio-temporels et contingents de la voix[10].

De même, la pratique vocale, en tant qu'activité sociale et relationnelle, a la capacité d'influencer et d'être influencée par des structures internes et externes, englobant le culturel, le discursif, le matériel, le socio-politique et l'économie. La négociation entre ces différents domaines peut avoir un impact dans la manière de dire, de faire, d'exister et d'entrer en relation avec le milieu. Ainsi, cette pratique peut être comprise comme un processus ouvert et relationnel, où les matérialités humaines et non humaines contribuent à l'acte de « dire » et aux forces qui lui sont associées. Dès lors, arriver à saisir la voix – ou plutôt la performance vocale – au cœur des créations poétiques et audio-sensibles, implique de considérer ce phénomène non seulement dans son lien avec le corps du vocalisateur, mais également les processus de médiation technologique de la voix, qui est captée, transformée, amplifiée et propagée dans le milieu sonore, lui-même constitué par un assemblage de dispositifs technologiques (les hauts parleurs, les microphones, l'ordinateur, etc.), d'objets scéniques, de la présence de l'auditeur, etc., chacun contribuant aux modalités de matérialisation et de perception de la voix.

Corpus de la thèse

La présente étude porte sur les écritures poétiques et audio-sensibles de trois poètes contemporains français Laure Gauthier, Anne-James Chaton et Jérôme Game, et leurs créations intermédiales et transmédiales avec des compositeurs de musique électronique et électroacoustique, parmi lesquels Pedro Garcia-Velasquez et Núria Giménez-Comas,

[10] WEIDMAN, Amanda, « Anthropology and Voice » [en ligne], *Annual Review of Anthropology*, vol. 43, n° 1, 2014, p. 37-51. p. 41. Disponible sur : https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-102313-030050 [Consulté le 12/08/2022].

Alva Noto et DJ Chloé et Olivier Lamarche, respectivement. Comme on l'a annoncé, le point de départ pour analyser ces créations – qui peuvent adopter la forme de lectures-performances, de concerts, d'installations sonores, parmi d'autres modalités – est la voix. Dans ce contexte, l'attention sera portée sur les différentes manières de concevoir, d'expérimenter et d'être à la voix, à travers l'examen des perceptions spatio-temporelles mobilisées au sein de ces créations. Les voix étudiées dans cette recherche s'expriment sous des formes variées : elles crient, bégaient, parlent, chantent, murmurent, se taisent... Elles sont traitées, filtrées, distordues, manipulées numériquement, spatialisées, ou encore transposées. En ce sens, le phénomène vocal se relie davantage avec une pensée de l'espace-temps qui active des « métaphores sonores », des « images sonores », des « images poétiques », des « lieux-musique », des « zoom sonores », ou encore des « mots fantômes », telle est la terminologie employée par les auteurs du corpus de ce travail.

« L'ouverture de la voix »**,** titre de cette recherche, traduit l'intention d'explorer le concept d'ouverture associé à la voix, une question qui a déjà fait l'objet de réflexions, notamment dans la thèse de Clare Brady, *The Open Voice: Vocality and Listening in three operas by Luciano Berio* (2017)[11], ainsi que dans l'article « The Interstitial Voice: An Opening » (2015)[12], publié dans le cadre du colloque *Why Voice Now ?*[13]. Ces travaux incarnent un moment marqué par l'essor des *Voice Studies*, ainsi que du « *vocal turn* » dans le domaine de la musicologie[14].

Dans cette thèse, le concept d'« ouverture » sera abordé sous six angles différents, afin de mieux conceptualiser la pensée critique et sensible de la voix développée par les auteurs de notre corpus : 1) comme un phénomène de débordement ou de dépassement, tant du corps-vocalisateur que des modèles analytiques qui cherchent à représenter la voix selon des critères préétablis ; 2) en conférant à la voix une dimension fluctuante, la situant dans un espace liminal, un seuil où les entités humaines et non humaines

[11] BRADY, Clare, *The Open Voice: Vocality and Listening in Three Operas by Luciano Berio* [en ligne], thèse de doctorat, sous la direction de Julian Johnson, soutenue au Royal Holloway, University of London en 2017. Disponible sur : https://pure.royalholloway.ac.uk/en/publications/the-open-voice-vocality-and-listening-in-three-operas-by-luciano. [Consulté le 08/05/2023].

[12] FELDMAN, Martha, « The Interstitial Voice: An Opening », *Journal of the American Musicological Society, op. cit.,* p. 653–8.

[13] Colloque « Why Voice Now ? », Réunion annuelle de la Society for Music Theory et de la American Musicological Society, Hilton Hotel et Milwaukee Convention Center, du 6 au 9 novembre 2014. Les actes du colloque ont ensuite été publiés sous le titre « Why Voice Now? », Martha Feldman, Emily Wilbourne, Steven Rings, Brian Kane, James Q. Davies, *Journal of the American Musicological Society*, *op. cit.*

[14] Voir : *Twentieth-Century Music*, vol. 13, no 1, « Voice », Cambridge : Cambridge University Press, 2016.

interagissent ; 3) en en faisant une métaphore, qui la saisit comme une instance de passage, de circulation et de transformation, où les frontières entre les corps, les objets, les espaces, les temps et les entités évoluent dans un processus de co-création ; 4) en mettant en lumière sa dimension agentive, qui souligne la dynamique de l'« *intra-action* » entre entités humaines et non humaines qui influencent son existence, ce qui implique une négociation constante des frontières ontologiques et épistémologiques ; 5) en invoquant sa dimension performative, la cernant comme une phénomène processuel et productif, ce qui nécessite une attention particulière aux facteurs contingents et spatio-temporels qui participent à la performance vocale ; et, 6) en soulignant les effets matériels de la voix dans le milieu, la considérant comme une expérience incarnée matériellement, dont la matérialité n'est pas simplement celle du son, mais également celle des relations et des actions entre le vocalisateur, les corps et les forces matérielles et immatérielles du milieu.

L'une des hypothèses soutenues dans cette thèse prend appui sur l'observation de Roberto Barbanti, qui note, dans le contexte de la nouvelle écologie des médias, la disparition du médium traditionnellement conçu comme un « entre-deux »[15], ce qui entraîne de nouvelles formes de relation. À partir de cette réflexion, cette étude s'efforcera de démontrer que la voix constitue un « entre-deux », en ce qu'elle émerge des interstices et met en relation différentes formes d'existence. Cette réflexion articule l'analyse des collaborations entre écrivains et compositeurs qui constituent le corpus, afin d'approcher la voix comme instance intermédiaire, dans laquelle la sensibilité humaine et la sensibilité de la machine coexistent de manière matérielle et spatio-temporelle. Comme nous le verrons tout au long de cette thèse, ce processus implique une constante négociation des lisières entre l'humain et le non humain, dans un échange où les forces matérielles, affectives et perceptuelles des différentes entités se co-constituent et se redéfinissent.

Afin d'envisager la voix comme un « entre-deux », cette étude propose de conceptualiser la notion de « translyrisme » comme une approche dynamique et relationnelle du phénomène vocal, de l'écoute et du milieu sonore. Dans cette perspective, les récits poétiques seront analysés en considérant les écritures comme une création pensée pour et par l'écoute, et le texte comme un contexte pour explorer de

[15] BARBANTI, Roberto, « "L'ultramédialité" : un concept appliqué à l'art » [en ligne], *Communication et langages*, vol. 127, no 127, « Le corps saisi par l'image », 2021, p. 78-95, p. 82. Disponible sur : https://doi.org/10.3406/colan.2001.3063 [Consulté le 09/11/2021].

manière sensible et critique la relation entre la voix, l'individu et le milieu sonore. À cet égard, nous défendons une approche du « translyrisme » comme une configuration affective, sensible, perceptible et communicative, visant à offrir une expérience d'« être-dans-avec-le monde[16] ». Pour approfondir cette perspective, seront proposées les notions de « voix *intra-action* » et de « voix intermédiale », en prenant appui sur la pensée des nouveaux matérialismes, tout en examinant les réflexions de Gilbert Simondon[17] et de Bernard Stiegler[18]. Dans ce cadre, l'intermédialité ne se limite pas à des déplacements entre médias, mais suggère une « méthode[19] » de mise en relation des modes d'existence, de transmission et d'expérience.

Dispositif d'enquête : Corpus d'entretiens

Penser à travers la voix consiste à articuler, en amont, une réflexion fondée sur la pratique vocale, et à développer, en aval, une théorie de la voix. Dans cette perspective, la voix sera abordée à la fois sous l'angle de la théorie et de la recherche créative, et comme un moteur de pensée à la fois sensible, réflexive et critique. Les recherches créatives contemporaines portant sur la voix, et de manière plus générale sur le phénomène sonore, ne se font pas uniquement à travers des réflexions académiques, mais sont également formées et informées par nos propres expériences personnelles avec le milieu sonore. Le positionnement adopté dans cette recherche est celui d'une observatrice, tout en étant également une praticienne engagée dans l'expérimentation et la création d'événements performatifs autour de la voix et du son, et à travers diverses disciplines artistiques.

Pour ces raisons, dans le cadre de cette recherche, des entretiens ont été réalisés : les écrivains Laure Gauthier, Jérôme Game, Anne-James Chaton et Jean-Michel Espitallier, ainsi que les compositeurs Núria Giménez Comas, Olivier Lamarche et

---

[16] BARBANTI, Roberto, « Écoute du paysage et esthétique écosophique » [en ligne], *Plastik : Art et écologie : des croisements fertiles?*, n° 9, 2020, np. Disponible sur : https://plastik.univ-paris1.fr/2020/09/14/ecoute-du-paysage-et-esthetique-ecosophique/ [Consulté le 18/09/2023].

[17] SIMONDON, Gilbert, *Sur la technique (1953-1983)*, Paris : P.U.F., 2014.

[18] STIEGLER, Bernard, « Individuation et grammatisation : quand la technique fait sens... » [en ligne], *Documentaliste-Sciences de l'Information*, vol. 6, n° 42, 2005, p. 354-360. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-documentaliste-sciences-de-l-information-2005-6-page-354.htm [Consulté le 03/08/2023] ; STIEGLER, Bernard, *La technique et le temps, 1 : La faute d'Épiméthée*, Paris : Galilée, 1994, p. 162.

[19] MECHOULAN, Éric, « Intermédialité, ou comment penser les transmissions », *Fabula/Les colloques*, Philippe Ortel (dir.), *Création, intermédialité, dispositif*, 2017. Disponible sur : http://www.fabula.org/colloques/document4278.php [Consulté le 12/09/2023].

Chloé Thevenin akas DJ Chloé. Notre dispositif d'enquête s'est déployé à travers un mouvement continu d'échanges et de rencontres, articulant des dialogues spontanés non directifs et des entretiens plus structurés et semi-directifs. Ces interactions ont nourri une réflexion en constante évolution, permettant d'explorer les collaborations entre écrivains et compositeurs, aussi bien à travers le prisme de la littérature que de la musique, d'interroger les dynamiques de création et de confronter les hypothèses de recherche. Chaque étape s'est inscrite dans une logique de va-et-vient entre création, observation, questionnement et analyse, tissant progressivement un réseau de perspectives et d'idées, tout en affinant les contours de cette thèse. Cette manière de procéder s'est révélée fondamentale pour comprendre le déplacement de la pensée lors des rencontres entre les écrivains et les compositeurs, tout en déplaçant simultanément notre pensée au fil de ces échanges.

Ainsi, l'ensemble d'entretiens se caractérise par un échange réciproque de connaissances et de perspectives, qui informe et modèle notre enquête et notre méthodologie de recherche, instaurant un mouvement dynamique entre théorie et pratique. Dans ce sens, l'analyse des questions relatives à l'écoute, à la performativité et à la matérialisation de la voix s'est appuyée sur l'acquisition de connaissances empiriques, issues de l'expérimentation et de l'observation, afin de saisir la manière dont les compositeurs et les écrivains travaillent avec la voix en tant que pratique et recherche créative. À cet égard, il a été essentiel de formuler des questions plus techniques liées aux dispositifs technologiques que les auteurs utilisent dans leur pratique, en portant une attention particulière à ces moments où les dynamiques du hasard et de l'accident font partie intégrante de la création elle-même. En revanche, lorsqu'il s'agit de comprendre les intentions des auteurs, les défis de leurs pratiques (poétiques et musicales), ainsi que la philosophie et la méthode qui motivent leurs créations, des interrogations de nature plus académiques se sont révélées nécessaires.

Ces conversations sont tout d'abord des propos oraux et directs, pas médiés, qui nous arrivent directement par l'auteur. Elles ont été enregistrées à l'aide d'un Smartphone, d'un Zoom H1 ou via la plateforme *Zoom*, ce qui a permis de garder un rythme de conversation naturelle, tout en documentant précisément les échanges. Une transcription de leurs propos a ensuite été réalisée pour les intégrer partiellement dans le corpus du texte – afin de préciser les conceptions des auteurs, plutôt que d'orienter notre interprétation – et intégralement dans les annexes.

En outre, un travail d'observation a été mené pendant le processus de création du compositeur Pedro Garcia Velasquez à la Fondation Singer-Polignac, où il est artiste associé depuis 2022. Au fil des visites, des réflexions et des sources sonores ont été partagées, ainsi que les modes d'emploi des sculptures-automates utilisées dans le cadre de ses collaborations avec Laure Gauthier. L'observation a également porté sur la création de *Remember the Future*, offrant un aperçu des recherches artistiques en cours.

Les écrivains du corpus de cette étude, habitués à parler de leur pratique, ont partagé des réflexions approfondies sur le domaine de la littérature contemporaine et des pratiques créatives mêlant poésie et musique. En revanche, les compositeurs, à l'exception de Núria Giménez Comas et de Pedro García Velázquez, sont moins enclins à aborder des questions transdisciplinaires, par exemple, sur les notions de la voix, de l'écriture ou du lyrisme. Par ailleurs, ils privilégient une exploration de la voix en tant que praxis créative, à travers le prisme du phénomène sonore, du dispositif technologique et de l'appareillage électroacoustique, plutôt que sous l'angle de la théorie. Ce contraste a apporté une dimension intéressante à l'analyse. Notamment, les entretiens croisés entre Jérôme Game et Olivier Lamarche, ainsi qu'entre l'écrivain et DJ Chloé, ont permis de mieux saisir l'enjeu de ces collaborations, et de révéler l'impact perceptif de leurs rencontres, tant sur le plan personnel que créatif.

Faire de l'écoute un exercice d'expérimentation, de relation et de connaissance située du milieu, révèle les traversées et les mouvements exploratoires qui émergent et constituent une pensée faite à partir de déplacements, d'écarts et de rencontres sensibles. L'écoute, en tant que pratique intersubjective, traverse l'ensemble des réflexions sur la voix : elle en est substantielle. Chaque rencontre et chaque collaboration ouvrent une voie singulière vers l'écoute, révélant la diversité des approches du phénomène sonore. Sans prétendre faire de l'écoute son objet central, cette étude met en lumière son rôle fondamental dans les pratiques des écrivains et des compositeurs, qui s'engagent dans l'écoute du milieu sonore avant d'en explorer les potentialités. Cette recherche s'attache ainsi à analyser les différentes manières dont les entités sonores sont perçues, pensées et senties, en interrogeant leurs dynamiques spatio-temporelles, leur expressivité et matérialité, tout comme les corps et objets qui vibrent et entrent en résonance. Cette approche permet de concevoir la pratique de l'écoute en tant que pensée et action, comme modalité de transformation du milieu sonore au sein des processus de création.

La volonté de donner « voix » aux auteurs a été également motivée par la nécessité de répondre à la lacune des références bibliographiques qui repose sur la condition de contemporanéité du sujet à traiter. Cette démarche implique de garder une posture « objective » ou distante face à « la construction du désir d'auteur[20] ». De nos jours, l'un des terrains les plus fertiles pour réfléchir aux enjeux et aux motivations de la part des auteurs passe par la diffusion d'une large et hétérogène variété d'information facilité sur leurs sites internet (notes d'intention, archives, documentations audiovisuelle, entretiens, essais critiques, et un long etcetera.) De ce fait, les sites des écrivains et des compositeurs s'avèrent être une source fondamentale où recueillir de nombreuses données visuelles et sonores. Cependant, l'accessibilité et la qualité de l'information reste variable : le caractère éphémère de la plupart de ces manifestations pose également problème, certaines n'étant parfois pas documentées ou incomplètes, ce qui rend leur trace et leur analyse plus complexes. Ce travail a été complété par une analyse de la presse et de la production littéraire et théorique des écrivains, qui développent de manière parallèle un travail essayiste et de documentation de sa propre pratique et de celle de leurs contemporains.

De la même façon, les médias (réseaux sociaux, radio, vidéos) constituent des dispositifs de création et de diffusion pour nos auteurs. Ce facteur accentue « l'ampleur acquise par la figure de l'auteur et son autonomie[21] », ce qui met en garde le chercheur lors de son enquête et le conduit à rester attentif aux modalités de construction et articulation du statut des propos auctoriaux.

Ce travail ne prétend pas analyser l'ensemble des créations de ces auteurs ni leurs collaborations avec d'autres disciplines artistiques (photographie, cinéma, théâtre, vidéo, performance). L'attention est portée exclusivement sur l'étude des collaborations entre écrivains et compositeurs, à l'exception de la création *Evènements 09* d'Anne-James Chaton. Ce choix se justifie par le fait que, tant par l'approche médiale et les protocoles spécifiques d'écriture développés par Chaton, que par le lieu de diffusion de ce récit poétique et audio-sensible, cette création introduit des aspects fondamentaux pour mieux saisir la collaboration entre l'écrivain avec Alva Noto, qui sera examinée dans la dernière partie de cette étude.

[20] LOUIS, Annick, « Terrains d'auctorialité. Usages des déclarations des écrivains dans l'interprétation littéraire », *Le Seuil*, no 191, coll. « Poétique », 2022, p. 17-32, p. 17.
[21] *Ibid.,* p. 18.

La nouveauté de notre recherche réside dans la réévaluation de la voix en tant que phénomène dynamique, performative et relationnel dans le cadre de ces créations. La voix de l'écrivain n'est pas considérée comme une entité préexistante qui fait signe au sujet-narrateur, mais elle émerge et se matérialise au sein de la performance, et c'est ce processus qui lui confère sa forme et son sens, mettant en lumière la multiplicité des manières dont la voix peut exister, se manifester et être perçue. L'originalité est ainsi marquée par le déplacement de la voix en tant l'intériorité du sujet poétique à la conception de la voix en tant qu'instance intermédiaire et vecteur de transformation et de devenir.

Dans le domaine francophone, il y a une lacune des travaux critiques et académiques qui abordent ces pratiques créatives sous l'angle des nouveaux matérialismes et des *Voice Studies*. Bien que les *Sound Studies* aient eu un impact considérable depuis les années 1990 – et en France de manière récente – suscitant des réflexions communes entre les sciences humaines, les sciences sociales et les arts sonores, le champ de recherche indisciplinaire relatif aux *Voice Studies* semble avoir un impact plus limité en France. Toutefois, il connaît un essor important dans des villes comme Londres (Centre for Interdisciplinary Voice Studies), Portsmouth (Journal of Interdisciplinary Voice Studies), Berlin (ZKM, Universität der Künste Berlin), Australie (University of Melbourne), New York (NYU et Columbia University), Durham (Duke University), Chicago (University of Chicago, Columbia College Chicago) Helsinki (Sibelius Academy, University of the Arts Helsinki), etc. Ces institutions, principalement des universités, proposent des programmes de recherche et de création qui adoptent des approches interdisciplinaires et transdisciplinaires pour étudier et expérimenter le phénomène vocal. La voix est ainsi examinée dans ses relations avec des domaines tels que la performance, le théâtre, l'opéra, la musique, les nouveaux médiums et les technologies, en intégrant des disciplines variées comme les études de la performance, les études culturelles, les études de genre, les études de média, les études posthumanistes, les études du son, les nouveaux matérialismes, etc.

Par ailleurs, l'application des perspectives des nouveaux matérialismes à l'étude de la pratique littéraire demeure encore peu explorée. Quelques exceptions peuvent être mentionnées, qui insistent sur les dynamiques co-constitutives du matériel et du

discursif, mais ces approches demeurent encore relativement marginales[22]. Elle ouvre la voie à une réflexion plus large sur le récit, pouvant être envisagé comme une matière vibrante et vitale, traversée par des forces affectives du milieu. Cette approche permet également d'aborder les écritures, au-delà du cadre discursif, comme un moyen pour engager des relations sensibles avec des modes d'existence singulières et multiples, en tissant des liens dynamiques et affectifs entre des entités humaines et non humaines. Jane Bennett, dont les idées ont profondément inspiré cette thèse, soutient ainsi :

> Texts are bodies that can light up, by rendering human perception more acute, those bodies whose favored vehicle of affectivity is less wordy: plants, animals, blades of grass, household objects, trash. One of the stakes for me of the turn to things in contemporary theory is how it might help us live more sustainably, with less violence toward a variety of bodies. Poetry can help us feel more of the liveliness hidden in such things and reveal more of the threads of connection binding our fate to theirs[23].

Notre étude tente d'apporter une réflexion sur cette lacune théorique, en examinant la portée des créations issues des collaborations entre écrivains et compositeurs à travers les perspectives évoquées. Si ce travail appelle à être approfondi, il représente une première réflexion globale sur le sujet. Il s'attache à interroger plusieurs problématiques

---

[22] DINELLO, Daniel, *Technophobia! Science Fiction Visions of Posthuman Technology*, Austin: University of Texas Press, 2005 ; BENNETT, Jane, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham/NC: Duke University Press, 2010 ; BENNETT, Jane, « Systems and Things: A Response to Graham Harman and Timothy Morton », *New Literary History*, vol. 43, no 2, 2012, p. 225-233 ; HARMAN, G, « The Well-Wrought Broken Hammer: Object-Oriented Literary Criticism », *New Literary Criticism*, vol. 43, no 2, 2012, p. 183-203 ; OPPERMANN, S, IOVINO, S., *Material Ecocriticism,* Bloomington: Indiana University Press, 2014 ; YI SENCINDIVER, S., « Living Literary Others (and its Post-Linguistic Challenges) », *Otherness: Essays & Studies*, vol. 4, no 2, 2014, p. 1-22 ; RIVERA, M., *Poetics of the Flesh*, Durham/London: Duke University Press, 2015 ; COOKE, Carolyn, « What Is Literature For? »[*Audio*], *Soundcloud*, *CIIS Public Programs & Performances*, 2016. Disponible sur : https://soundcloud.com/publicprograms/carolyn-cooke [Consulté le 05/11/2021].
; SKIEVEREN, T., « Feminist New Materialism and Literary Studies: Methodological Meditations on the Tradition of Feminist Literary Criticism and Critique », *in* Moslund, S. P., Marcussen, M. K., Pedersen, M. K. (ed.), *How Literature comes to Matter: Post-Anthropocentric Approaches to the Study of Literature*, Edinburgh University Press, 2022, p. 131-152.

[23] « Les textes sont des corps qui peuvent éclairer, en affinant la perception humaine, ces corps dont le véhicule privilégié d'affectivité est moins verbal : les plantes, les animaux, les brins d'herbe, les objets du quotidien, les déchets. L'un des enjeux pour moi du tournant vers les choses dans la théorie contemporaine réside dans sa capacité à nous aider à vivre de manière plus durable, en réduisant la violence exercée envers une multitude de corps. La poésie peut nous permettre de ressentir plus intensément la vitalité cachée dans de telles choses et de mettre en lumière les fils invisibles qui relient notre destin au leur. » Cité dans : BENNETT, Jane, « Systems and Things, *op. cit.*, p. 232. La présente étude a choisi de maintenir les citations en anglais et en espagnol dans leur langue originale dans le corps du texte, et d'ajouter les traductions, réalisées par l'auteure de cette thèse, en note de bas de page, afin de préserver les subtilités de certaines notions qui, en français, pourraient prêter à confusion.

essentielles, telles que l'exploration de la matérialité du texte, la performativité de la voix, l'émergence du sens, ainsi que l'analyse des facteurs socio-culturels et matériels-discursifs qui affectent la production, la circulation et l'expérimentation des récits poétiques et audio-sensibles étudiés. Ces différents aspects constituent les principaux axes d'analyse et de réflexion de notre recherche.

Plan de la thèse

La présente étude se structure en quatre grandes parties : « Ouverture et médialité : Évolutions et défis des écritures poétiques et audio-sensibles contemporaines », « La voix interstitielle : Une ouverture méthodologique et créative de la voix », « Voix et Nouveaux Matérialismes : Relation, assemblage et techno-poétique dans les pratiques sonores » et « Technologie et matérialité : Une reconfiguration affectivo-relationnelle de la voix contemporaine ».

La première partie « **Ouverture et médialité : Évolutions et défis des écritures poétiques et audio-sensibles contemporaines** », établit les perspectives historiques et théoriques autour desquelles s'articulent les écritures poétiques et sonores de notre corpus d'étude, tout en présentant les concepts clés qui structurent notre réflexion. Pour ce faire, nous examinons l'émancipation de l'écriture et l'élargissement des notions d'œuvre et de texte à partir de la deuxième moitié du XXe siècle. L'analyse porte également sur les processus de déplacement, de dépassement et d'extériorisation du médium poétique et, plus largement, de la pratique littéraire, transformant l'objet-livre en un « dispositif plurimédiatique[24] ». Il s'agit de mettre l'accent sur les dimensions spatio-temporelles, les processus performatifs, les dispositifs technologiques et les facteurs contingents qui caractérisent les écritures contemporaines que nous étudions.

Dans un deuxième temps, l'attention se porte sur la notion de lyrisme, et plus particulièrement sa présence dans le cadre des collaborations contemporaines entre poètes et compositeurs : Que désigne-t-il précisément ? Comment identifier et analyser les instances lyriques ? Pour répondre à ces questions, la notion de « lyrisme » sera analysée à partir du dépassement des notions traditionnelles qui lui sont associées,

[24] THEVAL, Gaëlle, « Une revue pour sortir du livre : "OU-Cinquième saison" » [en ligne], *La revue des revues*, n° 52, Paris : Ent'revues, 2014, p. 12-23, p. 13. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-la-revue-des-revues-2014-2-page-12.htm [Consulté le 02/10/2021].

notamment en ce qui concerne la perte de la « *Stimmung* » et, par extension, de la « vocation ». Ce cheminement conduit à considérer la voix en tant que phénomène relationnel et événement perceptif et sensoriel.

Pour avancer cette réflexion, nous examinons les notions d'intermédialité, de transmédialité et d'ultramédialité, offrant de perspectives pour analyser la voix comme médium ou immergée dans le processus de médiation. Il s'agit plus particulièrement d'examiner la capacité du phénomène vocal à entrer en relation avec différentes entités, humaines et non humaines, par le biais de son « ouverture ».

Les trois parties suivantes de la thèse débutent par une approche théorique, à partir des lignes de réflexion des *Voice Studies*, des *Sound Studies* et des nouveaux matérialismes, avant de conclure par l'analyse de l'une des collaborations entre écrivains et compositeurs. Ce mouvement a pour objectif de construire une pensée sensible, critique et réflexive de la voix dans le cadre des créations poétiques et audio-sensibles. « **La voix interstitielle : Ouverture méthodologique et créative de la voix** » examine une approche de la voix en tant qu'instance intermédiaire et facteur processuel, en exposant les nomenclatures associées, parfois par défaut, à la voix dans le cadre de pratiques littéraires et musicales. Cette étape permet de démontrer l'impossibilité de cerner la voix en tant qu'objet, c'est-à-dire de la réduire à une abstraction, à une entité autonome et stable, ou encore à un phénomène exclusivement dépendant du corps qui l'émet. Ainsi, en nous concentrant sur « ce que la voix laisse entendre », différentes conceptions de la voix sont abordées – en particulier dans les dynamiques relationnelles impliquant la technologie –, à partir des travaux développés par des théoriciens issus des *Voice Studie*s et des nouveaux matérialismes.

Cette deuxième partie se conclut par l'examen de trois créations poétiques et audio-sensibles. D'une part, le récit d'Anne-James Chaton intitulé *Évènements 09* (2011), analysée dans le chapitre « La performativité de la voix : Poétiques du son chez Anne-James Chaton » ; d'autre part, les créations de Laure Gauthier avec Pedro García Velásquez (*Études pour théâtre acoustique : Forêt*, 2018 ; *Remember The Future*, 2022), et avec Núria Giménez Comas (*Back into Nothingness*, 2018), toutes les trois incluses dans le chapitre intitulé « Au travers des voix : La poésie de Laure Gauthier comme un film du hors-champ (chant) entre les mots ».

La troisième partie de notre étude, intitulée « **Voix et nouveaux matérialismes : Relation, assemblage et techno-poétique dans les pratiques sonores** », porte sur les

théories des nouveaux matérialismes et, plus particulièrement, sur les approches contemporaines de la voix. Elle se concentre sur l'examen de l'appartenance de la voix à un réseau complexe de relations dynamiques, des corps, technologies, matérialités, discours, etc. Cette démarche conduit à questionner la dimension ontologique de la voix et de doter d'agentivité à la matière, remettant en cause la séparation entre le sujet et l'objet. Dans ce contexte, nous introduisons la métaphore de la « techno-poétique de la voix », en mettant en évidence la matérialisation du phénomène vocal par le biais des dispositifs plurimédiaux, ainsi que les transformations qu'il engendre sur la perception spatio-temporelle de la situation sonore.

C'est à la lumière de ces réflexions que seront abordées les collaborations de Jérôme Game avec le compositeur de musique acousmatique Olivier Lamarche, à travers leur création *Fabuler, dit-il* (2012), ainsi qu'avec la compositrice de musique électronique Chloé Thévenin, alias DJ Chloé, à travers leur création *HongKong Reset* (2015), tous les deux traitées dans le chapitre intitulé « Fabuler dans l'espace vocal par le son : Le cas de Jérôme Game ».

La quatrième et dernière partie de la thèse, intitulée « **Technologie et matérialité : Reconfiguration affectivo-relationnelle de la voix** », propose une réflexion sur les dynamiques qui priorisent une connaissance immédiate et sensible du milieu, plutôt que d'appréhender les phénomènes – les acteurs et les médiums – à travers des mécanismes de traduction, de représentation ou de symbolisation de la connaissance. Dans cette perspective, l'analyse se focalise sur la conception de la technologie et les milieux affectifs. Cette partie se conclut avec l'examen de la collaboration entre Anne-James Chaton et Alva Noto, l'album *Alphabet* (2019), présentée dans le chapitre intitulé « Laisser agir le son ».

PARTIE I

OUVERTURE ET MÉDIALITÉ : ÉVOLUTIONS ET DÉFIS DES ÉCRITURES POÉTIQUES ET AUDIO-SENSIBLES CONTEMPORAINES

1. Les nouvelles lisières des pratiques poétiques et audio-sensibles dès la fin des années 1970 jusqu'au début du XXIe dans la scène française

Lorsque nous tentons d'étiqueter, classer ou regrouper les écrivains et auteurs multimédia de notre corpus d'étude, inscrits dans la scène littéraire française de la fin du XXe siècle et début du XXIe siècle, la difficulté de les identifier dans un parcours, une école ou une filiation particulière devient manifeste. De même, les créations poétiques et audio-sensibles qui émergent de ce contexte sont davantage appréhendées comme une constellation de singularités ouvertes à l'altérité, constituant un terrain fertile où convergent diverses pratiques, explorations, méthodes et expériences.

Les collaborations entre écrivains et compositeurs que nous examinerons impliquent trois écrivains ainsi que cinq compositeurs de musique électronique et électroacoustique[25]. Parmi les écrivains, Anne-James Chaton (né en 1970) collabore avec le compositeur Alva Noto, tandis que Laure Gauthier (née en 1972) travaille avec les compositeurs Pedro Garcia-Velasquez et Núria Giménez Comas. Enfin, Jérôme Game (né en 1971) s'associe avec les compositeurs Chloé Thévenin et Olivier Lamarche. Ces synergies actualisent l'héritage de sensibilités et de stratégies des premières avant-gardes historiques, animées par la volonté de rompre avec les conventions poétiques établies et d'ouvrir la poésie vers le dehors, à la vie quotidienne. Elles poursuivent l'héritage des

[25] La « musique électroacoustique » est apparue dans les années 1950 et désigne une pratique musicale fusionnant la « musique concrète » et la « musique électronique ». Elle se réfère à une technique musicale de composition utilisant des appareils électroniques pour la production, la manipulation et l'enregistrement des sons. À l'origine, la musique électroacoustique faisait référence à la musique réalisée pour support fixe. Toutefois, avec le temps, cette définition est devenue plus souple et désigne également des œuvres musicales non fixées sur support, mais utilisant des dispositifs électroniques. L'une des premières pièces marquantes est l'œuvre *Gesang der Jünglinge* (*Le Chant des adolescents*) (1956), de Karlheinz Stockhausen.

poésies expérimentales émergentes dans les années 1960 (poésie sonore, poésie concrète, poésie action, poésie visuel), avec pour objectif de transcender le médium-livre et de décentraliser la littérature, afin de l'intégrer dans une démarche interdisciplinaire à d'autres formes artistiques et dispositifs plurimédiaux. Plus précisément, les références examinées dans notre étude s'inscrivent dans la continuité des écritures poétiques et transgénériques qui font leur apparition depuis la fin des années 1970 et au début des années 1980. Cette période, qualifiée de « post-poétique », se caractérise par une nouvelle appréhension du lyrisme, de la voix et du réel. Ainsi, notre enquête s'articule autour des pratiques poétiques et audio-sensibles, dans lesquelles le phénomène vocal, co-existant avec l'outillage électroacoustique, est analysé comme un territoire de recherche et de création, visant à informer le réel par l'exploration des dimensions perceptuelles et expérientielles du milieu.

1.1. Quelques précisions conceptuelles

Tout d'abord, cette étude propose d'envisager la voix comme un médium ou immergée dans un processus de médiation, dans la mesure où elle mobilise les significations, pas comme moyen de communication ou d'expression, mais comme médiation, prenant « forme de forces signifiantes[26] ». Cette conception du médium repose sur la définition proposée par le professeur de littérature Bernard Vouilloux. Aux « forces signifiantes », il faudrait ajouter les forces agentives matérielles-discursives, comme nous le développerons par la suite sous l'angle des théories formulées par les nouveaux matérialismes.

Cette perspective ne fait pas de distinction *stricto sensu* entre l'usage des mots « médium » et « médias »[27], si ce n'est la clarification apportée par la critique d'art et

[26] « [...] le médium livre un état plus ou moins stabilisé des rapports entre des supports et des inscriptions, entre des espaces, plans ou volumes, et des langages, symboles, icônes ou indices ; le médium, c'est la prise de forme de forces signifiante ». Voir : VOUILLOUX, Bernard, « Médium(s) et média(s). Le médial et le médiatique », *Acta fabula/Les colloques*, Philippe Ortel (dir.), « Création, intermédialité, dispositif », 2017, parag. 6. Disponible sur : https://www.fabula.org/colloques/document4419.php [Consulté le 02/12/2021].

[27] « La simple considération des structures lexicales du français inciterait "a priori" à rabattre les termes "médium" et "médias" sur le paradigme flexionnel du latin, dans lequel le substantif "médium" (dont sont issus des termes comme "médiation" ou "intermédiaire") a pour pluriel "media". On observera qu'aujourd'hui encore les emplois qui sont faits de "médium" et de "média" révèlent l'instabilité de leur lexicalisation, puisque l'un et l'autre peuvent être employés avec ou sans accent comme avec ou sans marque de pluriel ». *Ibid.,* parag. 2.

commissaire Magali Nachtergael, qui souligne que le « médium » désigne de manière plus directe les « caractéristiques techniques », tandis que les « médias » s'associent plus directement « au sens d'"immédiacie", quand support et médium tendent à fonctionner de façon transparente[28] ». Bien entendu, dans la notion de médium on trouve aussi bien le corps et la voix que les médiums appareillés, dépendants des facteurs socio-culturels, techniques, politiques et économiques « qui encadrent sa production et sa réception.[29] »

À cet égard, la voix est appréhendée dans sa dimension performative et matérielle, à travers une dynamique relationnelle avec les entités du milieu, tels que les corps, les objets, les espaces, les sons, les dispositifs, etc. Ainsi, la voix se manifeste en tant qu'instance intermédiaire, où les phénomènes (acteurs et médiums) établissent des relations fluctuantes, contribuant à l'émergence des nouvelles entités.

En ce qui concerne le concept de « performance », il convient de souligner qu'il est polysémique et bénéficie d'un usage particulièrement élastique. Dans le cadre de notre étude, nous privilégions une double acception de cette notion. D'une part, nous adoptons la définition de « performantielle », proposée par le chercheur David Zerbib, pour désigner l'art performance, à savoir « les conditions ou constructions esthétiques de la performance (en particulier : espace, temps, durée, contextes, matières, corps, formes et forces perçues, senties ou conçues[30] ». D'autre part, lorsque nous parlons de la performance ou de la performativité en lien avec la voix, c'est-à-dire la dimension performative du phénomène vocal, nous nous inscrivons dans la théorie de la « performativité » de la philosophe, théoricienne physicienne et féministe Karen Barad. Cette approche, qui s'oppose à la conception discursivo-linguistique de la performativité, concerne les processus de matérialisation de « tous les corps » et des « pratiques matériel-discursives »[31]. Comme nous l'examinerons ultérieurement, Barad développe cette théorie dans le cadre de sa conception onto-épistémologique du réalisme agentiel, qui soutient une compréhension relationnelle des phénomènes.

Une autre précision que nous tenons à apporter concerne la définition du concept de « milieu ». Cette notion s'apparente davantage à celle de « *khôra* », désignant un territoire

---

[28] NACHTERGAEL, Magali, *Poet Against The Machine. Une histoire technopolitique de la littérature*, Marseille : Le mot et le reste, 2020, p. 18.
[29] VOUILLOUX, Bernard, « Médium(s) et média(s), *op. cit.*, parag. 17.
[30] ZEBIB, David, « La performance est-elle performative ? », *Art press 2*, n° 18, « Performances contemporaines 2 », Paris, 2010, p. 20-29, p. 28.
[31] BARAD, Karen, « Posthumanist Performativity. Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter », *Signs*, vol. 28, n° 3, 2003, p. 801-831, p. 810.

que l'on traverse et qui nous sollicite, en contraste avec la notion plus statique et localisée de lieu, assimilée à celle de « *topos* ». Le substantif « milieu » a été mis en débat par les philosophes français Georges Canguilhem et Georges Simondon. Pour le premier, ce concept est étudié comme le lieu de toute relation à autrui (lieu interstitiel : mi-lieu)[32]. Pour le deuxième, le « milieu associé » d'individualisation désigne une véritable relation entre les différents éléments qui le composent[33]. Dans ce contexte, l'enseignant-chercheur en philosophie Victor Petit avance une définition de la notion de « milieu », selon laquelle :

> le mot "milieu" en français signifie à la fois l'entre et l'entour, le centre et l'environnement, le "medium" et l'"*Umwelt*", le "mi-lieu" et le "milieu" – il signifie à la fois l'un et l'autre, c'est-à-dire qu'il ne signifie ni l'un ni l'autre. Cette duplicité est fondatrice de son sens, ce pourquoi, ce terme aurait sa place parmi les intraduisibles[34].

Selon Petit, le milieu est intrinsèquement lié à l'être vivant, dont il constitue le complément, et se définit comme une dimension spatio-temporelle propre au vivant. Par conséquent, le milieu est indissolublement « bio-socio-technique »[35]. De ce fait, la philosophie du milieu ou de l'« entre-deux » puise sa force dans le sensible afin de créer un réseau de significations reliant les diverses formes d'existence, ce qui permet au vécu et au vivant de se maintenir dans un mouvement perpétuel et évolutif[36].

Pour poursuivre cette réflexion, nous abordons la notion de « milieu » en lien avec le phénomène sonore, considéré comme un « réseau de relations[37] » spatio-temporelles qui

---

[32] SPANO, Michele, CLARIZIO, Emanuele, POMA, Roberto, *Milieu, mi-lieu, milieux*, Paris : Mimesis, 2020.
[33] PETIT, Victor, « Le concept de milieu en amont et en aval de Simondon », *Cahiers Simondon*, n° 5, 2013, p. 45-58, p. 46.
[34] PETIT, Victor, « Le désir du milieu (dans la philosophie française) » [en ligne], *La Deleuziana, Online Journal of Philosophy*, n° 6, « Les milieux du désir », 2017, p. 10-25, p. 11. Disponible sur : http://www.ladeleuziana.org/wp-content/uploads/2018/01/Deleuziana6_10-25_Petit.pdf [Consulté le 21/11/2022].
[35] IsdaT, « Wild-Tech & Milieu-Tech - Conférence de Victor Petit & Yann Philippe Tastevin », [*Vidéo*], *Youtube*, le 4 mars 2021. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=iaaTAPCQgCU [Consulté le 13/08/2023].
[36] ETELAIN, Jeanne, NONY, Anaïs, « Les milieux du désir » [en ligne], *La Deleuziana, Online Journal of Philosophy*, n° 6, « Les milieux du désir », 2017, p. 1-9, p. 2. Disponible sur : http://www.ladeleuziana.org/wp-content/uploads/2018/01/Deleuziana6_1-9_Intro.pdf [Consulté le 28/09/2022].
[37] SOLOMOS, Makis, « From Sound to Sound Space, Sound Environment, Soundscape, Sound Milieu or Ambiance… » [en ligne], *Paragraph : Journal de la théorie critique moderne*, vol. 41, n° 1, 2018, p. 95-109, p. 96. Disponible sur : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01537609 [Consulté le 03/11/2022].

forme « un espace ouvert et diffus, en constante reformation, duquel émerge le sujet[38] ». Notre étude distingue ainsi le concept de « milieu sonore » des notions d'« environnement sonore » et de « paysage sonore », en s'appuyant sur les réflexions du musicologue Makis Solomos. Comme il le souligne, la première expression est souvent utilisée pour désigner les « sons qui nous entourent », impliquant une perception de ces derniers comme un ensemble de faits pouvant être objectifs, mesurables et contrôlables, tandis que la deuxième, le paysage sonore, se caractérise par des phénomènes d'ordre sensoriel et esthétiques et privilégie une approche visuelle entre le phénomène sonore et le sujet (auditeur)[39].

Dans ce contexte, la signification que nous attribuons à l'expression de « milieu sonore » met en relief l'ensemble des relations immersives et présentielles, à la fois spatio-temporelles, matérielles, techniques et symboliques, entre des entités humaines et non humaines, agents sonores et non sonores, qui coexistent et interagissent au sein d'un même réseau sensible. En tant que phénomène d'ancrage – à la fois immersif, relationnel et matériel –, le son permet à l'individu de se relier à l'origine sensible des choses. Dans cette optique, il se présente comme un espace à explorer et à arpenter, un « lieu pratiqué[40] » susceptible de laisser émerger les différents versants du soi.

Appliquée aux créations poétiques et audio-sensibles analysées dans notre étude, la philosophie du milieu sonore nous permet d'explorer souvent des zones de transition et d'interaction, que ce soit entre disciplines, formes d'existence ou modes de création à travers le prisme de l'audible et de la dimension matérielle et relationnelle du phénomène sonore, y compris la voix. Elle met en lumière une approche liminale où le texte s'ouvre à la dimension audio-sensible, où la voix cohabite avec la technologie, et où le sensible devient le lieu d'émergence de nouvelles configurations de la matière et du sens.

Traiter la notion de « milieu sonore » implique également de considérer la question de l'écoute. Cette pratique, ainsi que la réflexion qui l'accompagne, traversera notre étude à travers les différentes collaborations présentées. De manière générale, nous prônons une approche de l'écoute comme une pratique située « entre » les différents phénomènes, impliquée dans des relations sensibles, perceptuelles et sensorielles du milieu. En tant que

[38] DUMAS PRIMBAULT, S., TORTOSA, P.-A., VAILLY, M., « Introduction – Milieux, media, écologie des savoirs » [en ligne], *Cahiers François Viète*, série III, n° 10, 2021, p. 5-19, p. 7. Disponible sur : http://journals.openedition.org/cahierscfv/381 [Consulté le 30/09/2022].
[39] SOLOMOS, Makis, « From Sound to Sound Space, *op. cit.*, p. 99-106.
[40] DE CERTEAU, Michel, « Récits d'espace », *L'invention du quotidien, 1 : Arts de faire* [1980], Paris : Gallimard, 1990, p. 173.

phénomène « compositionnel[41] », l'écoute fait partie du processus créatif, une perspective développée par le compositeur Horacio Vaggione. Cette approche découle de la capacité de l'écoute à générer des nouvelles configurations, agençant les entités et articulant l'espace-temps d'une situation sonore. Ainsi, l'écoute du milieu sonore met en avant la capacité de celle-ci à laisser agir et faire exister la diversité des rencontres sensibles qui émergent dans un espace-temps dynamique et changeant.

En outre, nous constaterons que tout au long de notre étude la notion de « son » se décline sous plusieurs modalités, telles que « phénomène sonore », « milieu sonore », « situation sonore », « événement sonore », « entité sonore », « écriture sonore », etc., suggérant que le son ne peut être pensé qu'à travers la dynamique de la relation. Cette étude s'appuie sur la définition du « son » proposée par le théoricien spécialiste dans le domaine du son, des médias et de la musique expérimentale Douglas Kahn :

> By sound I mean "sounds", "voices", and "aurality" – all that might fall within or touch on auditive phenomena, whether this involves actual sonic or auditive events or ideas about sound or listening; sounds actually heard or heard in myth, idea, or implication; sounds heard by everyone or imagined by one person alone; or sounds as they fuse with the sensorium as a whole.[42]

Cette compréhension du son est indissociable de la sensibilité, de la matérialité et de la discursivité du processus de médiation, entendu comme « l'ensemble dynamique des procédures et corps intermédiaires qui s'interposent entre une production de signes et une production d'événements[43] ». À cette définition de « médiation », nous proposons d'inclure celle des nouveaux matérialismes, particulièrement celle de Barad, qui considère la médiation comme un processus performatif de la matière, où interviennent de multiples phénomènes[44]. Cette perspective implique de ne pas considérer le médium comme étant

---

[41] VAGGIONE, Horacio, « Poly-phonies », *Traverses*, n° 20, Paris, 1980, p. 99-101.

[42] « Par son, j'entends les "sons", les "voix" et l'"auralité" – tout ce qui peut faire partie pu affecte les phénomènes auditifs, qu'il s'agisse d'événements sonores ou auditifs réels ou d'idées sur le son ou l'écoute ; des sons réellement entendus ou perçus dans un mythe, une idée ou une implication ; des sons entendus par tous ou imaginés par une seule personne ; ou encore des sons qui se fusionnent avec l'ensemble du sensorium. KAHN, Douglas, *Noise, Water, Meat : A History of Sound in the Arts*, Cambridge/Mass.: MIT Press, 1999, p. 3.

[43] « Dans médiologie, "médio" 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 ». Voir : DEBRAY, Régis, *Manifestes médiologiques*, Paris : Gallimard, 1994, p. 29.

[44] BARAD, Karen, « Posthumanist Performativity, *op. cit.*

extérieur à l'individu, mais il se situe dans un *continuum*, à savoir dans l'« entre-deux », en tant que phénomène constitutif affectant le processus de médiation et dépendant de la matière des autres phénomènes. De même, le son est intrinsèquement lié au réseau sensible de relations qui constituent le milieu, englobant des dimensions spatio-temporelles, matérielles, discursives, technologiques et symboliques.

1.2. Échos éphémères des avant-gardes historiques : Un aperçu

Les synergies de notre étude actualisent l'héritage de sensibilités et de stratégies des premières avant-gardes historiques, animées par la volonté de rompre avec les conventions poétiques établies et d'ouvrir la poésie vers le dehors, à la vie quotidienne. Au sein du domaine artistique et littéraire des premières avant-gardes, émergent des démarches qui préconisent une émancipation de l'écriture. Malgré leurs préoccupations et leurs expériences personnelles, ils partent d'une remise en question tactique des systèmes linguistiques et de la représentation du signe. La critique d'art et commissaire Kaira M. Cabañas, dans son étude consacrée à Antonin Artaud, met en évidence l'émergence, depuis le début du XXe siècle, d'un débat artistique et intellectuel qui défient les concepts d'art, de langage et de culture, et brouille leurs frontières[45].

Pour illustrer ces propos, notons plusieurs cas de figure : le poème-partition et la matérialité du signe de Stéphane Mallarmé ; la volonté de Guillaume Apollinaire de faire résonner le corps dans le langage et la conception de ses calligramme ; l'exploration de la page par la graphie, en faveur de la déconstruction de la synthèse chez les futuristes, de même que leur entreprise visant à capturer l'infinie variété de sons et de bruits pour élargir la sensibilité auditive au brouhaha du monde, ou encore la cadence dadaïste de la voix humaine et du corps, à travers la poésie phonétique, en réponse au monde moderne, mécanique et menaçant, ou de la verbophonie de Schwitters.

La poésie graphique des premières avant-gardes historiques mérite une attention particulière. Elle trouve ses origines dans l'expérimentation du futurisme italien et russe, du dadaïsme et du surréalisme. Ces pratiques littéraires expérimentales promeuvent une redéfinition et un élargissement de la notion d'œuvre par sa dimension graphique, en

[45] CABAÑAS, Kaira, M., ACQUAVIVA, F., (eds.), *Espectros de Artaud. Lenguaje y arte en los años cincuenta* (Catalogue d'exposition du Musée National Centre d'Art Reina Sofia, du 18 septembre 2012 au 17 décembre 2012), Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.

jouant sur le concept de « signe libre » et en intégrant des éléments qui étaient auparavant exclus de l'écriture et du langage. Depuis le célèbre *Coup de dés* de Mallarmé en 1897 jusqu'au lettrisme d'Isidore Isou[46], avançant un système appelé « hypergraphie » – le désir d'écrire tout de manière automatique –, ces mouvements ont cherché à détourner le signe linguistique par l'utilisation iconique-sémantique du mot et de la lettre, en le plaçant dans l'espace pictural de la page – voire en l'« exposant » –, renouvelant ainsi continuellement son sens à travers sa présentation graphique.

Le sentiment d'opacité du langage conduit les auteurs à se tourner vers le chaos et la spontanéité comme des éléments structurels et formels. À cet égard, ils ont cherché à se libérer des restrictions du *logos* – dans la pensée grecque antique, le « *λόγος* » désigne la « parole », « la raison », le « discours » – à travers la « *parole in libertà* » et l'onomatopée des futuristes italiens, en passant par la poésie « *zaoum* » des cubofuturistes russes (défense du post-rationnel), les logogrammes de Christian Dotremont, les glossolalies d'Artaud, jusqu'à la écriture des signes et des gestes d'Henri Michaux, qui transcendent les conventions de l'alphabet, comme en témoigne la série de peintures exécutées à l'encre de Chine sur papier, accompagnées d'un long poème dans son œuvre intitulée *Mouvements* (1951).

Ces approches se livrent aux caprices du mot écrit, développant leur réflexion à partir de la déraison, ce qui leur permet de reformuler le signe linguistique en altérant la relation entre le signifiant et le signifié. L'approche ludique et critique est cruciale lorsqu'il s'agit de générer un nouveau langage à partir de la combinaison de signes inventés, mélangeant des éléments visuels et graphiques, ainsi qu'en jouant avec la sonorité et la plasticité de la lettre.

La dimension graphique est étroitement liée aux projets littéraires de leurs auteurs : en mettant en avant la matérialité du texte poétique et en exploitant les dispositifs typographiques[47], ils parviennent à revitaliser le langage par l'inscription – plastique,

[46] En 1946, Isidore Isou fonde le mouvement collectif appelé *Lettrisme*. Dans le texte programmatique « Pour une nouvelle représentation plastique », il encourage « la destruction de l'objet » et envisage la lettre comme un « nouveau canon de la construction plastique ». À travers ses différentes pratiques et interventions, deux de ses objectifs principaux se dégagent : la recherche et la conception d'un nouveau langage symbolique et universel, ainsi que la communion des différentes formes d'expression. En 1947, il publie *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique* chez Gallimard, dans lequel Isou milite pour « la destruction des mots par les lettres ». Ces idées atteignent leur apogée lors de la projection du film *Traité de bave et d'éternité* au studio Étoile. Voir : GERVEREAU, Laurent, *Critique de l'image quotidienne : Asger Jorn*, Paris : Cercle d'Art, coll. « Diagonales », 2001, p. 40-44.

[47] La « typoésie », ou poésie « typo-graphique », émerge comme une forme de poésie qui met l'accent sur l'aspect typographique, en explorant les dimensions visuelle et plastique des mots au détriment du sens.

visuelle et sonore – du signe linguistique dans la matérialité réelle. Ce faisant, les écrivains étendent la portée du signifiant au-delà du registre langagier et du texte lui-même, relevant une attention particulière à la question du médium et à l'emploi d'éléments sémiotiques non-linguistiques, alliant le signifiant verbal avec ses dimensions sonores et visuelles.

Cette période se caractérise par le scepticisme linguistique, la méfiance envers la corrélation entre le langage et la réalité, ainsi qu'entre l'écriture et la culture. Elle engage une reconfiguration de la pensée vers des réalités multiples et des narrations hétérogènes. La nature indéfinie et démystifiée du langage dispense de l'usage d'une langue uniforme, privilégiant ainsi une mise en avant accrue des « micro-poétiques ». Dans ces dernières, la voix prévaut sur la construction du mot, rompant ainsi avec la centralité du langage structuré de manière logocentrique en tant que moyen prédominant pour appréhender et communiquer l'expérience.

Dans ce contexte, le spatialisme linguistique[48] présent dès les années 1960 mérite une attention particulière. Depuis les expériences des premières avant-gardes que nous venons d'évoquer, émerge une manière de saisir la poésie comme une matière, s'attachant particulièrement à l'exploration de la matérialité du signe linguistique. Dans la poésie spatiale, la langue poétique est envisagée dans une perspective intermédiale, où convergent et coexistent les qualités spatiales, graphiques et sonores du poème. Pierre Garnier, le fondateur, poète et théoricien de la poésie spatialiste, parle de « la-langue-matière-et-énergie[49] ». Cette manière de comprendre la langue procure un nouveau souffle à la poésie dans une perspective organique, une matière à expérimenter dans les dimensions spatio-temporelles, suivant une logique d'articulation de syntaxe, de structures linguistiques et de mouvements des mots, des phonèmes et des lettres[50]. Ce processus implique une objectivation, ainsi qu'une libération, de la langue, tout comme du poème, en tant qu'univers autonome. Le spatialisme se caractérise par la volonté de

---

Cette tendance englobe différentes pratiques, telles que l'art visuel de l'École brésilienne, la poésie spatiale et phonétique, ainsi que l'art cinétique. La notion de « typoésie » a été introduite par Jérôme Peignot et est explorée dans différents ouvrages, parmi lesquels on peut citer : PEIGNOT, Jérôme, *De l'écriture à la typographie*, Paris : Gallimard, coll. « Idées », 1967 ; *Typoèmes : Poésie visuelle*, Paris : Seuil, 2004.

[48] GARNIER, Pierre, « Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique » [1962], *Les Lettres*, n° 29, Paris : André Silvaire, 1963.

[49] GARNIER, Pierre, « Poésie concrète et spatiale », *Communication & Langages*, n° 5, 1970, p. 13-25, p. 14

[50] FONTANA, Giovanni, « Le dernier souffle de Pierre Garnier : la parole poétique d'un des protagonistes de l'expérimentation du XXe siècle » [en ligne], *Inter*, n° 118, 2014, p. 75–77. Disponible sur : https://id.erudit.org/iderudit/72610ac [Consulté le 03/10/2024].

sortir la poésie du médium-livre, et ce par le biais des composants sonores (« phoniques ») et visuels. Comme Garnier l'indique : « Il n'est pas question de cantonner la poésie visuelle sur le papier qui, par sa banalité, sa platitude, son neutralisme, est un mauvais porteur[51] ». Dans cette optique, les poètes dits « spatialistes » s'inspirent des techniques de production, d'enregistrement, de diffusion et d'utilisation du son[52], s'approchant ainsi des démarches des poètes sonores et de la musique concrète[53].

1.3. Nouveaux terrains d'expérimentation et de création littéraire

La fin des années 1950 et le début des années 1960 marquent l'essor des pratiques poétiques expérimentales (poésie concrète, poésie visuelle, poésie spatiale, poésie sonore et poésie action), qui se concentrent sur l'exploration de la voix et la matérialité du médium, englobant le son, le texte et le corps[54]. Dans ce cadre, le médium-livresque connaît un tournant déterminant car il se reconfigure en un « dispositif plurimédiatique[55] ». Ces différentes démarches poétiques proposent des écritures en trois dimensions, prenant en compte les aspects spatio-temporels du texte, ainsi que les enjeux relatifs à la circulation et à la transmission médiatique du récit poétique.

Le poète, critique et théoricien littéraire Jean-Pierre Bobillot, spécialiste de la poésie sonore et de l'oeuvre de Bernard Heidsieck – avec qui il a codirigé le colloque international *Poésie sonore / Poésie action* à Cerisy-la-Salle en 1999 –, a consacré une attention particulière à la conceptualisation du médium dans le domaine de la poésie, notamment à la lumière de l'émergence des dispositifs électroacoustiques et, ensuite, numériques. Pour lui, « Rien n'est "medium" en soi. Tout matériau devient "medium",

---

[51] GARNIER, Pierre, « Deuxième manifeste pour une poésie visuelle » [1962], *Les lettres*, n° 30, 1963 ; repris dans *Poésie spatiale : une anthologie,* Romainville : Al Dante, 2012, p. 86.
[52] SIMON-OIKAWA, M., « Pratiques et enjeux du son dans la poésie spatialiste » [en ligne], *Inter*, n° 137, 2021, p. 62–67, p. 63. Disponible sur : https://id.erudit.org/iderudit/95945ac [Consulté le 20/09/2024].
[53] ROYERE, Anne-Christine, « Trois poètes dans le laboratoire des poésies nouvelles. Ilse Garnier, Pierre Garnier et Henri Chopin (1960-1966) », *in* Christine Dupouy (dir.), *Deux poètes face au monde : Pierre et Ilse Garnier*, Presses universitaires François-Rabelais, 2019, p. 73-104.
[54] THEVAL, Gaëlle, « Une revue pour sortir du livre, *op. cit.*, p. 13.
[55] THEVAL, Gaëlle, « Poésie : (action, directe, élémentaire, totale…) » [en ligne], *Jérôme Cabot. Performances poétiques*, Nantes : Cécile Defaut, 2017, p. 41-64, np. Disponible sur : https://hal.science/hal-03197854 [Consulté le 02/09/2022].

s'il est utilisé par des êtres humains pour "signifier" quelque chose qui lui est extérieur[56] ». Au fil de ses recherches, il met en évidence la façon dont les écritures sonores et performatives s'ouvrent à l'exploration du « médiopoétique », transcendant ainsi le registre du « sémio-medium », tout en investissant d'autres domaines tels que le « bio-medium », le « techno-medium », le « socio-medium », etc[57].

Dans ce contexte, le terme « médipoétique » est envisagé comme une expansion ou élargissement du médium poétique ou, plus précisément, comme une exploration de la poétique inhérente au médium lui-même[58]. Ce changement de perspective, qui consiste à déplacer l'attention de l'objet-livre vers le médium lui-même – y compris la technologie, les dispositifs et les supports[59] –, ainsi que l'analyse de ses potentialités poétiques intrinsèques, dépasse la simple considération du médium comme un « support » ou un « vecteur » de contenu. Ces transformations conduisent à une série de :

> "mutations médiopoétiques" qui ont mené de la "poésie écrite" aux poésies scéniques et/ou enregistrées : elles répondent aux différents stades de la profonde mutation médiologique de nos sociétés, qui les a menées de la "biosphère" (où le livre était le constituant médiologique dominant), et en particulier de la "typosphère" (temps du livre imprimé), à la "photo-phonosphère" (la photographie, puis le cinéma, "muet" comme elle, et séparément, le phonographe), à l'"audio/vidéosphère" : recomposition "électronique" de l'univers symbolique [...] et enfin à la "numérisphère" et à l'"intersphère" : recomposition de la précédente, ou commencement de tout autre chose…[60]

En effet, l'évolution du médium poétique témoigne des adaptations continues aux innovations technologiques et socioculturelles, mettant ainsi en avant les capacités du médium à se réinventer en réponse aux contextes évolutifs et dynamiques.

---

[56] BOBILLOT, Jean-Pierre, « Contribution de la poésie sonore à une approche médiologique » [en ligne], *Formules*, n° 19, « Formes : Supports/Espaces », Paris : Presses Universitaires du Nouveau Monde, 2015, p. 51-68, p. 51. Disponible sur : https://hal.science/hal-02074499v1 [Consulté le 10/03/2021].

[57] BOBILLOT, Jean-Pierre, « La Voix réinventée. Les poètes dans la technosphère d'Apollinaire à Bernard Heidsieck », *Histoires littéraires*, n° 28, 2006, p. 25-49 ; La forge numérique, « Poésie sonore et médiopoétique » [*Podcast*], *Canal-U*, le 11 septembre 2014. Disponible sur : https://www.canal-u.tv/116253 [Consulté le 10/03/2021].

[58] BOBILLOT, Jean-Pierre, « Naissance d'une notion : la médiopoétique », *in* Nadja Cohen et al. (dir.), *Poésies et Médias XXe-XXIe siècle*, Paris : Nouveau Monde, 2012, p. 155-173.

[59] NACHTERGAEL, Magali, *Poet Against The Machine*, *op. cit.*, p. 24.

[60] BOBILLOT, Jean-Pierre, « Poésie et medium ; effets et enseignements du "sonore" », *in* Stéphane Hirschi, Corinne Legoy, Serge Linarès, Alexandra Saemmer, Alain Vaillant (eds.), *La poésie délivrée*, Paris : Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2017, p. 241-255, p. 243-244.

Les auteurs de notre corpus d'étude partagent également des préoccupations communes avec d'autres champs créatifs émergentes depuis la deuxième moitié du XXe siècle, parmi lesquelles figurent la musique concrète[61], les « *happenings*[62] », les « events[63] » Fluxus, l'art conceptuel et l'art sonore. Au sein de ces créations, plusieurs éléments fondamentaux se dessinent : la représentation spatio-temporelle de la situation sonore, l'exploration du son et de la voix dans ses dimensions matérielles, processuelles et relationnelles à travers le dispositif technique, la transdisciplinarité et transversalité, la conception d'écritures à la fois poétiques, sonores et performatives, la conception des dispositifs plurimédiaux, etc.

Au tournant des années 1970 et 1980, le paysage poétique de la scène française se caractérise par l'émergence remarquable de plusieurs revues littéraires qui s'établissent en marge des circuits éditoriaux traditionnels. Ces publications ont considérablement stimulé, dynamisé et catalysé les échanges entre différentes formes d'expression, telles que la poésie, les arts plastiques, la performance et les arts sonores. Parmi celles-ci, il convient de mentionner la pionnière revue-disque *OU - Cinquième saison*, titre de la revue entre 1964 et 1965, puis baptisé *OU* (1965-1971). Fondée par le poète sonore Henri Chopin, cette revue était conçue comme une « revue-objet-sonore-visuelle et manipulable à la fois[64] » ; la revue *Les Lettres* parue en 1962 et animée par le poète visuelle et « spatialiste » Pierre Garnier. Dans le même souffle, il est possible de mentionner les revues *L'Humidité* créée en 1971 par le critique d'art et poète Jean-François Bory, mélangeant art et littérature expérimentale, ainsi que la revue internationale *Doc(k)s*, établie en 1976 à Marseille à l'initiative du poète performeur Julien Blaine, qui se consacre à la poésie

---

[61] Dans le Studios d'essai de la Radio-Télévision française à Paris, Pierre Schaeffer introduit la notion de « musique concrète » en 1948. Cette musique repose sur l'utilisation des matériaux sonores préexistants, enregistrés sur bande à l'aide de microphones, qui sont ensuite expérimentalement modifiés, assemblés et « composés » en studio, traités comme des « objets sonores ».

[62] Selon la définition proposée par son créateur, Allan Kaprow, influencé par John Cage, les *happenings* se caractérisent par « an assemblage of events performed or perceived in more than one time and place. Its material environments may be constructed, taken over directly from what is available, or altered slightly ; just as its activities may be invented or commonplace. » Voir : KAPROW, Allan, *Some recent happenings*, New York: Something Else Press, 1966, p. 4.

[63] Hannah Higgins, fille de Dick Higgins et de l'artiste Alison Knowles, analyse les fondements conceptuels du mouvement Fluxus, en se penchant sur la notion « *event* » en tant que genre et médium artistique, ainsi que sur la production et la réception de ces performances. Selon Higgins « In the Event everyday actions are framed as minimalistic performances or, occasionally, as imaginary and impossible experiments with everyday situations ». Les « *events* » Fluxus, influencés par la pensée de John Cage, « attentiveness and concentrations (the listener 's intentionality) are required, or the sound is mere noise ». Voir : HIGGINS, Hannah, *Fluxus Experience*, Berkeley: University of California Press, 2002, p. 2, p. 53-55.

[64] THEVAL, Gaëlle, « Une revue pour sortir du livre, *op. cit.*, p. 22.

vivante expérimentale, mixant poésie concrète, poésie sonore, poésie visuelle et poésie numérique et performance.

L'émergence de ces revues littéraires et artistiques a créé un écosystème propice à la convergence de modes d'expression interdisciplinaires et d'écritures poétiques singulières et multiformes. En effet, la revue d'artistes est approchée comme un médium de création et de réflexion à part entière car elle « devient le lieu et véhicule d'une pratique, et non plus seulement le support de manifestes ou des réflexions de la part des artistes[65] », nourrissant ainsi un dialogue transfrontalier et intermédiale – deux notions que l'on analysera par la suite – florissant au sein de la scène littéraire française de la deuxième moitié du XXe siècle.

De même, les écritures expérimentales de cette période connaissent un développement dans leur mode de diffusion et de publication, à travers des supports sonores, tels que les disques et les cassettes, ainsi que grâce à l'essor des labels et des festivals favorisant les rencontres et la promotion de la musique et la poésie expérimentale à l'échelle internationale. Parmi les revues émergentes à partir des années 1960 – qui se concentrent sur l'écoute du récit poétique, en intégrant ses dimensions sensibles et performatives –, nous souhaitons souligner plusieurs contributions significatives, telles que la déjà mentionnée revue disque *OU - Cinquième saison*, la revue cassette *Stereo Headphones* de Nicholas Zurbrugg créée en 1970, la revue de poésie sonore avec disque Axe, ainsi que les productions discographiques de Fylkingen intitulés *Text-Sound Compositions*, de 1968 à 1979, les disques du *Giorno Poetry Systems* et les cassettes de *Poésie Sonore Internationale* (Jean-Michel Place comme éditeur, en 1979). Dans une même période, il y a eu lieu le *Premier Festival d'In(ter)ventions, « Poésie sonore et directe, performance autour du corps et de la voix »* avec la participation de Dick Higgins, Richard Martel, Pierre-André Arcand, The Four Horsemen, entre autres (Québec, 1985). Depuis les années 1990, différents labels ont fait leur apparitions, tels que le label Alga Marghen, situé à Milan, qui a édité en disque LP les *Poèmes-Partitions* « X » de Bernard Heidsieck et *Les Chuintantes respirent* d'Henri Chopin, ainsi que les disques de la revue *OU* sur CD. En France, nous pouvons mettre en avant les labels avant-gardistes trAce et Erratum. Plus récemment, le label Son@rt, établi à Paris depuis 1998, s'est spécialisé à la

[65] *Id.,* Théval fait référence à une citation de Marie Boivent extrait du catalogue de l'exposition *Revue d'artistes*, *une sélection*, Fougères : Galerie des urbanistes ; Paris : Provisoires ; Rennes : Lendroit galeries, 2008, p. 9.

poésie sur CD, CD-ROM et DVD[66], ou encore la maison de disques Unsounds, spécialisée dans la composition contemporaine, l'improvisation expérimentale et l'art sonore.

À partir de la fin des années 1980 et jusqu'à nos jours, la poésie connaît un développement aussi bien dans ses formes qu'en termes institutionnels, à la fois par l'apparition des nouvelles revues, mais également des maisons d'éditions parmi lesquelles on peut citer les éditions bordelaises de L'Attente, apparues en 1992 :

> Depuis 1992, c'est à la littérature créative contemporaine que s'intéressent les éditions de l'Attente. À la limite de la poésie, aux approches philosophiques, aux écrits d'artistes, aux essais, aux traductions et à tout ce qui anime, questionne et aventure une langue vivante innovante qui puise son inscription dans le réel ou l'imaginaire, au-delà du formel[67].

Et la maison d'édition Al Dante, née à Marseille en 1994 :

> Créées en 1994, les éditions Al Dante œuvrent à faire sortir de la marge les écritures les plus contemporaines. Cultivant l'exigence, sous toutes ses formes, comme une nécessité, Al Dante publie des livres – poésie, proses poétiques et expérimentales, essais théoriques, catalogues et publications d'artistes, anthologies, revues –, mais également des CD (poésie sonore, musique), des DVD, des journaux, participe à et organise des manifestations – lectures, performances, colloques, expositions… Ce travail de mise au jour n'obéit à aucun courant ni à aucun mouvement, il ne suit ni ne cherche à initier aucune mode. Ce qu'opèrent les éditions Al Dante, c'est l'ouverture d'un champ, la création d'un espace de pensée, d'expérimentation et de confrontation publiques : un travail de décloisonnement qui cherche à mettre en faillite l'intellectualisme pédant comme l'abrutissement de masse, par la mise en action d'une pensée critique[68].

Ces maisons d'édition ont joué un rôle majeur dans l'institutionnalisation de la génération de poètes dont il est question dans ce travail de recherche, tout en introduisant

---

[66] DONGUY, Jacques, *Poésies expérimentales - zone numérique (1953-2007),* Dijon : Les presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2007, p. 168.

[67] Ce texte de présentation a été extrait directement du site internet de la maison d'édition L'Attente. Disponible sur : https://www.editionsdelattente.com/qui-sommes-nous/ [Consulté le 08/11/2022].

[68] Ce texte de présentation a été extrait directement du site internet de la maison d'édition Al Dante. Disponible sur : https://www.lespressesdureel.com/editeur.php?id=230 [Consulté le 08/11/2022].

des innovations dans les modes d'existence et d'expérimentation de la poésie, et, de manière plus large, de la littérature contemporaine. Présentes de manière constante sur la scène littéraire du XXIe siècle, auxquelles il faudrait ajouter la maison d'édition P.O.L. (1983-), il est également important de souligner l'engagement de la maison d'édition MF envers des figures singulières issues du domaine poétique et son ouverture à d'autres disciplines, tant au niveau du contenu que de la forme. De manière similaire, la maison d'édition Les Inaperçus, mêlant la poésie expérimentale à la création plastique contemporaine, ou encore L'Ire des Marges (2013), qui donne voix aux poétiques singulières, mais aussi les éditions Verticales, Acédie58, La lettre volée, Lanskine, parmi d'autres, se caractérisent par une fusion entre fiction, philosophie et essai. Elles s'emploient à réimaginer l'objet livre en explorant des éléments tels que la typographie, le design, et parfois issus du champ extra-littéraire comme l'inclusion des CD, les DVD, les QR codes, etc. De manière parallèle, des webrevues contemporaines telles que Muzibao/Poesibao ou Remue.net offrent une plateforme qui favorise un dialogue entre la littérature et la musique contemporaine, dans le cadre de projets transmédiaux et transversaux.

En lien étroit avec le changement de perspective sur le médium-livre, les pratiques poétiques expérimentales de la deuxième moitié du XXe siècle « s'exposent » dans des espaces dénommés « non littéraires » ou « *off* ». D'un côté, parler en termes d'espace, ou plus concrètement d'« espace littéraire[69] », implique de considérer la manière dont la littérature dépasse le médium-livre pour s'étendre d'autres régimes, tels que le visuel et l'auditif, mais aussi cette notion met l'accent sur les modalités dont la littérature habite le monde. D'un autre côté, l'utilisation que nous faisons du terme « exposition » vient de la théoricienne des médias portant sur la poésie contemporaine Anne-Christine Royère. Elle s'en sert pour désigner les écritures littéraires qui sont projetées ou mises en scène, connaissant une existence « hors du livre »[70]. Ces pratiques littéraires, tant dans leur dimension matérielle que discursive, s'inscrivent dans une démarche expérimentale et se

[69] Cette expression a été empruntée au titre de l'ouvrage de Maurice Blanchot : BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard, 1955.

[70] L'expression « littérature exposée » trouve ses origines dans les échanges menés dans le numéro 160 de la revue *Littérature*, intitulé « La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre » (2010), codirigé par Lionel Ruffel et Olivia Rosenthal. Cette réflexion s'est prolongée lors du colloque « Les littératures exposées, quelle histoire ? », qui s'est tenu à Cerisy du 20 au 26 juin 2022. La même année, Anne-Christine Royère, qui avait également participé à cet événement, a publié l'article intitulé « Le format littéraire de l'exposition » [en ligne], *Captures*, vol. 6, n° 2, 2022. Disponible sur : http://www.revuecaptures.org/node/5258/ [Consulté le 03/04/2023].

déclinent à travers une multitude de formes, telles que des lectures-performances, des concerts, des installations sonores, etc.

Parmi les espaces de création et les circuits alternatifs dédiés à l'« exposition » de la littérature expérimentale de cette époque, le Domaine Poétique se démarque comme événement pionnier. Fondé en 1962 à l'American Center à Paris par le poète, essayiste, critique d'art et traducteur, Jean-Clarence Lambert, il faisait écho au Domaine Musical, créé en 1954 à Paris par le compositeur Pierre Boulez, un événement centré sur la musique de son époque, dont la musique concrète et électronique[71], et présentant les pièces des compositeurs, tels que Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Iannis Xenakis, John Cage, Maurizio Kagel, etc.

D'autres manifestations significatives comprennent le festival *Text-Sound Compositions*, organisé à Stockholm par le centre Fylkingen à partir de 1968, le festival international de musique expérimentale et électroacoustique *Synthèse* fondé en 1971 à Bourges[72], le *Festival International de Poésie Sonore* en 1976 à Paris, *Les Rencontres Internationales de Poésie Sonore* organisées à Rennes, au Havre et au Centre Georges Pompidou en 1980, *One World Poetry* à Amsterdam en 1981. À l'ère contemporaine, plusieurs festivals illustrent le dialogue entre création littéraire et autres formes d'expression artistiques. Parmi eux, le festival *MidiMinuitPoésie* (2000-), organisé par la Maison de la Poésie de Nantes, articulant poésie, arts visuels et sonores, le festival *Ritournelles* (2000-), basé à Bordeaux, interrogeant les relations entre l'expression littéraire et les autres formes artistiques, le festival international des arts et des écritures contemporaines *ActOral* (2002-), basé à Marseille et créé par le metteur en scène et auteur Hubert Colas, le festival *Sonorités* (2005-2014), créé à Montpellier par Anne-James Chaton, proposant des scènes hybrides entre littérature contemporaine, art sonore et musique, le festival *Paris en toutes lettres* (2009-), porté par la Maison de la Poésie, mélangeant lectures, concerts et performances, le festival *Masnâa* (2012-) promu par l'Institut Français de Casablanca, s'inscrivant à la croisée des pratiques artistiques

[71] La « musique électronique » désigne la pratique musicale fondée sur des sources sonores électroniques. Elle repose sur l'utilisation de synthétiseurs, c'est-à-dire des appareils générant électroniquement les sons en tant qu'instruments de base. Cette pratique a vu le jour au sein des studios de la WDR (Studio de musique électronique) à Cologne, en 1949. Dans ce lieu se sont réunis le physicien Dr. Werner Meyer-Eppler, le compositeur et musicologue Herbert Eimert, ainsi que le compositeur Karlheinz Stockhausen. Bien que le terme n'ait pas encore été formellement introduit, aux États-Unis, John Cage a composé ce qui peut être chronologiquement considéré comme la première pièce de « musique électronique » : *Imaginary Landscapes n° 1* (1939), où se combinent des sons concrets et des sons électroniques.

[72] Il est important de souligner que le concepteur de la poésie sonore française, Bernard Heidsieck, est lauréat du 3e concours de musique électroacoustique pour son poème sonore *Vaduz* en 1975.

contemporaines, dont la performance, la création littéraire, la danse, la musique, etc., ou encore le festival de littérature vivante *Extra !* (2017-), un événement annuel prenant place au sein du Centre Pompidou, mettant en avant les croisements entre art contemporain et littérature par le biais des formes extra-livresques.

Simultanément, dans les années 1970, un phénomène d'inclusion et d'institutionnalisation de la littérature et de la performance dans des lieux consacrés à l'art contemporain émerge, coïncidant avec l'essor de la lecture publique en France. Pour illustrer cette dynamique, il convient de mentionner quelques initiatives significatives, telles que l'émission *Poésie ininterrompue* produite par le poète Royet-Journoud sur les ondes de France Culture de 1975 à 1979, où il était question de diffuser les voix des poètes contemporains lisant leurs textes. De même, les lectures publiques organisées par Emmanuel Hocquard à l'ARC, le département contemporain de « Animation, Recherche, Confrontation » du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris de 1977 à 1991. Les séances de *Revue parlée* à Beaubourg (1977-1992), une manifestation culturelle du Centre Pompidou et animée par Blaise Gautier, marquent également un paradigme dans les modes de faire exister et d'expérimenter le littéraire, et plus largement d'explorer le langage en interaction avec d'autres formes d'expression et de création, englobant le théâtre, la danse, la musique, etc. Parallèlement, la performance s'intègre dans le milieu muséal, comme en témoignent deux événements emblématiques survenus en 1978 : l'un au Centre Pompidou, concrétisé sous la forme d'un cycle intitulé *Atelier « Performance »*, et l'autre au Musée du Louvre, avec la manifestation collective *Art performances/minute*[73].

1.3.1. Sous les traces du festival *Polyphonix*

Afin de cerner de manière plus précise la nature des collaborations examinées dans notre étude, nous nous appuyons sur les origines du festival *Polyphonix* en tant que cadre propice à une effervescence créative et réflexive sur les diverses modalités de la pratique

[73] BRIGNONE, Patricia, LABELLE-ROJOUX, Arnaud, «Esther Ferrer, cuerpo manifiesto: sesgo de hiperpresencia», *Esther Ferrer. Todas las variaciones son válidas, incluida ésta* (Catalogue d'exposition au Musée National Centre d'Art Reina Sofia, du 26 octobre 2017 au 25 février 2018), Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 2017, p. 185-196, p. 191-192. En 1978, au sein du Centre Georges Pompidou, l'artiste de performance Gina Pane crée et anime le cycle *Atelier « Performance »*. La même année, Jean Dupuy, un artiste visionnaire dans l'exploration de la convergence entre l'art et la technologie, orchestre la manifestation *Art performances/minute* dans la Galerie Médicis du Musée du Louvre.

littéraire. Ce festival, qui tient son appellation du philosophe et psychanalyste Guattari[74], sert de terrain d'exploration pour saisir la dynamique transfrontalière de la littérature expérimentale, en dialogue avec d'autres formes d'expression artistiques et de création telles que la musique, la performance, la vidéo, la photographie, l'installation, et d'autres encore.

Polyphonix a vu le jour en 1979 en tant que manifestation itinérante, porté par l'initiative conjointe de Jean-Jacques Lebel, François Dufrêne et Christian Descamps. Figure emblématique des deuxièmes avant-gardes, artiste, écrivain, cinéaste et propulseur de manifestations collectives, Lebel en a été le président du festival pendant de nombreuses années avant de céder la place à Bernard Heidsieck. Cet événement, autogéré par les poètes eux-mêmes, est le prolongement du *Festival de la Libre Expression*, une manifestation dans son essence multiforme et multilingue, fondée également par Lebel au Centre Américain de Paris (1964-1967).

Sous la forme d'une scène ambulante et variable, *Polyphonix* invite à adopter une attitude « nomade », c'est-à-dire à habiter la pratique littéraire sous toutes ses formes d'expression, en favorisant leur mouvement et leur déplacement, par le biais des rencontres avec d'autres disciplines artistiques. Cette attitude implique de « travailler en structure libre [...] dans une même volonté de faire connaître ce qui émerge dans le monde de la poésie[75]. » Influencé par la pensée de ses amis Deleuze et Guattari, ce dernier participant activement à l'événement, Lebel confère à *Polyphonix* une existence rhizomatique. Le concept philosophique du « rhizome » qualifie un système acentré, c'est-à-dire dépourvu de centre, caractérisé par la mise en réseau horizontale des différents éléments (acteurs) qui le composent, et qui ont la capacité d'agir et de s'affecter. Dans le cadre du festival, cette notion fait référence à une pensée où les diverses disciplines, chacune avec leurs propres langages et médiums, instaurent une identité plurielle axée sur un dialogue non hiérarchique et transnational.

Dans cette perspective, cinquante-sept éditions successives du festival ont été organisées dans des villes telles que Québec, Bruxelles, Liège, Normande, San Francisco, New York, Budapest, Milan, Parme, Naples, entre autres. Au total, ces événements ont eu lieu dans 10 pays, touchant 25 villes et se déroulant dans 68 lieux différents. Ces

---

[74] DONGUY, Jacques, *Poésies expérimentales*, *op. cit.*, p. 169.
[75] CAHEN-SERGENT, Jacqueline, « Polyphonix un laboratoire nomade », *in* Jean-Jacques Lebel, Jacqueline Cahen (dir.), *Polyphonix*, Paris : Centre Pompidou/Léo Scheer/Polyphonix, 2002, p. 11.

rencontres ont réuni un ensemble éclectique de personnalités associées aux courants littéraires de la *Beat Generation*, de la poésie sonore, de l'Actionnisme, de Fluxus, du Surréalisme, du Nouveau Réalisme, ainsi que des individus sans affiliation particulière[76], parmi lesquelles Kathy Acker, Tahar Ben Jelloun, Esther Ferrer, John Giorno, Olivier Cadiot, Anne-James Chaton, Jean-Michel Espitallier, pour n'en citer que quelques-unes.

Polyphonix se positionne ainsi comme un festival interdisciplinaire, centré notamment sur la lecture publique, mais aussi sur des pratiques performatives, sonores, visuelles, qui prépare la « poésie directe », comprenant la poésie sonore, la poésie orale, la performance, le théâtre, la danse, la vidéo, etc. Cette désignation, forgée par Lebel, n'a pas pour objectif de restreindre ou de délimiter cette pratique à un cadre ou à une approche spécifique. Au contraire, elle vise à signifier la pratique performative de la poésie proposant une « action directe », à l'égard de la « poésie-action », appellation conçue par le poète Bernard Heidsieck en 1962, et de la poésie qui travaille la lettre et le son « hors de page ! » (1953)[77], concept attribué à l'artiste lettriste François Dufrêne, plus tard attaché à la courant du Nouveau Réalisme.

À cet égard, il est possible d'identifier sur les affiches des éditions successives les intitulés suivants : « Festival International de Poésie Directe Musique et Vidéo » (Polyphonix 5, Paris du 6 au 19 juin 1983) ; « Festival Internazionale di poesie "diretta", video, musica, performances, danza e teatro » (Polyphonix 5, Milano Suono 1983) ; « Festival international de poésie directe et musique » (Polyphonix 6, Bourges, 1984) ; « Three Evenings On Poetry Today » (Polyphonix 7, New York, 1984, avec l'intervention du philosophe et psychanalyste Félix Guattari, qui présente son essai « Molecular Revolution » à la Maison Française) ; « An international Festival of Language and Performance » (Polyphonix 7, San Francisco, 1984) ; « Festival international de poésie directe, musique, vidéo, performance » (Polyphonix. 10, Paris, 1986) ; « Oralités/Polyphonix » (Polyphonix 16, Québec, 1991[78])

---

[76] PECOIL, Vincent, « Polyphonix » [en ligne], *Critique d'art*, n° 21, 2003. Disponible sur : http://journals.openedition.org/critiquedart/1961 [Consulté le 16/08/2023].

[77] « Poésie hésitante tant empêtrée dans les ficelles de la matière première » : « Hors de page ! analphabètes, aéropages détrempez-vous des ténébreuses affaires de scribes ». Voir : DUFRENE, François, « Fasse route. Demi-tour gauche pour un cri automatique » [1953], *Archi-Made*, Paris : ENSBA, coll. « Écrits d'artistes », 2005, p. 115-116.

[78] En juin 1991, l'événement international « Oralités/Polyphonix 16 », combinant un colloque, un festival de poésie sonore, des performances poétiques, de l'art audio et des chants, a été organisé par le Centre de recherche en littérature québécoise de l'Université Laval, en collaboration avec le Centre d'Art de Québec Le Lieu. Le colloque « Oralités », présidé par Paul Zumthor, convoque des intervenants de divers pays, parmi lesquels Henri Meschonnic, Félix Guattari, Louis-Jean Calvet, Daniel Charles et Caroline Bayard.

Ce festival, marqué par son caractère transgressif et interdisciplinaire, ainsi que par sa volonté d'interroger les pratiques langagières dans une perspective multimédia, s'affirme comme un chantier d'expérimentation privilégiant des démarches polysémiques et polyscéniques[79]. Ainsi, *Polyphonix* propose plusieurs lignes parallèles, en accueillant des modalités et des formes d'expression qui dépassent les frontières préétablies, tout en explorant les dimensions expérientielles de la pratique littéraire, qui rendent manifeste le « verbe agissant[80] ». En reprenant les mots de Lebel :

> Je voudrais dire quelque chose en guise de préambule. J'ai passé trois ou quatre générations à essayer naïvement, mais concrètement, de foutre en l'air les frontières [...] Notre travail à Polyphonix, et avant Polyphonix au Festival de la libre expression, que j'avais fondé dans les années 1960, a toujours été de tout mélanger. Ce n'est pas pour faire de la petite politique anti nationaliste ou internationaliste, ce serait trop simple. C'est ça, mais c'est beaucoup plus que ça. Nous pensons qu'il y a un mouvement rhizomatique [...] Si je continue à organiser des festivals Polyphonix, ce n'est pas pour me promener avec un drapeau rouge et noir, encore que ça m'arrive de temps en temps malgré mes mauvaises jambes, pour le plaisir. C'est parce qu'on pense que, faisant cela, on est au plus près de la production langagière[81].

Ces déclarations témoignent du besoin de donner un nouveau souffle à la pratique littéraire, à la poésie plus explicitement, et à la production langagière plus largement. Afin de concrétiser cette approche, le festival s'était construit autour « des dispositifs intersubjectifs de rencontre et d'échange, des laboratoires ambulants autogérés et proliférants, où puisse se mettre en œuvre et en mouvement une résistance organisée[82] ». En effet, le caractère nomade et rhizomatique adopté par *Polyphonix* incite les artistes à transcender les espaces confinés et les systèmes ponctuels, privilégiant ainsi

---

Simultanément, le festival « Polyphonix 16 », habituellement organisé au Centre Georges-Pompidou à Paris, sera exceptionnellement accueilli à Québec. Il mettra en lumière des poètes et artistes venus de quinze pays différents, tels que Bernard Heidsieck, Steve McCaffery, John Giorno, Jean-Pierre Verheggen, parmi d'autres. Pour en savoir plus, il est conseillé de consulter : « Nouvelles brèves : oralités/Polyphonix 16 » [en ligne], *Québec français*, n° 81, p. 4-5. Disponible sur : https://id.erudit.org/iderudit/44874ac. [Consulté le 05/07/2022].

[79] DONGUY, Jacques, *Poésies expérimentales*, *op, cit.,* p. 169.

[80] LEBEL, Jean-Jacques, « Panorama (résumé), *op. cit.*, p. 10.

[81] NEYRAT, Cyril, « Polyphonix, le souffle et le rhizome. Entretien avec Jean-Jacques Lebel » [en ligne], *Vertigo*, n° 36, 2009, p. 43-48, p. 43. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-vertigo-2009-2-page-43.htm [Consulté le 11/08/2023].

[82] LEBEL, Jean-Jacques, « Panorama (résumé), *op. cit.*, p. 10.

l'indétermination, le processus, l'action et la continuité. Cette orientation rythme les directives qui sous-tendent les manifestations.

Dans ce contexte, le « devenir » de la pratique littéraire se définit par une ouverture et un flux d'agencements, car « la seule question quand on écrit, c'est de savoir avec quelle autre machine la machine littéraire peut être branchée, et doit être branchée pour fonctionner.[83] » Ces propos de Deleuze, qui résonnent avec la dynamique du festival, ainsi qu'avec les démarches collaboratives entre poètes et compositeurs que nous analyserons par la suite, mettent en évidence l'émergence d'une « zone de voisinage[84] » entre différents champs de création, dont l'identité est à la fois changeante et évolutive.

Ce festival constitue un cadre de référence permettant de situer la pratique et la création littéraire expérimentale du XXIe siècle, caractérisées par leur dimension performative, événementielle et médiale – dans une logique intermédiale, transmédiale ou, comme nous le verrons par la suite, ultramédiale. Des notions telles que la différence, la rencontre, l'indétermination, l'ouverture et le processus continuent ainsi à animer les créations poétiques et audio-sensibles de notre corpus d'étude.

1.3.2. Décentrement et déplacement de la pratique littéraire

Au tournant du XXIe siècle, la littérature a connu un processus de décentralisation et de déplacement[85]. Bien que la notion de « littérature » demeure pertinente, dans la mesure où la production langagière y est toujours omniprésente, il devient nécessaire d'interroger sa signification actuelle. Faut-il maintenir la primauté de l'objet littéraire au sein des études littéraires ? Cette question invite à reconsidérer les dynamiques institutionnelles qui redéfinissent ce qui est considéré comme relevant ou non de la littérature, comme étant « *in* » et « *out* », suggérant ainsi un manque du centre épistémologique dans ce champ d'études.

Dans le même élan, notre approche invite à une réflexion élargie sur la notion d'objet dans la théorie littéraire contemporaine. Alors que ce domaine de connaissance a tendance

---

[83] DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Paris : Minuit, 1980, p. 10.
[84] *Ibid.,* p. 377.
[85] NACHTERGAEL, Magali, « Le devenir-image de la littérature : peut-on parler de "néo-littérature" ? », *in* Pascal Mougin (dir.), *La Tentation littéraire de l'art contemporain*, Dijon : Presses du Réel, 2017, p. 139-152.

à objectiver les résultats au moyen des étiquettes parfois vagues et contraignantes, la spécialiste de littérature comparée et de la théorie littéraire Annick Louis, dans son ouvrage *Sans objet. Pour une épistémologie de la discipline littéraire* (2021)[86], met en cause cette dynamique. *Sans objet* propose d'étudier l'« objet littérature », en explorant non seulement son évolution au sein de la discipline littéraire, mais aussi les conditions et les implications de cette notion dans des domaines plus larges du savoir. Comme Louis le souligne « l'objet, c'est l'objet plus la réflexion sur l'objet, sur les méthodes, les outils, les modalités de postulation de cet objet, la situation de l'objet dans la topographie des savoirs [...][87] ».

Ainsi, pour aborder la notion « littérature », ou plutôt l'« objet littéraire », il est essentiel de se pencher sur la conception et l'utilisation de diverses expressions et catégories qui tentent de décrire les pratiques littéraires contemporaines. Cette exploration révèle la complexité de distinguer clairement le « dedans » et le « dehors » de cette discipline, car elle s'est transformée en un noyau de création hybride et pratique relationnelle, influencée par les arts performatifs, plastiques, audiovisuels, sonores, scéniques et numériques.

Afin d'avancer cette réflexion, nous souhaitons attirer l'attention sur l'article écrit par Jérôme Game « In & Out, ou comment sortir du livre pour mieux y retourner – et réciproquement » (2010). Ce texte aborde l'état actuel de la littérature contemporaine et de ses relations avec d'autres formes de narration, de création et d'expression artistiques (la performance, le théâtre, la musique, la photographie, etc.). Pour ce faire, Game explore la question des frontières entre les styles et les genres littéraires qui tendent à se brouiller, tout comme l'opposition traditionnelle entre la poésie et la prose, ainsi que la nécessité d'examiner la pratique et la création hors du livre, où elle a été si longtemps confinée. En conséquence, la littérature s'engage dans un processus d'auto-questionnement, incitant les écrivains à innover et à adapter leur pratique aux nouvelles formes et dispositifs « médiaux[88] », intégrant des éléments hétérogènes issus d'autres champs artistiques et de création afin d'affecter leur écriture.

Dans cet ordre des choses, l'auteur propose d'aborder les rapports entre les médias et la littérature à travers quatre « *topoï* » : le corps, le son, l'image et la scène :

---

[86] LOUIS, Annick, *Sans objet. Pour une épistémologie de la discipline littéraire*, Paris : Hermann, 2021.
[87] *Ibid.,* p. 30.
[88] Le concept de « dispositifs médiaux » a été emprunté à Bernard Vouilloux. Voir : VOUILLOUX, Bernard, « Médium(s) et média(s), *op. cit.*, parag. 12.

> le son (enregistré, modifié ou live, comme musique ou comme voix, amplifié ou sec, bruit ou montage radiophonique), le corps (parlant ou performant, chorégraphiés ou pas, gestes ou postures), l'image (mouvante ou pas, numérique ou autre, de toute taille), la scène (seul ou à plusieurs, via la danse ou le théâtre) –, le rapport de différence entre médias et littérature peut ici être dit "extro-jecté" dans la production d'une œuvre hybride (une performance, un livre-CD/DVD, une affiche, un diaporama, un film, un disque, etc.) composant une pluralité de relations entre éléments hétérogènes et dessinant ainsi un certain type d'"aesthesis" contemporaine : celle de la mise en co-présence des discours et des sensations, et partant, de leur extrême fluidité[89].

Les concepts de « *in* » et « *out* », évoqués dans le titre de l'article, font ainsi référence à la dimension relationnelle inhérente à la pratique littéraire contemporaine, qui se caractérise par son ouverture à l'expérimentation et sa propension à investir de pratiques créatives et artistiques extra-littéraires.

De nombreux écrits, provenant aussi bien d'artistes que de théoriciens, se penchent sur la complexité inhérente à la définition et à la délimitation de la pratique littéraire contemporaine. Certains de ces ouvrages incluent *Poésies expérimentales. Zone numérique 1953-2007* (2007)[90], « La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre » (2010)[91], *Poetic Becomings. Studies in contemporary French literature* (2011)[92], *Le récit aujourd'hui, arts, littérature* (2011)[93], *Le cut-up de William S. Burroughs. Histoire d'une révolution du langage* (2014)[94], *Poésies et ready-made, XXe-XXIe siècles* (2015)[95], *La tentation littéraire de l'art contemporain* (2016)[96] , ou encore l'article au titre provocateur « Non-littérature » ? » (2018)[97], pour ne citer que quelques-

[89] GAME, Jérôme, « In & out, *op. cit.*, 47.
[90] DONGUY, Jacques, *Poésies expérimentales*, *op. cit.*
[91] ROSENTHAL, Olivia RUFFEL, Lionel, « Introduction » [en ligne], *in* Olivia Rosenthal, Lionel Ruffel (dir.), *Littérature,* n° 160, « La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », 2010, p. 3-13. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-litterature-2010-4.htm [Consulté le 11/03/2021].
[92] GAME, Jérôme, *Poetic Becomings. Studies in contemporary French literature*, Berna: Peter Lang, 2011.
[93] GAME, Jérôme (dir.), *Le Récit aujourd'hui. Arts, littérature*, Saint Denis : Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », 2011.
[94] HOUGLE, Clémentine, *Le cut-up de Williams S. Burroughs. Histoire d'une révolution du langage*, Dijon : Les Presses du réel, 2014.
[95] THEVAL, Gaëlle, *Poésies et ready-made, XXe-XXIe siècles,* Paris : L'Harmattan, 2015.
[96] *La tentation littéraire de l'art contemporain*, *op. cit.*
[97] THEVAL, Gaëlle, « « Non-littérature » ? » [en ligne], *Itinéraires*, « Littératures expérimentales. Écrire, performer, créer à l'ère numérique », 2018, np. Disponible sur : https://journals.openedition.org/itineraires/3900 [Consulté le 15/03/2021].

unes. La diversité des approches possibles souligne la difficulté à définir de manière précise la pratique littéraire contemporaine en raison de la diversité de ses modalités formelles, matérielles, médiatiques et discursives, et ses relations, à travers des jeux d'interférences, de résonances, de transferts, d'adaptations, d'agencements et de tensions, avec d'autres domaines de création.

De telles observations conduisent à une nouvelle considération sur les rapports entre la littérature et le réel. En ce sens, il serait approprié de soutenir que la pratique littéraire contemporaine se distingue par sa nature « transfrontalière[98] », un terme emprunté à Louis. Selon sa conceptualisation, cette notion fait référence à la transformation des lignes de démarcation en territoires[99]. Le terme « transfrontalier » s'inscrit dans une réflexion sur l'émergence des écritures qui traversent la frontière entre fiction et non-fiction. Ainsi, Louis affirme, et nous y adhérons, que la littérature, bien qu'appartenant au domaine de la fiction, emprunte des éléments du réel, et les fait rentrer dans le seuil de la représentation tout en demeurant dans un « entre-deux ».

Cette perspective encourage les chercheurs, théoriciens, auteurs, lecteurs et auditeurs à explorer les écritures contemporaines dans leur traversée et leur évolution. Il s'agit de saisir les tensions et les émergences qui découlent entre les différentes disciplines impliquées dans la création de la pratique littéraire. Dans cette perspective, les créations poétiques et audio-sensibles que nous analyserons dans la présente étude doivent être envisagées comme relevant d'un processus dynamique, résultant de l'interaction entre différents domaines créatifs, d'un échange de réflexions portant sur la voix, le temps et l'espace. De même, la réception de ses créations se construit en permanence, en fonction des contextes dans lesquels elles prennent place.

L'émergence de la nouvelle écologie des médias, caractérisée par la diversification des supports et des dispositifs, a profondément modifié les processus de création, de diffusion, d'interaction et de consommation de la littérature. Cette transformation annonce l'apparition de nouveaux degrés d'expérience du récit, plus immersives, multimodales et pluri-sensorielles, qui tient compte des aspects visuels, sonores, discursifs et matériels de

[98] La notion de « transfrontalier » a été développée et discutée dans le cadre du séminaire d'Annick Louis « L'objet littéraire. Théoriser les écritures transfrontalières », organisé entre 2023 et 2025 au CRAL-EHESS.

[99] Pour approfondir la notion de « frontière » et d'« écriture transfrontalier » par rapport à la pratique et production littéraire, veuillez vous adresser à : LOUIS, Annick, « En quoi faut-il des frontières ? » [en ligne], *COnTEXTES*, n° 32, 2022. Disponible sur : http://journals.openedition.org/contextes/10942 [Consulté le 07/01/2023].

la littérature, mais également des facteurs techniques et technologiques, socio-culturels, contextuels, etc.

Cette évolution s'accompagne d'une nouvelle économie du temps, induisant des changements dans la façon de dire, de lire et d'écouter la pratique littéraire, mais également de la produire. De manière plus générale, ce phénomène impacte la façon dont l'individu interagit avec le milieu. Alors que la dimension temporelle est fondamentale pour créer des relations sensibles, l'aliénation de l'individu dans l'époque contemporaine lui ôte du temps, compromettant ainsi sa capacité à établir des liens « vivants » et dynamiques avec le milieu.

En réponse à l'accélération, condition temporelle qui peut conduire à l'aliénation[100], nous nous intéresserons à la manière dont les créations poétiques et audio-sensibles de cette étude engagent une réflexion sur la résonance. Dans ce contexte, la résonance désigne un processus sensible de coexistence et de relation qui a la capacité d'affecter le milieu sonore. Celui-ci se compose de singularités qui émergent et font partie des assemblages sensibles. Ces dernières sont envisagées comme des manifestations spécifiques et situées, résultant des phénomènes tels que la perception temporelle, l'expérience incarnée du son, etc. Par conséquent, ces singularités ne peuvent pas être appréhendées de manière isolée, car elles dépendent des interactions et des facteurs socio-culturels, historiques, technologiques, politiques et contextuels dans lesquels elles se manifestent. Ainsi, le phénomène de la résonance ne se comprend pleinement que dans l'interdépendance et dans la coexistence des entités du milieu, qu'elles soient humaines ou non humaines, matérielles ou immatérielles, sonores ou non sonores, qui modifient leur relation au milieu, tout en se modifiant elles-mêmes.

Dans ce cadre de réflexion, la résonance, notion qui sera exploré plus en détail par la suite, se manifeste à travers les dimensions matérielle, relationnelle et vibrationnelle de la voix et, de manière plus générale, de tout agent, sonore ou non sonore, à travers et dans le milieu. Comme l'indique Marcel Cobussen, théoricien du *Sonic Materialism*, « Places, bodies, objects, materials, and surfaces all have acoustic properties; besides being affected by sounds themselves, they are also able to affect other entities. They resonate, amplify, or transmit vibrations[101]. »

---

[100] Pour une analyse plus approfondie, veuillez consulter l'ouvrage du sociologue Hartmut Rosa, *Résonance : Une sociologie de la relation au monde* [2016], Paris : Éditions La Découverte, 2018.

[101] « Les lieux, les corps, les objets, les matériaux et les surfaces possèdent tous des propriétés acoustiques ; en plus d'être affectés par les sons eux-mêmes, ils sont également capables d'affecter d'autres entités. Ils

La résonance agit au sein des processus imprévisibles, contingents et fluctuants, impliquant ainsi une interpellation et une production des réponses. C'est une adresse à l'autrui qui produit des connexions, et donc des transformations qui s'opèrent au contact des phénomènes du milieu. Cette réflexion nous permet de nourrir notre pensée et de fournir des clés de lecture qui, dans un second temps, nous aideront à approfondir l'analyse des collaborations entre écrivains et compositeurs.

En reprenant l'étude des pratiques littéraires contemporaines et la réflexion qui les sous-tend, plusieurs catégories ont émergé, parmi lesquelles nous souhaiterions en retenir deux : la « littérature contextuelle[102] », introduite par le critique littéraire David Ruffel en 2010 et la « néo-littérature[103] », terme façonné par Nachtergael en 2012. La première catégorie met en avant le dépassement du médium-livre dans les créations littéraires. Pour ce faire, l'accent est mis sur les relations entre le texte et le contexte. Cette approche remet en question – à la manière du spécialiste en narratologie et sémiotique littéraire John Pier, qui s'inscrit dans les réflexions du critique littéraire et théoricien structuraliste, collaborateur de la revue *Tel Quel*, Gérard Genette –, la notion d'« immanence textuelle et la clôture du texte[104] ». Le terme « contextuelle » met l'accent sur les modalités de circulation du poème hors livre. Au-delà des questions qui relèvent du paratexte, Ruffel prend également en compte d'autres facteurs tels que la « forme éditoriale, auteur-trice, lieux de publication pour entrer progressivement dans une analyse du support et aux usages de ce texte[105] ».

Cette tendance, qui propose de bouleverser la manière d'appréhender l'œuvre, trouve ses origines dans les années 1980, dans le domaine des études littéraires et de la production littéraire. Dans ce contexte, Genette développe les notions « transtextualité » – décrivant les relations qui se tissent entre un texte et d'autres textes[106], et donc la

résonnent, amplifient ou transmettent des vibrations ». Voir : COBUSSEN, Marcel, « Rethinking Listening Through Sonic Materialism » [en ligne], *The Sonic Turn : Toward a Sounding Sonic Materialism, New Sound - International Journal of Music*, vol. 60, n° 2, Beograd, 2022, p. 11-24, p. 21. Disponible sur : https://doi.org/10.5937/newso2260011C [Consulté le 15/04/2023].

[102] RUFFEL, David, « Une littérature contextuelle » [en ligne], *in* Olivia Rosenthal, Lionel Ruffel (dir.), *Littérature*, n° 160, *op. cit.*, p. 61-73.

[103] NACHTERGAEL, Magali, « Art Contemporain & "New Literature" (Bilan du séminaire) » [en ligne], *L'Art même*, n° 55, *Art contemporain et littérature*, Bruxelles, 2012, np. Disponible sur : https://contemporains.hypotheses.org/411 [Consulté le 09/07/2022].

[104] PIER, John, « Pragmatique du paratexte et signification », *Études littéraires*, vol. 21, n° 3, 1989, p. 109-118, p. 109. Disponible sur : https://id.erudit.org/iderudit/500874ar [Consulté le 05/11/2022].

[105] NACHTERGAEL, Magali, « Déplacement de la littérature. Images, corps et remédiations biotechnologiques » [en ligne], *Place,* n° 2, 2020, np. Disponible sur : https://www.place-plateforme.com/place2/magali-nachtergael.html [Consulté le 09/07/2022].

[106] GENETTE, Gérard, *Palimpsestes* : *La littérature au second degré*, Paris : Le Seuil, 1982, p. 7.

difficulté de déterminer l'essence des textes-sources –, et « architextualité[107] » – englobant les types de discours, les modes d'énonciation, les genres littéraires, etc. De même, la notion d'« œuvres composites », issue de sa théorie sur la transtextualité, désigne les œuvres composées de plusieurs œuvres autonomes (poèmes, pièces, films, sons, etc.). Dans le cadre de notre étude, ces différentes notions offrent une porte d'entrée pour analyser la dimension transmédiale des créations poétiques et audio-sensibles. Cependant, lorsqu'il s'agit d'étudier les créations de nature intermédiale, c'est-à-dire celles qui, dès leur origine, émergent à partir d'un partage sensible, médial, symbolique et matériel entre plusieurs disciplines, nous sommes contraints de chercher d'autres outils analytiques.

Genette examine également la notion d'« œuvre » dans son livre intitulé *L'Œuvre de l'art*[108], accordant une importance particulière au phénomène de la perception. Il adresse ainsi son attention sur le récepteur et sur l'« attentionalité » – la manière dont celui-ci saisit les éléments d'ordre perceptif de l'œuvre – en relation avec l'« intentionnalité » de l'artiste qui détermine la fonction de l'œuvre. Ce faisant, Genette vise à dépasser le « statut essentialiste[109] » de l'art et encourage une conception de sa fonctionnalité qui est indépendante des modes d'existence de l'objet créé. Dans le premier tome de cet ouvrage[110], il examine le débat sur la distinction entre transcendance de l'œuvre – une même œuvre peut connaître plusieurs états et susciter plusieurs types de réception – et objet d'immanence –, ce dernier reste le même, mais chaque accès change la perception de l'œuvre. Par cette démarche, il prône une actualisation et réactivation de l'œuvre qui se situe au niveau ontologique. Ainsi, Genette soutient l'idée d'une pluralité ontologique de l'œuvre par rapport à la singularité de l'expérience, une perspective également partagée par le spécialiste d'esthétique philosophique et de théorie des arts Jean-Marie Schaeffer[111].

---

[107] GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris : Le Seuil, 1979.

[108] GENETTE, Gérard, *L'Œuvre de l'art : Immanence et Transcendance*, Paris : Seuil, 1994 ; GENETTE, Gérard, *L'Œuvre de l'art : Relation esthétique*, Paris : Seuil, 1997. Une édition ultérieure réunit les deux tomes dans un seul volume : GENETTE, Gérard, *L'Œuvre de l'art*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 2010.

[109] LOUIS, Annick, « Poétique et enseignement. Au séminaire de Gérard Genette » [en ligne], *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 26, Paris : PUF, 2020, p. 139-145, p. 144. Disponible sur : https://shs.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2020-2-page-139?lang=fr [Consulté le 09/11/2021].

[110] GENETTE, Gérard, *L'Œuvre de l'art : Immanence et Transcendance*, *op. cit.*

[111] Pour un approfondissement de cette question, se référer à : SCHAEFFER, Jean-Marie, « De la poétique à l'esthétique. Quelques remarques à propos de L'Œuvre de l'art », *Poétique*, n° 185, 2019, p. 121-130 ; *L'expérience esthétique*, Paris : Gallimard, coll. « NRF Essais », 2015 ; « Objets esthétiques ? », *L'Homme*, n° 170, 2004, p. 25-46.

De manière similaire à la réflexion de Genette, cette étude encourage une approche dynamique et évolutive de la lecture (et de l'écoute) du récit poétique, variant en fonction du seuil perceptif du lecteur-auditeur – accentuant ainsi le caractère actif de l'accueil – et du contexte.

Pour revenir à la catégorie de « littérature contextuelle », il est à souligner que celle-ci peut accueillir différentes formes : lectures publiques, performances, collaborations multimédiales, écritures numériques, etc. Cette pratique s'expose dans des lieux propices à l'expérimentation de nature très divers, allant de la maison de la poésie, aux centres d'art, la librairie, les théâtres, les opéras, la scène musicale, etc.

De son côté, la notion « néo-littérature » forgée par Nachtergael englobe un spectre varié de la production littéraire contemporaine, qui comprend la littérature conceptuelle, visuelle et expérimentale. Ces pratiques deviennent des laboratoires d'expérimentation littéraire qui intègrent la dimension extra-livresque, incarnant ainsi : « une littérature multi-supports, médiamorphe mais aussi prise dans les filets d'une domination politique du technologique.[112]» Ce faisant, Nachtergael défend la dissolution de la catégorie moderniste de l'autonomie de l'œuvre – tel qu'il a été précédemment évoqué par Genette –, car tant le livre que le texte sont débordés par le médium technologique et l'outil numérique, à travers lesquels ils se manifestent, se perçoivent et se manipulent, changeant aussi bien son aspect formel que ses significations. Dans cette optique, elle définit la « néo-littérature » comme une « forme littéraire transmédiatique, intermédiale [qui] est liée à des médiums non-livresques. Elle est soumise à des fluctuations de médiums et en constante évolution[113] ». Par conséquent, ce sont les dimensions spatio-temporelles et matérielles du récit qui se transforment et évoluent. Elles varient en fonction du médium qui l'accueille – allant de la musique, à la photographie, la radio, le cinéma, la *Web* –, opérant ainsi une extension et un débordement du médium-livre. De même, ce facteur met en avant le caractère performatif et événementiel des écritures contemporaines à l'ère ultra-médiatique. Pour reprendre les mots de l'auteure :

[112] NACHTERGAEL, Magali, « Déplacements de la littérature, *op. cit.*
[113] NACHTERGAEL, Magali, *Poet Against The Machine*, *op. cit.*, p. 28

> Ce que j'ai par ailleurs nommé la "néo-littérature" négocie donc avec un environnement polysémique, marqué par des dispositifs alliant discours, images, fragments poétiques et performativité et dont l'espace numérique a cristallisé et augmenté les possibilités[114]

Un autre ouvrage majeur pour saisir les enjeux de la pratique et la création littéraire contemporaine est *Poet Against The Machine* (2020)[115]. Dans cet essai, Nachtergael explore l'histoire socio-politique et artistique de l'interaction entre le médium technologique et la littérature. Cet examen s'étend de la poésie sonore aux écritures développées par le biais des nouveaux médias numériques. Sa réflexion porte sur différents sujets, tels que l'analyse des régimes de production, la médiation corporelle, le phénomène « d'éditorialisation de soi », ainsi que celui de la « remédiation », qu'elle présente comme étant « le passage d'un support à un autre, un médium à un autre[116] ». Ainsi, Nachtergael s'interroge sur la dimension matérielle du langage, et sa circulation et son évolution à travers des dispositifs médiaux, à partir de l'étude des dimensions sociopolitiques de la pratique poétique et des facteurs technologiques qui la conditionnent.

1.3.3. Poétiques « contemporaines » : Enjeux, défis et questionnements

Après la pluie, le beau temps, tout va bien,
alors c'est le moment idéal pour écrire un livre.
(Olivier Cadiot, 2016)[117]

Publier retourne à son sens originel : rendre public
(Lionel Ruffel)[118]

---

[114] NACHTERGAEL, Magali, « Visibilité, visualité et hybridation : nouveaux (en)jeux de la littérature », *in* Jérôme Bessière, Emmanuèle Payen (dir.), *Exposer la littérature*, Paris : Du Cercle de la Libraire, 2015, p. 53-65, p. 62-63.
[115] NACHTERGAEL, Magali, *Poet Against The Machine*, *op. cit.*
[116] NACHTERGAEL, Magali, « Déplacement de la littérature, *op. cit.*, np. Citation reprise de l'ouvrage : BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge/Mass.: Cambridge MIT Press, 1998.
[117] CADIOT, Olivier, *Histoire de la littérature récente*, tome I, Paris : P.O.L., 2016, p. 107.
[118] RUFFEL, Lionel, ROSENTHAL, Olivia, « Introduction » [en ligne], *in* Lionel Ruffel, Olivia Rosenthal (dir.), *Littérature*, n° 192, « La littérature exposée 2 », 2018, p. 5-18, p. 14. Disponible sur : https://shs.cairn.info/revue-litterature-2018-4-page-5?lang=fr [Consulté le 08/11/2022].

Qu'est-ce que le « contemporain » ? Et plus spécifiquement, comment pouvons-nous désigner les « poétiques contemporaines » ? Pour éclairer cette première question, notre réflexion tire parti des idées développées par l'enseignant en littérature comparée et création littéraire Lionel Ruffel dans son ouvrage *Brouhaha. Les mondes du contemporain* (2016)[119]. L'auteur amorce l'essai en introduisant la question centrale : « Qu'est-ce que le contemporain ?[120] ». Par le biais de cette interrogation vaste et fondamentale, Ruffel s'attache à répondre plus concrètement à la manière dont s'est « fabriqué » le concept de contemporain :

> une préoccupation commune et probablement conflictuelle sur le temps, l'histoire, l'espace, sur la manière de les habiter et de former subjectivités et communautés, sur les représentations, les techniques et les imaginaires[121].

L'idée de partage d'un même espace-temps et la dimension relationnelle, exprimées par le préfixe « cum- » du terme « contemporain » (signifiant « avec » ou « ensemble »), saisissent la portée sémantique de ce concept. Pour avancer son analyse, Ruffel présente les traits caractéristiques de cette notion : « l'indistinction, l'inséparation, la cotemporalité, la pluralisation des espaces publics, la déhiérarchisation, etc.[122] ». Penser le contemporain implique avant tout d'expérimenter et d'explorer la coexistence de différentes temporalités et les modes de production et de transformation « des perceptions individuelles et collectives du présent », ainsi que « des modes critiques et des représentations artistiques »[123].

En partant de cette acception du terme de « contemporain », l'exploration des récits des auteurs de notre étude suppose de saisir et d'expérimenter ces différentes formes d'expression dans le partage d'un même espace-temps. À travers une approche transversale et horizontale, ces écritures interagissent dans une dynamique relationnelle et de proferaction. Par ailleurs, lorsque Ruffel met en évidence le rôle des institutions artistiques en tant que fondement, où le concept de « contemporain » a commencé à émerger et à acquérir sa consistance, il souligne un phénomène qui affecte également à la

---

[119] RUFFEL, Lionel, *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, Lagrasse : Verdier, 2016.
[120] *Ibid.,* p. 7.
[121] *Ibid.,* p. 8.
[122] *Ibid.,* p. 32.
[123] *Ibid.,* p. 195-196.

pratique littéraire contemporaine : le déplacement de la littérature vers des nouveaux lieux d'exposition, tels que les musées, les fondations, les galeries d'art, les salles de concerts, qui est concomitant à la transformation de la « matérialité du dispositif de publication[124] ».

Les notions de « littérature » et de « contemporain » ont été conjointement abordées par la théorie et la critique littéraire, de manière à suggérer que l'existence de l'une (le contemporain) pourrait compromettre la consistance de l'autre (la littérature), comme en témoigne l'ouvrage de l'éditeur, essayiste et critique littéraire Johan Faerber *Après la littérature, écrire le contemporain* (2018)[125]. En parcourant brièvement les différents discours qui, depuis 2005, ont cherché à annoncer une sorte de déclin de la littérature, ou du moins sa mise en danger, Faerber démarre son ouvrage avec l'iconique « Adieu à la littérature » de William Marx, le « Désenchantement de la littérature » de Richard Millet, « La Fin de la littérature » de Dominique Maingueneau, ou encore « It's too late to say Littérature » de Jean-Charles Massera[126]. Si Faerber commence les pages du livre évoquant des expressions alarmistes et nihilistes, c'est principalement pour souligner de manière plus percutante le renouveau qui traverse la littérature contemporaine.

Cette exploration va de pair avec une réflexion sur la portée et l'impact du fait littéraire, soulignant ainsi sa pertinence et sa présence dans le paysage socioculturel contemporain. Après avoir déclaré la fin de la Littérature (notons bien la majuscule au substantif), la période qui suit signifiée par le terme temporel « après » se dévoile comme un nouvel espace d'expression et cadre d'énonciation où il est possible de « recommencer à écrire[127] ». En ce sens, « le contemporain doit immanquablement procéder, depuis cette tourmente asphyxiante et encombrée d'un trop-plein discursif, d'une parole aux accents deleuzien, à savoir comme s'originant "toujours au milieu du monde."[128]». En effet, la pratique littéraire a la capacité d'explorer et d'interroger les différentes strates du réel, ainsi que d'offrir des perspectives créatives et critiques sur sa complexité. Pour ce faire, il est nécessaire de prendre en compte les multiples acteurs (humains et non humains), les contextes, ainsi que les facteurs sociopolitiques, économiques et technologiques qui la rendent possible.

---

[124] RUFFEL, Lionel, ROSENTHAL, Olivia, « Introduction », *op. cit.*, p. 14-15.
[125] FAERBER, Johan, *Après la littérature. Écrire le contemporain*, Paris : PUF, « Perspectives critiques », 2018.
[126] *Ibid.,* p. 10.
[127] *Ibid.,* p. 13.
[128] *Ibid.,* p. 61.

Dans un esprit similaire, l'essayiste et critique littéraire Dominique Viart, auteur de l'ouvrage *Quel "projet" pour la littérature contemporaine ?* (2008)[129], s'est attelé à aborder la question : « Comment nommer la littérature contemporaine ? » (2019)[130]. Sa proposition s'articule autour du concept de « littérature relationnelle[131] ». Conformément à cette approche, la pratique littéraire contemporaine se caractérise par une poétique qui célèbre la diversité et la singularité, mettant en avant son rapport à autrui, plutôt que de mettre en lumière de traits communs qui pourraient définir certaines pratiques littéraires. Dans cette optique, la notion de « littérature relationnelle » adopte une approche rhizomatique et transitive, s'éloignant des schémas traditionnels qui confinaient la littérature à un espace symbolique et autonome. Viart encourage une extension et diffraction de la pratique littéraire, à une époque où ses enjeux évoluent et se redéfinissent avec l'avènement des nouveaux médias numériques, des dispositifs de publication et d'exposition. Cette approche cultive des relations dynamiques et interconnectées avec diverses disciplines de la création et de la recherche, en intégrant les sciences humaines et sociales.

Dans cette perspective, il nous semble pertinent de citer à nouveau Ruffel, professeur du master de création littéraire à l'Université Paris 8 et impulseur de l'atelier de création littéraire organisé au centre d'art Khiasma. Nous nous référons en particulier à certaines de ses idées présentées dans l'introduction du numéro 192 de la revue *Littérature*, intitulé « La littérature exposée 2 » (2018)[132]. Dans ces pages, il propose une analyse de la condition de la littérature contemporaine à travers la notion d'« exposition » – laquelle avait déjà fait l'objet de réflexion lors du numéro précédemment cité, « La littérature exposée : les écritures littéraires hors du livre » (2010) –, qu'il associe avec les concepts d'« extension », d'« élargissement » et de « contextualisation » du domaine littéraire.

---

[129] VIART, Dominique, *Quel projet pour la littérature contemporaine ?*, publie.net, coll. « Critique & Essai », 2008.

[130] VIART, Dominique, « Comment nommer la littérature contemporaine ? » [en ligne], *Acta fabula/Atelier de théorie littéraire*, « Contemporain », 2019, np. Disponible sur : https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Comment_nommer_la_ Littérature contemporaine [Consulté le 02/11/2022].

[131] VIART, Dominique, « Terrains de la littérature » [en ligne], *Elfe XX-XXI*, n° 8, 2019. Disponible sur : http://journals.openedition.org/elfe/1136 [Consulté le 02/11/2022]. Pour approfondir cette question, il est conseillé de consulter le programme du colloque international intitulé « Littérature et relations : de l'appropriation aux nouveaux partages », qui s'est déroulé les 14 et 15 septembre 2023 à Rio de Janeiro et les 11 et 12 janvier 2024 à Paris, voir le site du CRAL-EHESS. Disponible sur : https://cral.ehess.fr/evenement/litterature-et-relations-de-lappropriation-aux-nouveaux-partages [Consulté le 05/02/2024].

[132] RUFFEL, Lionel, ROSENTHAL, Olivia, « Introduction, *op. cit.*

Ruffel lie ce phénomène aux « transformations des régimes de visibilité et d'expérience », qui entraînent une « reconfiguration [...] structurelle et symbolique »[133]. Puis, il (se) pose la question du terme « création littéraire », qu'il préfère à celle de « *creative writing* », où la dimension collective, les écritures singulières, les échanges horizontales, la dimension événementielle, l'exploration des espaces d'exposition et des différents protocoles sont bienvenus[134].

Pour répondre à la deuxième interrogation, « comment pouvons-nous nommer les « poétiques contemporaines » ? », cette étude s'appuie sur la conceptualisation élaborée par le poète-performeur Sylvain Courtoux lors de l'émission bimensuelle *Les Poètes-Vestiaires,* qu'il a créé en 2016, diffusée sur Émergence FM. Pour Courtoux, le terme « contemporain » n'est pas forcément équivalent à « dès nos jours » ou « qui est du même temps », mais plutôt il désigne un certain type de poésie expérimentale qui est née à la fin des années 1970 et qui définit une pratique dont « le travail conceptuel et matériel se détache des grandes catégories du terme allemand de "*Stimmung*" moderne, que sont l'expression, la singularité, l'authenticité, l'originalité, la notion de forme, etc.[135] ».

Même si cette dernière citation provient du domaine de la radio sous la forme d'un *podcast*, relevant donc du registre de l'oralité, de la voix et de la performance, la présence de l'« etc. » mérite une pause réflexive. Cette forme abrégée, souvent employée pour clore des énumérations incomplètes – marqueur d'économie de mots et indicateur d'une liste non exhaustive de concepts –, nous invite à réfléchir sur ce qui aurait pu être ajouté. En effet, lorsque Courtoux évoque le terme de « contemporain » en référence aux approches poétiques de la fin des années 1970, en le dissociant des catégories du *Stimmung*, et qu'il conclut sa phrase par un « etc. », il suggère que d'autres éléments ou catégories modernistes similaires pourraient compléter sa définition. Dans cette optique, le terme contemporain implique faire table rase avec la pensée du Modernisme, ainsi qu'avec les catégories idéologiques et esthétiques héritées de ce mouvement.

---

133 *Ibid.,* p. 5-6.

134 *Ibid.,* p. 14-15.

135 COURTOUX, Sylvain, « Les Poètes-Vestiaires/Sur la Nouvelle Poésie Française » [*Podcast*], *Emergence FM*, le 8 avril 2016. Disponible sur : https://soundcloud.com/sylvain-courtoux/les-poetes-vestiaires-sur-la-nouvelle-poesie-francaise-emission-radio-du-8-avril-2016 [Consulté le 25/11/2022]. D'autres podcasts plus récents ont été réalisés par Courtoux, également intitulés « Vestiaire des poètes », sur *Youtube*, qui prennent la forme de « manuels » pour s'orienter dans la poésie contemporaine, tels que « Tuto - Comment s'orienter dans la poésie aujourd'hui ? [Le vestiaire des poètes 01.1] », publié le 10 septembre 2024.

Les différentes démarches poétiques qualifiées de contemporaines par Courtoux, et que nous défendons dans notre étude, se caractérisent par leur ancrage performatif, scénique et/ou interventionniste. Au sein de ces poétiques contemporaines, certains écrivains éprouvent un intérêt accru pour la culture pop, englobant les techniques de l'écriture cinématographique et photographique, la bande-dessinée, ainsi que par la musique contemporaine et expérimentale, allant du post-rock jusqu'aux sonorités de la musique électroacoustique et minimaliste. D'autres intègrent l'art conceptuel dans leur pratique, où le livre tire sa justification de l'exploitation d'une ou plusieurs idées, ou encore de la dimension plastique de mots empruntée aux médias de masse, ce qui se manifeste tant dans le design que dans les choix typographiques, le style, et d'autres aspects.

Dans ce contexte, il est intéressant de souligner, comme l'a précédemment fait Théval, la manière progressive selon laquelle l'utilisation du substantif « poésie » a diminué pour être remplacée par l'emploi accru de l'adjectif « poétique ». Comme elle l'indique, la poésie :

> ne semble en revanche plus être un enjeu majeur pour une certaine frange de la création contemporaine qui se voit alors nommée "post-poésie". Le nom de "poésie" est alors attribué comme par défaut, mais l'adjectif "poétique" perdure : Hanna parle de "dispositifs poétiques", Lebovici de "documents poétiques", au prix d'un transfert qui désambiguïse leur rapport au littéraire et sanctionne leur "désinstitutionnalisation[136]".

Dans la même optique, le nom « texte » a été progressivement substitué par celle d'« écriture », « prise au sens large, dynamique et non logocentrique du terme[137] », une transition mise en lumière par le spécialiste en littérature contemporaine Christophe Hanna. Cette substitution met en évidence une conception élargie de l'« écriture ». Elle englobe une variété de pratiques d'expression dynamiques et non centrées sur la primauté du logos. En effet, ce changement de terminologie marque une évolution vers une perspective plus fluide et ouverte, dépassant la notion statique du texte imprimé pour embrasser une dimension évolutive, relationnelle et transversale. Conformément aux

[136] THEVAL, Gaëlle, « "Non-littérature" ? », *op. cit.*, np.
[137] HANNA, Christophe, « "Les Questions Théoriques" : une recherche des années 2000 » [en ligne], *Histoire de la recherche contemporaine*, tome X, n° 1, 2021, np. Disponible sur : http://journals.openedition.org/hrc/5692 [Consulté le 01/09/2022].

observations d'Hanna, cette évolution ne vise pas à opposer l'écriture à l'oralité, mais plutôt à reconnaître sa capacité à s'adapter à divers contextes, médiums et « dispositifs poétiques[138] ».

Dans le cadre de notre analyse, nous parlerons davantage en termes d'« écritures poétiques », de la conception d'une « poétique de l'audible », ainsi que des « créations poétiques et audio-sensibles », en traitant leurs approches matérielles-discursives, perceptuelles et sensorielles. Ce faisant, la présente étude révèle, d'une part, comment ce qui fait signe à la poésie est étroitement lié à une pensée de la voix, de l'écriture, du milieu sonore et de la pratique de l'écoute. Cette perspective privilégie une approche particulière, celle d'une poétique de l'événement. Autrement dit, elle adopte résolument une approche de la poésie en tant qu'événement, mettant l'accent sur la dimension relationnelle qui symbolise la rencontre entre différents phénomènes qui adviennent et qui « font » poésie, et non pas qui « sont » poésie.

Comme le soulignait le poète et traducteur Jacques Ancet, en parlant de l'œuvre poétique d'Antonio Gamoneda, ce qui fait signe à l'acte poétique « n'est pas subordonné au vécu, à l'"expérience", dont il serait l'expression ou la transposition. Il est la transformation de l'expérience en événement. Un événement de langage qui est l'avènement conjoint d'une parole et d'un monde[139]. »

D'autre part, cette étude cherche à examiner ce que la voix peut « devenir », son potentiel relationnel et transversal, en mettant particulièrement l'accent sur ses dimensions dynamique, processuelle et évolutive, plutôt que de la considérer comme un phénomène statique. Parallèlement, elle s'intéresse à ce dont la voix est « faite », à savoir les entités, humaines et non humaines, et les forces matérielles-discursives, en examinant les processus qui contribuent à sa formation et à son devenir. Cette perspective cherche à approfondir la compréhension des processus complexes qui participent à la construction

---

[138] HANNA, Christophe, *Nos dispositifs poétiques*, Paris : Questions Théoriques, coll, « Forbidden Beach », 2010.

[139] ANCET, Jacques, « La musique et la voix. Poétique et poésie d'Antonio Gamoneda » [en ligne], *Les polyphonies poétiques : Formes et territoires de la poésie contemporaine en langues romanes*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 331-342, p. 334. Disponible sur : http://books.openedition.org/pur/30640 [Consulté le 13/02/2023]. Cette réflexion trouve ses origines dans la pensée de Deleuze, particulièrement dans le passage « La littérature et la vie » qui dit ainsi : « Écrire n'est certainement pas imposer une forme (d'expression) à une matière vécue. La littérature est plutôt du côté de l'informe, ou de l'inachèvement, comme Gombrowicz l'a dit et fait. Écrire reste une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue. C'est un processus, c'est-à-dire un passage de Vie qui traverse le vivable et le vécu ». Voir : DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris : Minuit, 1993, p. 11.

de l'expérience, sous un angle où le matériel et le discursif sont mutuellement impliqués. De plus, elle sert à illustrer les enjeux des vocalités contemporaines, en examinant notamment les interactions entre la voix, les dispositifs techniques, plus concrètement l'appareillage électroacoustique, et le milieu sonore.

1.3.4. La mise en question du lyrisme et la condition « post-poétique »

Compte tenu de l'étendue du sujet, et afin de ne pas nous écarter de l'objet principal de cette partie de notre étude – à savoir les manifestations contemporaines du lyrisme, ou plus précisément les instances lyriques qui se manifestent dans les pratiques collaboratives entre écrivains et compositeurs –, il nous semble nécessaire de retracer les perspectives associées à la notion de « lyrisme » dans la scène littéraire française, des années 1960 jusqu'à nos jours. De ce fait, nous allons soulever quelques pistes à l'heure d'analyser les « lyrismes » qui émergent dans le cadre de ces collaborations, et qui sont étroitement liés à un renouvellement de la pensée de la voix et de la perception spatio-temporelle du milieu.

Depuis les dernières décennies du XXe siècle, le substantif « poésie » a fait l'objet d'interrogations de la part tant des écrivains que des théoriciens. « Que se passe-t-il aujourd'hui en poésie ? » se demandait Daniel Guillaume dans la préface de l'ouvrage *Poétiques et poésies contemporaines* (2002)[140]. À partir de 1998, il entreprend la tâche d'essayer de répondre à cette question à un moment où le débat était principalement axé sur la tension, voire l'opposition, entre le lyrisme et la littéralité.

La critique du lyrisme des années 1960 s'inscrit dans un débat portant sur des questions relatives à la nature de l'acte poétique et, plus largement, aux enjeux littéraires, à la référentialité du langage, à la crise de la représentation, de la métaphore, de la mimesis, de la traductibilité du symbolique et à la dialectique entre l'objectivité et la subjectivité[141]. Parmi les revues satellites avant-gardistes de cette époque – en plus de celles dédiées aux poésies expérimentales (poésie sonore, poésie action, poésie concrète et poésie visuelle) –, on trouve *Tel Quel* (1960-1982), fondée par Philippe Sollers aux

[140] GUILLAUME, Daniel, « Multiples contemporains », *in* Daniel Guillaume (dir.), *Poétiques et poésies contemporaines*, Cognac : Le temps qu'il fait, 2002, p. 9.
[141] Pour approfondir l'analyse de la critique du lyrisme et de l'essor du littéralisme, il est recommandé de consulter : BOBILLOT, *Jean-Pierre, Trois essais sur la poésie littérale*, Paris : Al Dante/Léo Scheer, 2001.

éditions du Seuil. Imprégnée des courants structuraliste et poststructuraliste, la revue intègre ultérieurement des éléments issus de la psychanalyse et de la sémiotique. Elle préconise une littérature formaliste affranchie de la voix-parole (logos) au profit de l'écriture.

Parmi ses membres collaborateurs, on trouve la figure de Jacques Derrida, qui, depuis les années 1960, s'était engagé dans une exploration de divers questionnements visant à concilier des perspectives phénoménologiques, anthropologiques et littéraires portant sur l'écriture, et son rapport à la parole. C'est dans ce contexte que l'ouvrage *De la Grammatologie* (1967) a vu le jour, fortement accueilli par le milieu de *Tel Quel*, et que Derrida théorise son concept de la « différance[142] » qui synthétise sa pensée sémiotique et philosophique. Le graphème « a » désigne un écart entre l'écrit et l'audible, dénotant un déplacement de la pensée. La théorie poststructuraliste de la « différance » rompt avec le signifié et le référent, et agit comme un antidote contre l'idéalisme, la métaphysique et l'ontologie.

Proche dans le temps, la revue *TXT* (1969-1993), fondée par les poètes et critiques littéraires Christian Prigent – qui est l'auteur d'une thèse portant sur la poétique de Francis Ponge – et Jean-Luc Steinmetz, témoigne également de cette nouvelle orientation de la scène littéraire française, marquée par la volonté d'enquêter le « réel » dans son rapport au langage. Comme Royère l'indique dans l'article consacré à la philosophie de cette revue, l'objectif de *TXT* est :

> de dépasser le logocentrisme, but avoué dès les premiers numéros de la revue. Seulement, si la lutte contre le logocentrisme se réduit au travail du signifiant dans le langage, c'est-à-dire au travail de la trace ou du gramme contre le phonocentrisme, elle reconduit toutes les oppositions duelles qui finalement se subsument sous une seule : celle de l'écrit et de l'oral, dont la résolution dialectique ouvrira à la poétique proprement cratyléenne de TXT[143].

Il convient de souligner que, dans le domaine de la peinture, certaines nomenclatures émergent et mettent en évidence des préoccupations similaires à celles observées dans le contexte littéraire de cette période. Par exemple, les termes d'« art informel » et de «

---

[142] DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris : Seuil, coll. « Tel Quel », 1967.

[143] ROYERE, Anne-Christine, « "La passion de l'arbitraire du signe" : le cratylisme de TXT » [en ligne], *Elseneur*, n° 27, 2012, « La Poésie, au défaut des langues », p. 211-224, 221. Disponible sur : http://journals.openedition.org/elseneur/2120 [Consulté le 22/08/2023].

matiérisme » font leur apparition dans la critique au début des années 1950, malgré le fait que certains peintres aient commencé à explorer ces tendances dès le début du XXe siècle. Ces créations artistiques s'attachant notamment à remettre en question la transparence du langage par la matérialité du signe et du symbole[144]. Dans ce contexte, les premières expositions collectives mélangent tout ce qui est considéré comme peinture « gestuelle » ou peinture « immédiate »[145]. Certaines caractéristiques deviennent alors des constantes dans la pratique picturale de ces artistes, reflétant une affinité avec l'expressionnisme abstrait américain : l'exploration du signe d'un point de vue physique, l'importance accordée à la matière, la spontanéité du geste, la suppression de la distance entre l'artiste et son médium, entre autres.

Parmi ces tendances, la première à se prononcer est « l'abstraction lyrique » – intimement liée au travail de certains artistes tels que Georges Mathieu, Wols, Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Jean Degottex[146], etc. –, à l'occasion de l'exposition *L'Imaginaire* (1947). En opposition à l'« abstraction géométrique » ou « froide », l'« abstraction lyrique » ou « chaude » se présente comme un courant artistique vaste et inclusive, donnant naissance plus tard au « tachisme », à l'« art informel » et à l'art « autre ».

Dans le domaine littéraire, on assiste également à une sorte de « lyrisme abstrait » qui remet en question les enjeux des écritures poétiques et décentralise la question lyrique à faveur d'une objectivation du réel. Dans les années 1970 et 1980, le scepticisme à l'égard du lyrisme trouve un parallèle dans la poésie objectiviste américaine, dont le pendant français a été qualifié sous le terme de « modernité négative » par Emmanuel Hocquard. Ce dernier, avec Raquel Lévy, sont les cofondateurs de la maison d'édition *Orange Export Ltd.* (1973-1985). La théorie des « jeux de langage » et de l'« usage » du philosophe Ludwig Wittgenstein influence ces écritures poétiques. Dans une volonté de déconstruire les liens traditionnels entre langage et réalité, Wittgenstein envisage la signification non

---

144 ABADIE, Daniel, « Trophées aux lambeaux du réel : quatre figures clés du matiérisme », *Paris-Paris : 1937-1957. Arts plastiques, littérature, théâtre, cinéma, vie quotidienne et environnement, archives sonores et visuelles, photographie* (Catalogue d'exposition du Centre Georges Pompidou, du 28 mai au 2 novembre 1981), Paris : Gallimard, 1992, p. 349-360, p. 349.

145 GILLE, Vincent, *Saint-Germain-des-Prés. 1945-1950* (Catalogue d'exposition, Pavillon des Arts, 6 de octubre au 7 de enero 1989-1990), Paris : Paris-Musées, 1989, p. 47.

146 À la fin des années 1950, Jean Degottex noue une amitié avec Bernard Heidsieck. Dans le cadre de l'exposition *Métasigne* (1961), le peintre sollicite l'écrivain pour la création de nouveaux poèmes. Il convient de rappeler qu'à partir de 1955, Heidsieck avait initié les « poèmes-partitions » avec *Sitôt dit*. Ce projet prend le titre de *D3Z*, évoquant la dimension poétique et sonore de la création en trois mouvements, réalisée à l'aide du magnétophone. L'exposition « Poèmes Partitions D : Jean Degottex, Bernard Heidsieck », présentée à la galerie Kamel Mennour à Paris au printemps 2024, a mis en lumière le dialogue entre ces deux artistes.

pas comme une correspondance directe avec des contenus préexistants dans le monde, mais comme un phénomène dépendant de l'« usage » du langage[147]. Ainsi, dans son ouvrage *Recherches philosophiques* (1953), il développe une sémantique pragmatique soulignant l'importance de l'usage et des contextes dans l'interprétation du langage[148].

Dans le cadre de la « modernité négative » Hocquard prônait une « poésie sans poésie », c'est-à-dire 'une poésie « littérale [...] qui cherche à s'affranchir des normes langagières[149] ». La « négativité » de ces écritures repose sur la perte de lisibilité de la réalité et sur la résistance à la compréhension directe du milieu. Cette entreprise se sert des techniques du montage et du *cut-up*, favorisant une discontinuité narrative, un hermétisme et un minimalisme formel. Elle se caractérise également par la superposition des strates spatio-temporelles dans le texte et l'effacement du sujet-narrateur (le sujet « lyrique »), opéré par la suspension du lien affectif entre l'écrivain et la voix. Dans cet ordre d'idées, certains auteurs dits littéralistes choisissent délibérément de confondre l'excès du subjectivisme avec la dialectique entre poésie et musique.

La poésie littéraliste – même si elle ne constitue pas un groupe littéraire à proprement parler –, adopte des dispositifs ouverts. La, littéralité, comme l'indique l'écrivain et poète Jean-Marie Gleize, est « une poésie *à la lettre*, tout à l'expérience de l'irréductible distance entre les choses et les mots, tendue pour la réduire, sans illusion (aucune) sur les chances de la réussite[150] ». Cette pratique cherche ainsi à établir un nouvel accès au réel afin de le saisir de manière littérale. Elle vise à dépasser la critique de la représentation aristotélicien (la mimesis) et classique, marquée en dernière instance par une métaphysique de l'unité, de l'ordre et de la cohérence. Dans cette optique, leurs écrivains s'engagent à :

> mettre à nu les mécanismes du langage [concevant] une écriture débarrassée des images, qui s'efforce de dire le réel tel quel et de faire de la page une sorte de théâtre ou de "table mentale" où des énoncés minimaux se trouvent mis en observation[151].

---

147 DANVERS, Francis, SAINT-FLEUR, Joseph, « Ludwig Wittgenstein : une pédagogie en acte » [en ligne], *Recherches & éducations*, n° 3, 2010, p. 289-323. Disponible sur : http://journals.openedition.org/rechercheseducations/575 [Consulté le 02/05/2021].

148 SOULEZ, Antonia, *Wittgenstein et le tournant grammatical*, Paris : PUF, 2004.

149 Cette citation a été extraite de l'appel à contribution pour le colloque international organisé par l'Université de Liège en 2021 : « Contre la poésie, la poésie » [en ligne], *Acta Fabula/Les colloques*, 2020, np. Disponible sur : https://www.fabula.org/actualites/98644/colloque-contre-la-poesie-la-poesie.html [Consulté le 12/01/2021].

150 GLEIZE, Jean-Marie, *À noir. Poésie et littéralité*, Paris : Seuil, 1992, p. 16.

151 MAULPOIX, Jean-Michel, *Pour un lyrisme critique,* Paris : José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 2009, p. 84.

Dès lors, il s'agit de questionner l'essence même de la poésie, son rapport au réel, ainsi que le rôle du poète. Dans un contexte où la crise du genre et du médium poétique devient de plus en plus évidente, Gleize, fondateur de la revue *Nioques* (1990), appelait à « la sortie de la poésie[152] » par son « déplacement », mobilisant ainsi la puissance de la pensée du fait poétique. Selon lui :

> la post-poésie doit être pensée avec la notion (qui est un acte ou un mouvement) de "sortie" [...] La poésie, donc, par négation d'elle-même devient la poésie (autre, autrement) [...] Ce que je crois c'est qu'il y a aujourd'hui des pratiques qui ne peuvent être récupérées comme poétiques, qui ne peuvent être décrites, ni analysées, ni comprises comme poétiques ; il y aura donc quelque chose comme un après, réellement post-générique [...] Ces objets ou dispositifs nouveaux [...] tentent d'en faire la théorie, mais leur statut reste incertain, et il va de soi qu'ils n'empêchent pas la poésie [...] de continuer à s'affirmer comme telle[153].

Dans cette citation, il est possible de noter une référence à la pensée du philosophe Deleuze, pour qui il s'agissait de « sortir de la philosophie par la philosophie[154] ». De manière analogue, Gleize propose une vision de la poésie comme un mouvement de déterritorialisation et de déplacement du langage, compromettant ainsi le sujet lyrique. Dans ce cadre, il conçoit le terme de « post-poésie », désignant la pratique poétique dépouillée de son héritage qualificatif et symbolique. Pour Gleize, la poésie « ne consiste pas à reproduire le réel, mais à se rendre à lui, à rendre le réel[155] ». Autrement dit, la poésie ne doit pas se contenter à imiter, représenter ou évoquer le réel tel qu'il est perçu. Au contraire, il propose une approche de la poésie en tant que pratique engagée directement avec le réel, capable de le transformer par le prisme du langage poétique.

---

[152] GLEIZE, Jean-Marie, *Sorties,* Paris : Questions Théoriques, coll. « Forbidden Beach », 2014.

[153] LEMOS, Masé, « Don't le suis née. La fabrication des sorties : entre l'affrontement et l'abandon », *Revue Littéraire : Faire Part*, n° 26/27, « Jean-Marie Gleize, la poésie n'est pas une solution », 2010, p. 63-71, p. 68-69.

[154] Lors du documentaire *Abécédaire* tourné en 1988 par Pierre-André Boutang, Gilles Deleuze déclare dans l'entretien mené par Claire Parnet « [...] pour moi, dès qu'on fait quelque chose, il s'agit d'en sortir. Il s'agit à la fois d'y rester et d'en sortir [...] Moi, je veux sortir de la philosophie par la philosophie ». Voir : GILLES, Deleuze, PARNET, Claire, « C comme Culture », *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, entretien avec Claire Parnet [1988] réal. Pierre-André Boutang et Michel Pamart, Sodaperaga, Paris : Montparnasse, 2004.

[155] LEMOS, Masé, « Don't le suis née, *op. cit.*, p. 64.

Dans une volonté de se rattacher à la vie et s'affranchir du réel, « la post-poésie fabrique de plus en plus des objets mixtes, impurs, dans des langues diverses, laissant de côté l'expérience singulière de l'individu, mais adoptant des pratiques collectives qui visent à intervenir directement sur le monde[156] ». Gleize, qui envisage la poésie comme une pratique pragmatique, appelle à la construction des « cabanes[157] » comme action d'être et habiter le réel, par la construction des lieux et pas de sens « provisoires et éphémères, des lieux d'accueil et de passage, des seuils[158] ».

À la fin du XXe siècle, la critique et la théorie littéraire mettent en lumière deux tendances marquantes qui caractérisent la scène littéraire française. D'une part, les défenseurs d'une poésie néo-lyrique, favorisant une approche anti-expérimentale et anti-avant-gardiste, et d'autre part, les littéralistes, prônant une poésie néo avant-gardiste dominante depuis les années 1960 et 1970. Autrement dit, d'un côté, le retour d'une forme de lyrisme « où le sujet réapparaîtrait, et avec lui le monde, l'expérience du monde, qui s'était lui-même éclipsé à la faveur de la disparition du sujet[159] ». De l'autre, le textualisme-formalisme des littéralistes.

Ce « nouveau lyrisme » a été théorisé par le poète et critique littéraire Jean-Michel Maulpoix – auteur d'un ensemble d'essais et articles traitant cette question, dont *La voix d'Orphée* (1989)[160] –, comme l'émergence d'un lyrisme « critique » :

> Le lyrisme d'aujourd'hui est critique en ce qu'il exprime un état critique du sujet, interroge la capacité proprement articulatoire du langage, lie étroitement le désir à sa défaite, la postulation à l'insatisfaction, et inscrit l'interrogation au voisinage de l'exclamation. Il constitue ensemble un espace de quête, d'interpellation et de questionnement. Faute de pouvoir continuer à se définir comme puissance de célébration, il tend à devenir puissance d'examen. Il s'en prend à la réalité tout entière [161].

---

156 *Ibid.,* p. 68.

157 GLEIZE, Jean-Marie, *Le livre des cabanes,* Paris : Seuil, 2015.

158 GLEIZE, Jean-Marie, « Pour une écriture impliquée » [en ligne], *Mondes européens. Les enjeux de l'alter-poétique*, 2016, np. Disponible sur : https://mondesfrancophones.com/mondes-europeens/les-enjeux-de-lalter-poetique/ [Consulté le 11/06/2022].

159 GLEIZE, Jean-Marie, « [j'] », *in* Michael Brophy, Mary Gallagher (eds.), *Sens et présence du sujet poétique : la poésie de la France et du monde francophone depuis 1980*, Amsterdam/New York: Rodopi B.V., coll. « Faux titre », 2006. p. 143-153, p. 143.

160 MAULPOIX, Jean-Michel, *La voix d'Orphée*, Paris : José Corti, 1989.

161 MAULPOIX, Jean-Michel, *La poésie comme l'amour : Essai sur la relation lyrique*, Paris : Mercure de France, 1998, p. 123. Pour approfondir la notion de « lyrisme critique », il est conseillé de se référer à l'œuvre du même auteur : *Pour un lyrisme critique*, *op. cit.*

Dans ce contexte, un nouvel élan poétique émerge à la fin des années 1980 et au début des années 1990. Ce phénomène se manifeste à travers la création des revues – « un espace commun fait de micro-espaces[162] » – créées par les écrivains eux-mêmes. Parmi celles-ci figurent la revue *Java* (1989-2004), lancée par Vannina Maestri, Jean-Michel Espitallier et Jacques Sivan ; la revue *Nioques*, dirigée par Jean-Marie Gleize (1990-) ; *TIJA*, fondée en 1997 par Christophe Fiat et Anne-James Chaton ; la revue *TTC (Tombe tout court)*, lancée en 1996, où figurent Charles Pennequin et Christophe Tarkos ; ainsi que la *Revue de Littérature générale* (1995-1996), créée par Olivier Cadiot[163] et Pierre Alferi, anciens défenseurs de la tendance littéraire minimaliste connue sous le nom de « écriture blanche » ou « écriture plate » (1960-1990). Ces revues, parmi d'autres, ont apporté leur contribution à l'effervescence des pratiques poétiques contemporaines. Gleize a qualifié les écritures poétiques émergentes de cette époque comme des « proposition de formes et d'objets nouveaux, hybrides, post-poétiques, transgénériques[164]. »

Les récits poétiques des auteurs de notre corpus d'étude – Laure Gauthier[165], Jérôme Game et Anne-James Chaton – s'inscrivent dans cette continuité. Ces écritures ne cherchent pas à « se référer » au réel, et non plus à le poétiser, mais à l'agencer et l'expérimenter à travers l'écriture et la voix, celle-ci considérée comme une matérialité audible qui entre en relation avec les autres entités, humaines et non humaines, qui constituent le milieu. Dans cette perspective, l'acte d'écrire, c'est saisir, accueillir à la fois

---

[162] WOURM, Nathalie, « Jean-Marie Gleize » [en ligne], *in* Nathalie Wourm (ed.), *Poètes français du 21ème siècle : entretiens,* vol. 41, Brill/Rodopi, coll. « Chiasma », 2017, p. 128-134, p. 129. Disponible sur : https://doi.org/10.1163/9789004342163_015 [Consulté le 08/09/2020].

[163] Dans ce contexte, il faut évoquer le recueil de poèmes d'Olivier Cadiot, *L'Art poétic'* (1989), publié par les éditions P.O.L. Décrit par l'auteur comme portant des tonalités « lirico-mécaniques », cet ouvrage se présente comme une exploration grammaticale où le langage, appréhendé comme une machine créative au service des opérations de la pensée, est soumis aux contraintes du collage, du bricolage et de l'agencement. Les courts romans qui le composent fonctionnent comme des « ritournelles ».

[164] WOURM, Nathalie, « Jean-Marie Gleize », *op. cit.*, p. 129.

[165] Laure Gauthier est héritière d'une double tradition : la culture allemande et la culture française. Ce double héritage est visible dans son approche à la voix, au récit et à la forme textuelle. Elle a consacré sa thèse de doctorat à l'opéra de Hambourg aux XVIIe et XVIIIe siècles, intitulée *L'opéra à Hambourg. Naissance d'un genre, essor d'une ville* (Paris : PUPS, 2009). Puis, elle a élargi ses recherches à l'histoire urbaine de la musique à l'époque moderne, codirigeant des ouvrages tels que *Mélodies urbaines. La musique dans les villes d'Europe* (Paris : PUPS, 2008). Parallèlement, Gauthier s'intéresse à la transmédialité, explorant les liens entre texte, son et image à l'époque contemporaine. Son parcours académique a favorisé des collaborations avec d'autres domaines artistiques, notamment la musique contemporaine, qu'elle continue d'explorer activement.

dans la voix et dans les espace-temps de l'écriture les forces matérielles-discursives et affectives du réel, et ce par le biais des dispositifs technologiques.

Le récit, qui s'écrit, se réécrit, se plie, se traduit, se ré-énonce et s'ouvre, devient un événement, avec ses caractéristiques processuelles et relationnelles, qui a la capacité de mettre en mouvement la pensée. Cette perspective renforce la dimension intersubjective et transubjective de l'écriture, où la consistance de l'œuvre demeure ouverte aux voix, aux corps, aux dispositifs, aux médiums, etc., qui traversent et activent certaines instances du récit. Par ailleurs, les récits poétiques et audio-sensibles que nous examinerons se caractérisent par une narrativité déconstruite, où prose, poésie, essai et document cohabitent. Ainsi, ils sont envisagés comme un laboratoire où la forme et le contenu se construisent et se dissipent simultanément. Comme le signale l'écrivain, poète et batteur Jean-Michel Espitallier :

> "Le fond c'est la forme remontée à la surface" nous dit Victor Hugo. Sauf que ce n'est pas la forme qui va chercher le fond, mais bien le fond qui génère la forme, et cette forme, qui à son tour, crée du fond. C'est donc plus complexe qu'il n'y paraît. Les deux se nourrissent et se transforment mutuellement[166].

Marqués par leur disposition à accueillir l'altérité, l'accident et le hasard, les écrivains de notre étude intègrent dans leurs récits des dispositifs technologiques et plurimédiaux, ainsi que des esthétiques extra-littéraires empruntées aux techniques et langages cinématographiques, radiophoniques, photographiques, sonores, scéniques. Ils mobilisent des procédés tels que le montage, le *cut-up*, le cadrage, l'échantillonnage, le zoom, en bien d'autres, afin d'expérimenter avec la narration, la syntaxe et le rythme du dicible-lisible-visible. De même, ils accordent une importance particulière à l'écoute du milieu comme pratique relationnelle, qui consiste à traverser le milieu sonore, tout et en se laissant affecter par cette expérience. Alors, une « vie inouïe[167] », une matière sensible, émerge.

Dans ce premier chapitre – « Les nouvelles lisières des pratiques poétiques et audio-sensibles dès la fin des années 1970 jusqu'au début du XXIe dans la scène française

[166] Entretien personnel avec Jean-Michel Espitallier, réalisé au Jaurès Café, à Paris, le 18 avril 2020. Pour lire la totalité de l'entretien, veuillez vous adresser aux annexes, au volet « D » des entretiens.
[167] SOUPAULT, Philippe, « Vers une poésie du cinéma et de la radio », *Fontaine,* n° 16, 1941, p. 175.

» – nous avons tenté de « contextualiser » les lisières des pratiques poétiques et audio-sensibles de notre étude. Pour ce faire, nous avons revisité l'héritage des sensibilités, protocoles d'écritures et méthodes d'expérimentation des premières avant-gardes historiques. Puis, nous avons abordé l'émergence des terrains d'expérimentation et de création littéraire qui, à partir de la deuxième moitié du XXe siècle, ont été accompagnés par la naissance des maisons d'édition, des revues, les labels, des festivals et des dispositifs techniques, impliquant la conception des nouveaux chemins pour produire, expérimenter et affecter les récits poétiques.

Dans ce contexte, nous avons présenté le festival *Polyphonix* comme un événement qui a marqué le devenir de la pratique littéraire, ainsi que de la production langagière dans un sens plus large, concevant des écritures interdisciplinaires et « nomades », et ayant comme idées majeures l'indétermination, le processus, l'action et la continuité. Ce cadre a servi de point de départ pour l'analyse de questions plus larges qui demeurent présentes dans la littérature contemporaine, notamment en ce qui concerne son déplacement et son ouverture vers d'autres terrains de création et de réflexion. L'examen de la condition du contemporain nous a permis d'identifier des démarches et des dispositifs communs à la pratique littéraire, également présents chez les écrivains qui nous étudions, et qui ne cessent de redéfinir leurs frontières.

Enfin, le débat sur le lyrisme a constitué un autre point de départ pour aborder la « crise » qui a secoué et continue de secouer la poésie en France et, plus largement, la littérature. Il soulève des questions relatives à la manière dont les écrivains rapportent le langage au réel, les modalités d'en faire l'expérience et de lui « signifier ». Cet examen a été réalisé à la lumière des réflexions portant sur l'écoute, sur le phénomène sonore et sur une pensée de la voix affranchie de la vision essentialiste du sujet unitaire. Cette perspective sera approfondie dans le deuxième chapitre de notre étude.

2. Repenser la voix : Une exploration au-delà de la critique au lyrisme

> La multitude qui écrit est-elle un immense orchestre,
> et joue-t-il, se joue-t-il une berceuse tyrannique [...] ?
> (Philippe Beck, 2019)[168]

[168] Passage tiré de la quatrième de l'ouvrage de Philippe Beck intitulé *La berceuse et le clairon,* Paris : Le bruit du temps, 2019.

Depuis la fin des années 1990, la question du lyrisme demeure omniprésente. Même en évitant délibérément de parler de la « musicalité » du texte et du « sujet poétique », et en favorisant une approche performative du matériel et du discursif, la question du lyrisme émerge. Toutefois, quel type de lyrisme est ici en jeu ?

La fin du XXe siècle a été désigné par l'écrivain et poète Philippe Beck comme la période de « lyrisme objectif » ou « lyrisme sec »[169]. Bien que la notion du lyrisme est présente, ces deux catégories sont envisagées davantage comme un « chant objectif[170] », c'est-à-dire un chant du sens à l'œuvre. Par ce moyen, Beck envisage le poème comme un processus perpétuel de redécouverte, de reformulation et d'approfondissement, visant à donner forme à ce qui demeure souvent inexprimé ou insaisissable. Dans ce sens, il considère le mouvement de la pensée comme une projection de la singularité de chaque individu, incarnée par la dimension corporelle et rythmique de l'écriture. Dans son ouvrage *Contre un Boileau. Un art poétique* (2015)[171], Beck défini cet « art poétique » comme une « redécouverte » :

> Chacun redécouvre des vérités devenues insensibles. Le nouvel art poétique essaie d'approfondir ce que les anciens essayaient déjà d'approfondir : le mouvement de dire exactement ce qui fait déjà pression en chacun – à savoir, l'impensé qui crée l'insatisfaction. [...] le déjà pensé doit dispenser du pensable, et c'est impossible – c'est pourquoi chacun, où qu'il soit, avance avec une certaine idée du poème.[172]

Beck est l'auteur également de *La berceuse et le clairon : de la foule qui écrit* (2019)[173], un ouvrage qui a exercé une influence notable chez Laure Gauthier comme

---

[169] Pour Philippe Beck, le « lyrisme sec » ou « lyrisme objectif » émane « du chant de prose, du chant desserré et magmatique qui s'appelle le langage ordinaire. Le langage ordinaire, qui est le rêve d'une poésie contemporaine, se rêve chaque jour en multipliant ses chants commençants ; dans ce multiple d'élans commence l'oratio soluta, le discours délié qui est le rêve de Novalis. Le chant resserré d'Albiach forme ses formules dans l'espace du sens ; il délie la prose en poème. Le poème est la déliaison de la prose, mais la déliaison est le fait d'un chant à penser. L'idée d'une déliaison du poème par la prose sobre est encore une idée lyrique. » Voir : BALADINE HOWALD, Isabelle, « Entretien avec Philippe Beck. Poète affecté, homme discours » [en ligne], *Poezibao*, 2015, np. Disponible sur : https://poezibao.typepad.com/poezibao/2015/09/09 [Consulté le 11/09/2022].

[170] BARBERIS, Isabelle, TESSIER, Gérard (dir.), *Philippe Beck. Chant objectif aujourd'hui*, Paris : José Corti, coll. « Les Essais », 2014.

[171] BECK, Philippe, *Contre un Boileau. Un art poétique,* Paris : Fayard, 2015.

[172] BALADINE HOWALD, Isabelle, « Entretien avec Philippe Beck, *op. cit.*

[173] BECK, Philippe, *La berceuse et le clairon*, *op. cit.*

nous le verrons par la suite. Cet impact se traduit notamment dans la manière dont l'écrivaine appréhende la notion de « lyrisme trans-subjectif », de chant, de l'effet berceuse de la poésie, ainsi que dans sa conception du récit comme un espace à la fois de vigilance et de respiration.

D'autres figures contemporaines, telles que le poète et professeur de littérature française Michel Collot, vont plaider en faveur d'une notion alternative, un tiers lieu, échappant à la dichotomie entre le « néo-lyrisme » et la tendance « anti-lyrique », représentée par l'objectivisme, le littéralisme et/ou le matérialisme. Parmi d'autres stratégies, il propose de partir de l'aphorisme « matière-émotion », emprunté à René Char. Ce faisant, il vise à montrer comment, dans l'« expression » poétique, des écrivains tels que Bernard Noël ou Francis Ponge articulent les mots, la voix, le milieu, le moi et l'autre, instaurant ainsi une forme d'intersubjectivité, où le langage poétique se constitue comme un lieu de rencontre et d'expérience de l'autrui. L'« é-motion », analysée sous une perspective phénoménologique et théorico-littératie, s'inscrit dans la matière et dans le mouvement de l'écriture, du corps et de la voix. Pour le dire avec Collot :

> l'é-motion n'est pas un état purement intérieur. Comme son nom l'indique, c'est un mouvement, qui fait sortir de soi le sujet qui l'éprouve. Elle s'extériorise par des manifestations physiques et s'exprime par une modification du rapport au monde. L'être ému se trouve débordé, du dedans comme au-dehors.[174]

Dans son ouvrage *Le chant du monde* (2019)[175], il réinvestit la notion de « chant », un terme devenu tabou dans le domaine de la pratique poétique, souvent associé à l'idée d'un épanchement de soi, d'une subjectivité accrue ou d'une conception du lyrisme comme expression du sujet unitaire. Ainsi, Collot redéfinit le chant comme une forme d'oralité redécouverte, de mouvement (l'« *ek-stase* »), une configuration spatio-temporelle du réel et une polyphonie de l'écriture ouverte à l'autrui, tout en posant des questions à la voix, au milieu, à l'écoute et à ses adresses.

Parallèlement, un intérêt renouvelé s'éveille pour interroger les origines du lyrisme et revisiter ses fondements philosophiques. Cette démarche s'accompagne d'une remise en question des catégories telles que l'unité, l'harmonie, la représentation, la mimesis, etc.,

---

[174] COLLOT, Michel, *La matière-émotion*, Paris : PUF, coll. « Écriture », 1997, p. 11.
[175] COLLOT, Michel, *Le chant du monde dans la poésie française contemporaine*, José Corti, Paris, 2019.

souvent convoquées dans le cadre des réflexions sur la « crise du lyrisme » contemporaine. Dans ce contexte, plusieurs initiatives académiques ont émergé avec une attention particulière portée à la figure du « sujet lyrique » actuel. Parmi celles-ci, on peut citer les colloque « Le sujet lyrique en question » qui s'est tenu à Bordeaux en 1995, ainsi que « Le lyrisme aujourd'hui, lectures d'un discours complexe », organisé à l'Université de Sherbrooke au Canada en 2003. Un ouvrage fondamental pour l'analyse de cette problématique est *Sens et présence du sujet poétique. La poésie de la France et du monde francophone depuis 1980* (2006)[176], qui rassemble les contributions du colloque international tenu à l'University College Dublin en 2003. Dans cette publication, on trouve la participation d'auteurs mentionnés précédemment dans notre étude, tels que Jean-Marie Gleize, Jérôme Game, Jean-Michel Maulpoix ou encore Anne-Christine Royère.

Du côté des écrivains, un mouvement se dessine visant à affranchir la notion de lyrisme de ses cadres traditionnels, tout en lui conférant une pluralité d'approches. Parmi ces démarches, on peut citer les travaux de Michel Deguy sur le mouvement et les « rapprochements », ainsi que sa réflexion sur le concept « entre »[177] ; Bernard Noël et sa quête sur la présence impersonnelle[178] ; Dominique Fourcade et la construction du « je » par le biais du « soi », ainsi que l'écriture du devenir et de la surface[179], ou encore son concept de « son-sens[180] » ; Nathalie Quintane et les implications politiques de la définition du poétique comme dispositif ; ou encore François Bon, traducteur de l'ouvrage *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age* (2011) de Kenneth Goldsmith[181] – fondateur du site d'archives UbuWeb dédié à la préservation et à la diffusion des créations poétiques et sonores avant-gardistes et contemporaines (poésie,

---

176 BROPHY, Michael, GALLAGHER, Mary (eds.), *Sens et présence*, *op. cit.*

177 DEGUY, Michel, *La poésie n'est pas seule*, Paris : Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1987, p. 104.

178 NOËL, Bernard, *Entretien avec Claude Ollier,* Maule, janvier 1995, « L'œil de la lettre » : Rencontre avec Bernard Noël, Lonrai, mars 1995.

179 GAME, Jérôme, « Dominique Fourcade ou une poétique rhizome », *in* Dominique Viart, Elisabeth Cardonne (eds.), *Écritures contemporaines : Effractions de la poésie*, t. 7, Paris : Minard, 2003, p. 75-97.

180 « Nous sommes des musiciens qui transcrivons du son-sens en termes de temps (pour sa durée) et d'espace (pour son volume). À partir de cette vitesse, que nous travaillons à l'infini, on peut et on doit moduler des lenteurs ». Voir : FOURCADE, Dominique, BAUER, Hervé, « Entretien », *Java*, n° 17, 1988, p. 57-70, p. 61.

181 Kenneth Goldsmith y explore la manière dont les procédures de remédiation et de transcription interrogent les relations entre l'individu et le langage numérique et, plus largement, les nouvelles technologies. Il se concentre sur l'avènement du Web, qui a profondément modifié la perception, impactant la production littéraire, la position de l'auteur et celle de l'ouvrage. Voir : GOLDSMITH, Kenneth, *Uncreative Writing : Managing Language in the Digital Age*, New York: Columbia University Press, 2011. Cet ouvrage a été traduit par l'écrivain François Bon sous le titre *L'écriture sans écriture : Du langage à l'âge numérique*, Paris : Jean Boîte, 2018.

vidéo art, art sonore) –, et qui explore la crise de la représentation à travers la figure d'un « je » ouvert, circulant dans le livre et hors le livre, tout en s'interrogeant sur les modalités d'engagement[182] et de publication[183].

Dans une autre optique, le théoricien de la poésie contemporaine Jeff Barda, dans son ouvrage *Experimentation and the Lyric in Contemporary French Poetry* (2019)[184], propose d'analyser le lyrisme sous une perspective cognitive. Ainsi, il l'examine à travers le prisme de la littéralité, c'est-à-dire en approchant le lyrisme comme une mécanique du langage, plutôt que comme une expression subjective. Dans ce livre, il se concentre notamment sur la pratique poétique d'Olivier Cadiot, Pierre Alferi, Emmanuel Hocquard, Franck Leibovici, Anne Portugal et Denis Roche.

2.1. Vers un « translyrisme » émergent

Comme il ressort de notre analyse, l'une des problématiques centrales qui ont animé le débat entre la poésie et la musique au cours du XXe siècle, débat qui perdure actuellement, réside dans la question du lyrisme. Marko Pajević, professeur de littérature, expose les convergences entre poésie et musique en s'appuyant sur la figure d'Orphée, qu'il décrit de la manière suivante :

> Orphée, figure de proue de la poésie, l'est tout autant pour la musique – symbole d'un lien ancien et profond entre poésie et musique. Le terme "môusiké" en grec ancien rassemblait à l'origine tous les arts des muses, il n'y avait pas de distinction nette entre poésie ét musique [...] Cette origine commune est conservée dans le terme "lyrisme", venant de la lyre, instrument de musique accompagné par, ou accompagnant les paroles. Cet arrière-plan rappelle l'importance de la musicalité dans la poésie comme de la poésie dans la musique[185].

[182] BON, François, *Impatience*, Paris : Minuit, 1998.
[183] BON, François, *Après le livre*, Paris : Seuil, 2011.
[184] BARDA, Jeff, *Experimentation and the Lyric in Contemporary French Poetry*, Switzerland : Palgrave Macmillan, 2019.
[185] PAJEVIC, Marko, « Poésie et musicalité : Une introduction historique », *in* Marko Pajevic (dir.), *Poésie et musicalité, Liens, croisements, mutations*, Paris : L'Harmattan, 2007, p. 7-15, p. 7.

Si le lyrisme est inhérent à la poésie et à la musique, qu'entendons-nous par lyrisme ? Des ouvrages écrits par les poètes et les compositeurs eux-mêmes, ainsi que des colloques organisés entre des théoriciens et des compositeurs, ont cherché à répondre à cette question. Un exemple illustratif de cette démarche est l'essai collectif *Orphée dissipé. Poésie et musique aux XXe et XXIe siècles* (2018)[186], coordonné par le compositeur, auteur d'une quinzaine d'opéras parlés, poète, musicologue et créateur radiophonique David Christoffel. Dans cet ouvrage, il est question de donner la voix à des compositeurs, des musiciens, des théoriciens et des critiques littéraires, des musicologues, des poètes, etc., pour aborder les rapports complexes entre la poésie et la musique, dès expérimentations avant-gardistes du XXe siècle aux collaborations entre écrivains et compositeurs contemporains.

D'autres ouvrages et manifestations sont également à souligner : *D'un lyrisme l'autre. La création entre poésie et musique. Laure Gauthier en dialogue* (2022)[187], qui se présente sous la forme de 22 entretiens avec des compositeurs et écrivains ; le film documentaire à venir *Qu'est-ce que la musique fait à la littérature ?* réalisé par l'historienne d'art et commissaire Anne-Laure Chamboissier et l'association L'OUÏE DIRE pour accompagner la création et développement du film ; le colloque : « Vocalités contemporaines. La voix entre poésie et musique (1948-2022) », tenu en mars 2022 à Reims dans lequel ont participé des compositeurs, des poètes et des chercheurs ; le séminaire pour les compositeurs conçu et animé par Laure Gauthier à l'Ircam (2017-2020), coorganisé dans le cadre du Cursus de composition et d'informatique musicale de l'IRCAM par la poètesse et Philippe Langlois, directeur de la pédagogie et de l'action culturelle de l'Ircam, également producteur d'émissions radiophoniques, compositeur et designer sonore.

Nous avons pris en considération ces diverses manifestations, car elles ont pour objectif central l'exploration des nouvelles pratiques et modalités de collaboration entre compositeurs et poètes contemporains. Elles s'attachent à mettre en lumière la manière dont ces deux formes d'expression, influencées par d'autres champs de création tels que

---

[186] CHRISTOFFEL, David (dir.), *Orphée dissipé : Poésie et musique aux XXe et XXIe siècles, Revue des Sciences Humaines,* n° 329, Presses Universitaires du Septentrion, 2018.

[187] GAUTHIER, Laure (dir.), *D'un lyrisme l'autre. La création entre poésie et musique. Laure Gauthier en dialogue*, Paris : MF, coll. « Répercussions », 2022. Ces réflexions avaient déjà fait l'objet de l'article intitulé « Pour un dialogue renouvelé entre poésie et musique contemporaines », *Remue.net*, 2018, np. Disponible sur : https://remue.net/Pour-un-dialogue-renouvele-entre-poesie-et-musique-contemporaines-par-Laure [Consulté le 03/12/2021].

le théâtre, le cinéma, la photographie ou la performance, et leurs écritures, se nourrissent mutuellement et évoluent dans un dialogue continu, en repoussant leurs limites traditionnelles de démarcation. Ainsi, une attention particulière est portée aux interactions, aux intersections et aux écarts entre la poésie et la musique, pour faire de leur rencontre une exploration des langages, des médiums, des dispositifs, des affects, des pensées et des écritures. Comme nous l'analyserons dans les créations de notre étude, cette approche ne vise pas à mener une enquête sur les analogies ou les différences entre la musique et la poésie, mais plutôt à transformer la rencontre de deux singularités en une troisième, suscitant des questionnements qui traversent la notion de voix – ainsi que le phénomène sonore au sens large du terme –, intimement liée à la réflexion sur la perception de l'espace et du temps.

En envisageant ces collaborations depuis la lisière – notons que ce terme véhicule une philosophie de l'« entre-deux », des interstices, plutôt que de parler en termes de frontière –, cette étude favorise une approche centrée sur ce qui s'ouvre et se déplace, en portant une attention particulière à la dimension spatio-temporelle de l'« entre-deux » où la voix demeure. En suivant la perspective du compositeur et professeur Jean-Marc Chouvel, membre attaché à l'IREMUS (Institut de Recherche en Musicologie), il s'agit de comprendre « ce que dit la voix », par opposition à « ce que la voix dit ». Cette nuance met l'accent sur l'exploration du sens dans le contexte de l'intermodalité linguistique, une thématique explorée par Chouvel, notamment à travers ses travaux sur la voix – en particulier sur la voix chantée.

Lors de la conférence audio-visuelle intitulée *Ce que dit la voix*, présentée dans le cadre du colloque international *Ce qui dit la voix - Vocalités contemporaines 3* tenu en juin 2022, sous la responsabilité scientifique et l'organisation de Chouvel, ce dernier expose les énoncés suivants : « La voix demeure et abandonne toute forme de signifiant pour tendre vers la signifiance », ou encore « ce qui dit la voix aucune mot ne le retiendrait pas », soulignant ainsi la puissance performative non discursive et expérientielle de la voix. Il met également en avant l'idée de « Placer sa voix, c'est trouver un espace habitable dans la maison de son corps et c'est aussi trouver sa place dans le monde. Ce n'est pas seulement une question d'audibilité, c'est aussi une question d'écoute réfléchie », accentuant ainsi le côté relationnel et intersubjectif du phénomène vocal qui s'ouvre à l'altérité, au réseau sensible et sonore du milieu où le sujet émerge. « Une autre relation peut s'établir pacifiquement avec ce qui nous environne [...] La voix de la matière et des

arbres, la voix des herbes et des étoiles. » De même, son affirmation selon laquelle « ce que la voix ne dit pas, nous devons l'entendre quand-même », souligne les implications sous-jacentes de ce qui n'est pas directement exprimé verbalement. Enfin, Chouvel déclare « ce qui dit la voix, aucun poème ne le dira jamais, ni aucun poète »[188], suggérant ainsi que la voix est en-deçà de toute réduction à un sujet unitaire ou conscience individuelle, que ce soit le poète ou le compositeur, traversant les lisières de la subjectivité pour s'inscrire dans un réseau de relations et d'influences impliquant des entités humaines et non humaines.

La façon dont cette recherche explore la voix dans le cadre des collaborations présentées peut être conceptualisée en termes d'une « poétique de l'audible ». L'origine étymologique du mot « poétique » se trouve dans le vocable grec « *poièsis* », qui implique une ontologie de l'agir et qui signifie à la fois « action de faire », « création », « production »[189]. En ce sens, lorsque nous parlons d'une poétique de l'audible, nous mettons en évidence la capacité de l'écoute, en tant que pratique relationnelle et située, et du phénomène sonore (et plus particulièrement de la voix) en tant qu'écriture, à poétiser le milieu, c'est-à-dire à la rencontre et à l'expérimentation des phénomènes qui émergent du milieu sonore.

La présente étude approche ainsi l'action d'écouter comme une forme de connaissance forgée sur l'« *akousis* », du grec « ἄκουσις » (l'ouïe), tel que l'a suggéré Barbanti. Cette connaissance se caractérise par son ancrage dans et à travers l'audible, en mettant en évidence les circonstances singulières de chaque situation sonore et de chaque agent impliqué. Elle repose sur un devenir esthético-épistémologique de l'écoute, qui répond aux processus de subjectivation et aux formes de connaissance[190]. Comme le souligne Barbanti, l'écoute du milieu implique :

> la possibilité de percevoir, ressentir, appréhender, communiquer et être dans-avec-le monde. Être dans le monde, être avec le monde, être le monde. Cela non pas dans l'abstrait de la

[188] CHOUVEL, Jean-Marc, « Ce qui dit la voix », [*Vidéo*], *Youtube*, mars 2022. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=ZNEBVTbfBP8 [Consulté le 08/06/2022].
[189] VALLOS, Fabien, « Oikonomia & poièsis » [en ligne], *Multitudes*, n° 57, « Art cent valeurs », 2014, p. 288-294, p. 289. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-multitudes-2014-3-page-288.htm [Consulté le 09/11/2021].
[190] BARBANTI, Roberto, « Écoute du paysage, *op. cit.*

pensée, mais dans l'effectivité sensible-perceptible-communicative de la dynamique ontologique[191].

Dans cette optique, il est envisageable d'explorer la dimension poétique de l'audible en dépassant le côté anecdotique et référentiel du son. Ainsi, s'ouvrir à la portée poétique par le biais du son implique de considérer ce dernier comme un phénomène relationnel et un ancrage sensoriel et expérientiel. Par conséquent, l'écoute n'est pas un phénomène acoustique *per se*, mais elle agit dans un espace-temps intersubjectif, établit un axe de relations sensibles et s'adresse à un individu psychologique et social, qui se trouve dans une certaine attitude et avec une certaine disposition à se laisser traverser par le son, la voix, le brouhaha, les bruits et les silences confondus. Selon cette approche, l'écoute se révèle comme une écriture sonore de ce qui peut être tracé et à partir duquel les « musiques » peuvent résonner.

C'est dans ce contexte que nous présentons la notion de « translyrisme » en tant que pensée revitalisée tant de la voix que du lyrisme. Cette notion nous permet de transcender la matérialité et la sensibilité exclusivement humaines, se focalisant dans les relations entre la voix et le réseau de relations sensibles qui constitue le milieu sonore. Agissant comme un assemblage, le « translyrisme » se manifeste dans un *continuum* de forces agentives des entités, humaines et non humaines. Cette notion évoque les lisières entre différents modes d'expression, d'énonciation et d'émission, et donc de possibilités d'être, et envisage la voix dans sa dimension performative comme une instance de passage, de circulation et d'échange.

Le « translyrisme » met en cause la pensée de l'agentivité comme un phénomène exclusivement anthropocentrique, afin d'explorer des formes d'existence et modes d'affectation multiples et hybrides, au-delà du discursif et du représentatif. De plus, cette notion met en lumière la coexistence des différents agents qui participent à la production de la subjectivité, tout en accentuant les écarts et les tensions entre l'intime et le collectif, l'humain, l'organique et le technologique, etc. Dans ce sens, le concept de « translyrisme » est intrinsèquement lié à la notion d'« ouverture » de la voix – présentée dans l'introduction de cette étude –, mais également à la pratique de l'écoute. Ainsi, il est question de prendre en compte les différents facteurs technologiques et socio-politiques, les entités, les contextes, les médiums, etc., qui affectent et constituent les instances

[191] *Id.*

lyriques. Ces dernières sont envisagées comme la création et la coexistence des entités, humaines et non humaines, engageant des formes d'être relationnelles qui émergent du milieu.

2.2. Lorsque la voix s'émancipe de sa « vocation »

> « Pour nuancer, on pourrait dire que le texte contient du son, pas de la musique, c'est simplement et magistralement du son, des paroles gelées qu'il faut animer à la lecture, c'est un espace sonore à ouvrir. Cela ne se scénarise pas à l'avance. Ce qu'on entend du texte, après sa fabrication, ce qui fait "résonance" dans l'espace entre l'auteur et le lecteur fait sens. C'est un son en relief. »
> (Olivier Cadiot)[192]

Les écritures poétiques et sonores contemporaines marquent une nette rupture avec la pneumatologie romantique, du grec « *pneuma* » (le « souffle », l'« esprit »), qui favorise une fusion entre la poésie et la musique. Dans le contexte allemand du XIXe siècle, où l'idée d'un « absolu de la poésie » et d'un « absolu de la musique »[193] était dominante, l'accent était mis sur la métaphore en tant que médiation du langage. Comme l'indique le professeur de littérature Vincent Vivès dans l'ouvrage *Orphée dissipé* :

> De même qu'il s'agit de "repoétiser" le monde, et jusqu'aux sciences, il s'agit de "remusicaliser" l'ensemble des relations qui organisent l'espace cosmologique dans lequel baignent les objets ordonnés par une harmonie silencieuse. [...] Musicaliser l'écrit, la littérature, la pensée, c'est introduire dans l'ordre de la langue une distance de telle sorte qu'une expérience, (ef)fusionnelle, (ex)tatique, puisse se réaliser grâce à des modifications, des irrégularités dans l'immobilité du langage normal[194].

Dans ce cadre, il s'agit de transposer les différentes dimensions de l'existence humaine en une expérience esthétique plus profonde, centrée sur les concepts

---

[192] « Le texte contient du son, pas de la musique. Entretien avec Olivier Cadiot », dans Laure Gauthier (dir.), *D'un lyrisme l'autre*, *op. cit.*, p. 175-183, p. 178.
[193] VIVES, Vincent, « L'absolu musical ? », *in* David Christoffel (dir.), *Orphée dissipé*, *op. cit.,* p. 17-26, p. 19.
[194] *Ibid.,* p. 20-21.

d'absolutisme et d'idéalisme. De ce fait, le Romantisme favorise l'idée de « remusicaliser » et de « repoétiser » non seulement l'écriture, la littérature et la pensée, mais également le langage lui-même, afin d'atteindre une forme d'« absolutisation » manifestée à travers la métaphore, libérant ainsi la voix de sa portée représentationnelle et significative.

Le compositeur, chanteur et guitariste Rodolphe Burger s'interroge également sur la crise du lyrisme par le biais de la notion de « *Stimmung* ». Burger, qui navigue à travers les genres musicaux allant de l'électronique au jazz en passant par le rock et le techno minimaliste, est connu pour ses collaborations avec des écrivains contemporains tels qu'Olivier Cadiot[195] et Pierre Alferi, ainsi que pour ses adaptations d'œuvres littéraires et archives sonores dans ses compositions, puisant des sources variées telles que Paul Celan, Jack Spicer, Shakespeare, Kraftwerk, ou encore Gilles Deleuze. Dans son essai intitulé « Paradoxes sur le lyrisme[196] », il souligne l'importance de la notion de « *Stimmung* », définie comme « disposition du sujet, état d'âme ou plutôt état de l'âme[197] », dans la poésie depuis ses origines jusqu'au XXe siècle. Elle est intimement liée aux notions de représentation, d'imitation et d'unité (« *mélos* »), qui ont été perçues comme des éléments hérités du lyrisme, contribuant ainsi à maintenir « le paradigme romantique ». À la fin de son article, Burger évoque une nouvelle réflexion qui se révèle fondamentale pour l'analyse du corpus abordé dans cette étude. Il suggère que ce que l'on a désigné comme « la crise du lyrisme » dans notre époque contemporaine semble être moins lié à la crise du sujet ou de l'expressivité, qu'à une suspension de la représentation et à la perte de la « *Stimmung* » et, par extension, de la « vocation »[198]. Ce dernier terme est dérivé de «

[195] Parmi leurs collaborations, on peut mentionner l'album *Psychopharmaka* (2013), où la guitare de Burger dialogue avec des voix samplées et mixées en direct par Olivier Cadiot, ainsi que avec celle de l'écrivain ; les chansons « Cheval-Mouvement » et « Je nage », incluses dans l'album *Hôtel Robinson* (2002), cette dernière intégrant la voix de Gilles Deleuze extraite de la transcription d'un de ses Cours à l'Université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis en 1981; ou encore, la chanson « Tranquille dans la Baleine », intégrée dans l'album *Avalanche* (2024), et basée sur un texte d'Olivier Cadiot.

[196] La question du lyrisme est un thème récurrent dans le travail du musicien. De 1988 à 1990, un séminaire portant sur le sujet du « rejet lyrique » a été organisé au sein du Collège international de philosophie par Burger. Dans ce cadre, il a écrit l'article intitulé « Paradoxes sur le lyrisme », publié dans les numéros 3 et 4 de la revue *Détail* en 1991, et ensuite inclus dans l'ouvrage collectif *Orphée dissipé* (pages 141-147). Par ailleurs, il a également pris part à l'événement intitulé « Explicit Lyrics », tenu à la Maison de la Poésie de Paris en 2014. Lors de cet événement, en collaboration avec Philippe Poirier, guitariste et saxophoniste de Kat Onoma, Burger a rendu hommage au poète américain Jack Spicer.

[197] BURGER, Rodolphe, « Paradoxes sur le lyrisme », *in* David Christoffel (dir.), *Orphée dissipé*, *op. cit.*, p. 141-147, p. 142.

[198] *Ibid.,* p. 143. Burger a emprunté cette idée au philosophe Giorgio Agamben dans « Idée de la musique », *Idée de la prose*, Paris : Bourgois, 1998.

vocatum », supin du latin classique « *vocare* », qui veut dire « appeler », lui-même dérivé de « *vox*, *vocis* », signifiant « voix »[199].

Cependant, le concept de « vocation » peut également être interprété comme une « invocation », c'est-à-dire comme l'acte de convoquer ou de faire apparaître une entité chimérique, ou encore comme l'émergence d'un phénomène de manière immédiate, qui se manifeste sans se confiner systématiquement à des représentations explicites ou préétablies. Dans cette optique, notre objectif est de démontrer que les voix émergeant des créations audio-sensibles de notre étude ne cherchent pas à « *vocare* » – au sens de solliciter ou incarner une représentation ou une unité symbolique, fondée sur l'association traditionnelle entre voix, corps et individu –, et non plus à imposer des significations, mais plutôt à s'exprimer à travers sa performativité et par le biais de la matérialisation de l'espace-temps.

En ce sens, il est important de ne pas considérer le processus par lequel la voix est traversée par l'outil technologique – ce qu'on peut définir comme « la médiation de la voix » – comme une altération négative à l'expérience de la voix. Au contraire, ce processus fournit des outils pour formuler une pensée critique et sensible de la voix qui s'adapte et évolue avec et dans le milieu. Ainsi, la perte de la « *Stimmung* » (unité, harmonie, accord, représentation, imitation, etc.) – notion qui s'avère obsolète dans notre époque –, ouvre de nouvelles perspectives quant aux capacités expérientielles et aux potentialités expressives de la voix, et plus largement du phénomène sonore, une fois émancipé de sa « vocation ».

Dans ce contexte, il semble opportun d'évoquer l'œuvre *Stimmung*, conçue par Karlheinz Stockhausen en 1968 à Paris. Cette pièce est écrite pour six solistes qui manipulent des microphones placés à proximité de leur bouche, permettant ainsi d'entendre toutes les subtilités timbrales, et disposés en cercle au milieu d'un dispositif électronique de haut-parleurs. Le titre – *Stimmung* – a été choisi en fonction de cinq principes énoncés par le compositeur, à savoir :

> J'ai choisi le nom "Stimmung", qui est ambigu : la pure harmonie dans laquelle les chanteurs doivent chanter et retrouver les 2e, 3e, 4e, 5e, 7e et 9e harmoniques par rapport à la note fondamentale de si grave lorsqu'ils deviennent impurs (à l'aide d'un son harmonique pur très

[199] Origine étymologique du mot « vocation » selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL). Disponible sur : https://www.cnrtl.fr/etymologie/vocation [Consulté le 08/11/2022].

> doux reproduit sur magnétophone pour s'accorder) ; l'accordage intérieur d'un chanteur, qu'il commence à chaque fois qu'il intègre un "modèle" sonore dans la performance ; l'accordage rythmique, dynamique, timbral lors de l'intégration d'un nom magique invoqué librement dans le contexte ; et enfin, le mot allemand "Stimmung" renferme la signification d'atmosphère, de fluide, de disposition mentale (on parle par exemple de "bonne humeur" ou de "mauvaise humeur" pour décrire l'équilibre plus ou moins harmonieux entre les personnes et leur environnement) ; et "Stimmung" contient aussi "Stimme" (voix !).[200]

Imprégné de l'esprit contre-culturel de cette époque et du mysticisme de l'Extrême-Orient, Stockhausen puise son inspiration dans des techniques d'émission vocale tibétaines, qu'il utilise pour élargir les possibilités phonologiques de l'organe vocal et renouveler ainsi sa perception. Pour ce faire, il a recours au chant diphonique, qui consiste à chanter deux notes pour produire plusieurs tons simultanément, ainsi qu'au « non-chant » ou à une palette des registres vocales entendue par le moyen du « *Sprechgesang* » (entre le parlé et le chanté). À partir de textes poétiques et de noms de divinités, la composition repose sur une harmonie presque fixe par des voix accordées (rappelons ici pour un instant la signification de « *Stimmung* »), qui convergent vers une uniformisation rythmico-tonale, dans la quête d'une forme harmonique « pure » à la fin de chaque section[201]. Cependant, le compositeur accorde une liberté d'interprétation aux solistes, qui se démarquent par leur singularité et leur organicité, privilégiant ainsi une conception du temps non-directionnelle, où les voix se distinguent et s'identifient à certains moments. D'une durée de plus d'une heure, cette pièce joue avec la perception du temps et des timbres vocaux, permettant à l'auditeur d'entrer à l'intérieur de chaque son. Autant de réalités que d'altérites, autant de points de vue que d'écoute. Pour reprendre les mots du compositeur : « "Stimmung" is indeed meditative music. Time is suspended. One listens

---

[200] « Karlheinz Stockhausen: STIMMUNG for six vocalist (1968) » [en ligne], *Neue Vocalsolisten*, np. Disponible sur : https://www.neuevocalsolisten.de/werk/stimmung/ [Consulté le 03/07/2023].

[201] Pour approfondir la conception et l'exécution de cette composition, voir : JAGLICIC, Vojin, « Voix accordées au Festival de Royaumont avec Stimmung de Stockhausen », *Olyrix*, 2021, np. Disponible sur : https://www.olyrix.com/articles/production/5049/stimmung-stockhausen-grange-vaulerent-festival royaymont-neue-vocalsolisten-vargas-leitz-lorey-poel-nagy-anzorena-fischer-29-aout-2021-article critique-compte-rendu [Consulté le 03/07/2023]. Pour une analyse plus approfondie de l'œuvre, où sont décrits les modèles, les niveaux perceptifs et la structure temporelle de *Stimmung*, nous vous invitons à consulter l'article suivant : GOMAR, Adrián, B., « Stimmung, un ensayo sobre la mística musical », *Espacio Sonoro*, n° 7, 2005.

to the inner self of the sound, the inner self of the "harmonic spectrum", the inner self of a vowel, "the inner self".[202] »

2.2.1. Ecritures poétiques, écritures sonores. À la croisée des mots et des ondes

Tant les écrivains que les compositeurs ont exercé une influence significative sur les recherches liées à la pratique vocale, ainsi que sur l'exploration des potentialités acoustiques du matériau poétique. Ces démarches ont favorisé l'affranchissement du sens par le biais d'une voix qui s'exprime sans nécessairement signifier, et qui sonne sans « musipoétiser ». Bien qu'il soit pertinent d'évoquer la nature des échanges entre ces deux domaines, il convient de ne pas percevoir cette interaction en termes de collaboration, mais comme des approches « traductibles », visant à intégrer les particularités de chaque domaine. Autrement dit, il s'agit davantage d'un processus de « traduction » ou de « transposition » d'une pensée musicale en termes poétiques, et inversement.

Pour approfondir cette réflexion, examinons plusieurs cas de figure : le célèbre poème phonétique *Ursonata*, écrit Kurt Schwitters en 1932, explore la musicalité inhérente à la langue poétique en se focalisant sur les aspects du timbre de la voix comme pur matériau sonore, dépouillé de toute signification, tout en adoptant la structure formelle de la sonate. Caractérisée par l'expérimentation de formes d'expression plus libres et spontanées, ainsi que par un rejet du lyrisme au sens néo-romantique et auto-biographique, la dimension sonore est indissociable de l'acte de vocalisation, porté par la profération de la parole.

Un autre exemple illustratif des connexions entre approches poétique et musical est celui d'Antonin Artaud. Dans son émission radiophonique *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1947-1948), laquelle a été reportée puis interdite, Artaud a utilisé sa voix – dans ses qualités performatives et relationnelles – en explorant les possibilités de l'appareillage électroacoustique dans le contexte de la radio. Il se sert des techniques vocales extralinguistiques – telles que des cris, des murmures, des grognements, des chuchotements et des sons gutturaux –, formulant une poétique de la glossolalia, pour créer une expérience acoustique qui transcende les limites du langage verbal articulé.

[202] « "Stimmung" est en effet de la musique méditative. Le temps est suspendu. On écoute le soi intérieur du son, le soi intérieur du "spectre harmonique", le soi intérieur d'une voyelle, "le soi intérieur".» Voir : WORNER, Karl H., *Stockhausen : Life and Work*, California: UC Press, 1973, p. 66.

Artaud s'engage ainsi dans l'exploration des potentialités expressives du phénomène sonore – abandonnant la logique au profit du sensible[203] –, qu'il saisit en tant qu'événement à travers le microphone, lequel agit comme une « oreille sensible, enregistreuse [204] ». À la clôture de la séance d'enregistrement, Artaud devait déclarer : « Eh bien, jusqu'ici je n'étais qu'écrivain, acteur, metteur en scène, dessinateur, mais voici maintenant musicien[205]. »

Comme nous le constatons, l'attention portée au dispositif technique et à l'appareillage électronique dans le domaine de la création poétique s'est principalement concentrée sur le traitement de la voix : celle-ci est appréhendée à la fois comme un style (le timbre et le débit en tant que signature du vocalisateur) et comme une matière, un corps sensible et sonore évolutif au sein du dispositif technique. Dans ce contexte, la radio occupe une fonction fondamentale en tant que médium. À la fois expressif (par la capacité évocatrice, suggestive et séductrice des voix acousmatiques), créatif et performatif (grâce à l'utilisation des outils de capture, de filtrage, de montage, de diffusion, etc.) et communicatif, la radio se distingue par un matériau sonore qui est réinterprété à travers la « membrane du microphone », laquelle se présente comme une « frontière[206] » entre le langage et la réalité.

La question des interactions entre la littérature et la radio s'est posée au cours du XXe siècle, surtout au sein du domaine radiophonique, impliquant des acteurs issus autant du milieu poétique que musical tels que les poètes, les producteurs, les compositeurs, les interprètes, les metteurs en onde, ou encore les ingénieurs du son. Bien que la présente étude ne s'attarde pas sur cette question, il convient de noter que les recherches menées dans ce domaine sont essentielles pour comprendre les créations sonores et littéraires

---

[203] SCHAEFFER, Pierre, « Notes sur l'expression radiophonique : Le Mythe de la coquille », *Machines à communiquer*, t. I : *Genèse des simulacres*, Paris : Seuil, 1970. p. 107.

[204] SCHONING, Klaus, « Contours de l'art acoustique » [en ligne], *in* Vincent Barras, Nicolas Zurbrugg (dir.) *Poésies sonores*, Genève : Contrechamps 1992, p. 27-50. Disponible sur : http://books.openedition.org/contrechamps/1288 [Consulté le 05/07/2022].

[205] PEILLON, Catherine, « Signaux de la très riche vie acoustique » [en ligne], *La pensée de midi*, n° 8, 2002, p. 137-142, p. 139. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2002-2-page-137.htm [Consulté le 11/03/2022].

[206] « En tant que lieu de frontière, on attribue à cette membrane une fonction de délimitation. Sa raison d'être ultime consiste à ne pas tout laisser passer à travers elle. Filtrer, trier, choisir, bloquer… Mais selon quels critères ? La réponse se trouve dans la propre constitution de la membrane : la taille de sa surface, le matériau dont elle est faite, son coefficient d'élasticité, etc. [...] Le microphone, la barrière de l'espace radiophonique, qui borde ce que nous avons désigné – toujours entre guillemets – le « monde extérieur », illustre parfaitement ces attributs limitrophes qui viennent d'être énoncés. ». Voir : ALVAREZ-FERNANDEZ, Miguel, *La radio devant le microphone : Voix, érotisme et société de masse*, Paris : MF, 2025, p. 15.

contemporaines, notamment en ce qui concerne le dialogue entre le médium et la voix. Conceptualisées comme des « phonotextes » par Jean-Pierre Martin[207], « radiophonies[208] », par Gaston Criel, ou encore comme « confidences prononcées[209] » par Jean Lescure, ces propositions hybrides ont évolué en termes de forme, de style et de contenu en fonction des enjeux technologiques et de leurs modes de diffusion. À cet égard, la thèse de doctorat de Céline Pardo, intitulée *La poésie hors du livre (1945-1965). Le poème à l'ère de la radio et du disque* (2015)[210], qui a également codirigé l'ouvrage collectif *Poésie et médias : XX-XXIe siècle* (2012)[211], revêt une importance cruciale pour appréhender le processus de médiation de la voix, ainsi que la pertinence du médium radiophonique comme point d'ancrage pour retracer l'histoire de la littérature après la Seconde Guerre Mondiale. Ce travail combine des aspects techniques, politiques et littéraires dans une perspective analytique approfondie.

L'avènement de la musique concrète, suivie de la musique électronique et électro-acoustique, a suscité un rapprochement des écritures poétiques et sonores autour d'une démarche commune : l'exploration des potentialités du matériau sonore, en particulier de la voix dans son devenir sonore, à travers le dispositif technique et l'outillage électroacoustique, tels que le microphone, le magnétophone, le haut-parleur, l'ordinateur, le sampler, etc. Ces approches « technologiques » sont envisagées comme des facteurs formels, structurels et compositionnels pour le fait poétique, en même temps que les techniques telles que le montage, le *cut-up*, le collage, le prélèvement, etc., sont adoptés comme des dispositifs poétiques et sonores permettant d'explorer d'autres formes d'écriture. Dans une optique similaire, la poétesse et théoricienne Maria Fernández Salgado, auteure de la thèse *El momento analírico. Poéticas constructivistas en España desde 1964* (2015), s'intéresse à la matérialité linguistique des pratiques poétiques dans le contexte espagnol, une matérialité qui est affectée par des facteurs techniques et socio-politiques. Salgado souligne la manière dont les appareils technologiques « permiten

---

[207] MARTIN, Jean-Pierre, *La Bande sonore*, Paris : José Corti, 1998.

[208] CRIEL, Gaston, « La radiophonie et l'univers sonore », *Cahiers d'études de radio-télévision*, n° 6, 1956.

[209] LESCURE, Jean, « La radio et la littérature », *in* Raymond Queneau (dir.), *Histoire des littératures,* t. III, « Littératures françaises, connexes et marginales », Paris : Gallimard, coll. « Encyclopédie de la Pléiade », 1958, p. 1704.

[210] « [...] permettent de considérer le matériau verbal en tant que tel, c'est-à-dire une quantité acoustique opérable "physiquement" et, par conséquent, de la matière première pour une opération "poétique" ». Voir : PARDO, Céline, *La poésie hors du livre (1945-1965). Le poème à l'ère de la radio et du disque*, coll. « Lettres françaises », Paris : PUPS, 2015.

[211] AA.VV., *Poésie et médias : XXe-XXIe siècle,* Paris : Nouveau Monde, coll. « Culture/médias », 2012.

pensar en el material verbal en tanto tal, o sea, cantidad acústica operable "físicamente" y, en consecuencia, materia prima para una operación "poética"[212] ».

Dans ce contexte, le poète Henri Chopin entreprend une exploration des tessitures de la voix (y compris le corps, la bouche, la respiration, etc.), en commençant par le corps vocal, dans le but de la libérer des contraintes sémantiques liées aux relations entre le signifiant et le signifié[213], une aspiration partagée avec certains compositeurs de musique concrète et électronique contemporains comme Luciano Berio. Dans cette perspective, Chopin encourage les écrivains à recourir aux outils technologiques au service de leur démarche poétique. Pour le dire avec ses propres mots :

> L'important c'est d'avoir vaincu la machine. C'est d'avoir par la voix d'un seul être trouvé des possibilités infinies d'orchestration, timbrales et sonores dues à un homme seul [...] l'important est d'avoir rendu la primauté à l'homme et à la création qui a dominé la machine. Qui l'a plié à ses désirs. Qui lui a trouvé un langage particulier et joignant le cosmos[214]

De même, il est intéressant de noter que Chopin, dans le cadre d'un entretien, il met en relation la notion d'« ouverture » avec sa conception de la poésie sonore et la réception de ces créations : « Pour l'instant la poésie sonore est "ouverture" d'abord, et met dans un monde relatif la poésie écrite d'hier, qui devient peu à peu langue morte[215] ». Il est également l'auteur de « Lettre ouverte aux musiciens aphones » (1967-1968), où il tente de définir les tendances poétiques dites « sonores ». Cette réflexion sera ultérieurement approfondie dans son célèbre ouvrage, à caractère de manifeste, *Poésie sonore internationale* paru en 1979. Cette publication coïncide avec l'année de la création du festival *Polyphonix* et de l'introduction du terme « poésie action », forgé par Bernard Heidsieck.

---

[212] « Elles permettent de penser le matériau verbal en tant que tel, c'est-à-dire comme une quantité acoustique opérable "physiquement" et, en conséquence, comme matière première pour une opération "poétique" ». Voir : FERNANDEZ SALGADO, Maria, *El momento analírico. Poéticas constructivistas en España desde 1964*, thèse de doctorat, sous la direction d'Esteban Pujals Gesalí, Pablo Jauralde Pou, soutenue à l'Universidad Autónoma de Madrid en 2014, p. 52.

[213] CHOPIN, Henri, « Poésies sonores ou l'utopie gagne… », *Cahiers de l'IRCAM*, n° 6, « Musique : texte », Paris : IRCAM/Centre Georges Pompidou, 1994, p. 54.

[214] CHOPIN, Henri, « Poésies sonores, *op. cit.*, p. 69. Citation reprise de « Machine poème », *OU-Cinquième saison*, n° 20-21, 1964.

[215] O'LEARY, Marie-France, « Poésie ouverte ? Art nouveau ? Rencontre avec Henri Chopin », *La Société La Vie des Arts*, n° 53, 1968, p. 55-57, p. 57.

Dans cette *Lettre*, le poète adresse une attaque aux musiciens dits « concrets » de son époque car, selon lui, ils n'ont pas compris ce que peut la voix, en la considérant simplement comme un instrument, contrairement aux poètes qui se donnent à l'exploration sonore des « particules de voix »[216]. De plus, Chopin accuse les adeptes de cette musique, notamment le compositeur Pierre Henry, d'avoir utilisé les expérimentations des écrivains, comme en témoigne la pièce *Fragments pour Artaud* (1965-1970) pour laquelle Henry a employé les crirythmes du poète ultra-lettriste François Dufrêne sans les créditer[217].

Proche dans le temps, le compositeur Pierre Schaeffer se donne à l'exploration d'« opérations poétiques » dans son enquête sur la musique concrète :

> Le pouvoir révélateur du micro et du disque [...] séparation du son et de l'image, fixation de l'éphémère, sont des opérations "poétiques". Par rapport à l'abstraction du signe fait pour être compris, elles redonnent en effet à la forme encore sensible, faite pour être "entendue", une importance qui, toujours selon Valéry, distingue la poésie de la prose.[218]

Dans cette citation, l'expression « la forme encore sensible » en opposition à l'« abstraction du signe » mérite une attention particulière. Schaeffer attribue aux « opérations poétiques » réalisées par le biais de la technologie la capacité de « sensibiliser » le signe, afin de le rendre audible. En effet, le compositeur français ne restait pas indifférent à la question que nous avons évoquée précédemment, à savoir la suspension de la « vocation » dont parlait le musicien Burger.

Un exemple significatif illustrant cette approche est le premier opéra de musique concret pour bande magnétique et interprètes en direct, intitulé *Orphée 51* ou *Toute la lyre* (1951), conçu par Pierre Henry et Schaeffer. Cette pièce, qui a été présentée pour la première fois au Théâtre de l'Empire à Paris le 6 juillet 1951, constitue la première version

---

216 CHOPIN, Henri, *OU-Cinquième saison*, n° 33, 1967-1968.

217 « Le projet initial date du début des années 1950, quand Pierre Henry travaillait à la Radio : les voix non créditées au générique qui disent les fragments des Tarahumaras furent enregistrées dès cette époque. L'œuvre se fonde sur une sélection d'écrits d'Antonin Artaud et de sons produits par le poète lettriste François Dufrêne ». Pour des informations précises sur la conception et la réalisation de cette œuvre, il convient de se référer au site spécialisé sur le compositeur Pierre Henry : « Fragments pour Artaud ». Disponible sur : https://pierre-henry.org [Consulté le 02/010/2022].

218 SCHAEFFER, Pierre, « Notes sur l'expression radiophonique : Le Mythe de la coquille » [1944], *Machines à communiquer 1 : Genèse de simulacres*, Paris : Seuil, coll. « Pierres vives », 1970, p. 105-106.

d'une série d'opus traitant du mythe d'Orphée, attribués à Pierre Schaeffer et à Pierre Henry, comprenant également de versions radiophoniques. Dans cet opéra, Orphée[219], figure mythologique emblématique du lyrisme depuis la Grèce antique, s'érige ici comme le représentant d'un changement de paradigme où la sensibilité humaine, à travers la voix, rencontre celle de l'appareillage électroacoustique par le biais du « chant » ou d'une « lyrique mécanique. Cette rencontre s'effectue également dans le cadre de cet opéra en termes scéniques car « pour la première fois, une chanteuse, Maria Ferès sera seule, sur scène, face à la bande magnétique[220] ». Dans cette perspective, les « opérations "poétiques" » évoqués par Schaeffer ont pour objectif d'explorer les dimensions relationnelle et matérielle de la voix, une voix qui est affectée et qui coexiste dans sa dimension spatio-temporelle avec le dispositif technique. La conception d'une musique « concrète », travaillée et donnant naissance à l'univers sonore d'*Orphée 51*, se caractérise par une dynamique d'écarts, de tensions et de continuité avec la voix de Ferès. Cette rencontre est décrite par Henry dans les termes suivants :

> […] des « branchements spéciaux », créateurs d'effets sonores nouveaux, des systèmes de « bouclage contrôlés » entre les voix de la console permettant, entre autres de fabriquer des sons à couleur « électriques » qui enrichissent sa palette. Ces sons sont mélangés sur tourne-disque par des manipulations gestuelles en faisant tourner les plateaux à la main suivant un rythme vivant donné par le geste en contact direct avec le son, puis repiqués sur un magnétophone mono 76, le premier magnétophone du Studio d'Essai de la RTF arrivé en novembre 1950[221].

Alors que ce mythe grec a perduré pendant les siècles à travers la tradition orale, le son concret ou l'« objet concret », selon les termes de Schaeffer, est devenu le point central du processus créatif et narratif à partir duquel poursuivre le récit d'*Orphée*. Ainsi, le

---

[219] Henry et Schaeffer ne font pas exception, car l'engouement pour ce mythe au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale se manifeste également à travers le travail d'autres compositeurs qui ont puisé leur inspiration dans cette figure mythologique afin de rendre hommage à la nouvelle sensibilité proposée par la musique expérimentale. Parmi ces pièces, on peut citer « The Mask of Orpheus » de Harrison Birtwistle (1973-1984), ou encore « Prometeo, Tragedia dell'ascolto » [« Prometeo, tragédie de l'écoute »] pour solistes vocaux et instrumentaux, chœur, orchestre et live electronics de Luigi Nono (1981-1984).

[220] DELHAYE, Cyrille, *Orphée de Pierre Henry et Pierre Schaeffer, 1951-2005* : *de palimpseste en palimpseste* [en ligne], thèse de doctorat, sous la direction de Pierre-Albert Castanet, soutenue à l'Université de Rouen en 2010, p. 77. Disponible sur : https://hal.science/tel-03327471. [Consulté le 13/10/2022].

[221] *Ibid*. p. 87. Pour consulter la source originale, voir : HENRY, Pierre, *Orphée dévoilé*, Notes de programme, *Orphée dans le cadre du cycle : la vie, la mort*, Paris : Cité de la musique, 2005, p. 51.

dispositif technologique et la voix s'entremêlent jusqu'à se confondre pour donner forme à une nouvelle expression – un autre dire dans une autre langue –, situé dans un « entre-deux ». Ce processus reflète le sentiment éprouvé par le compositeur lui-même, qui considérait le mythe d'*Orphée* comme une métaphore adéquate pour décrire la nature de la musique concrète, « perdue en même temps que trouvée ». Pour le dire avec ses mots :

> J'avais vraiment l'impression qu'en assemblant les premiers sons de la musique concrète j'avais commis un crime et je n'étais pas fier de moi et j'étais comme un héros de l'antiquité… Tout en tremblant pour suivre sa route, de sorte que le mythe d'Orphée est bien celui qui convenait à une musique qui était perdue en même temps que trouvée.[222]

Dans une autre perspective, le romancier et artiste William S. Burroughs, figure associée à la *Beat Generation* aux côtés du poète Allen Ginsberg et de l'écrivain Jack Kerouac, soulignait dans la préface de *Poésie sonore internationale* la difficulté de distinguer les pièces réalisées par John Cage et celles des auteurs d'œuvres électroacoustiques, avec les créations classées sous l'étiquette de « poésie sonore » :

> En considérant la poésie sonore, où les mots perdent leur prétendu sens, tout en créant de nouveaux mots au hasard, la question est ouverte pour savoir quelle démarcation établir entre musique et poésie, avec une référence spécifique à des compositeurs comme John Cage qui construisent des symphonies à partir des sons juxtaposés. La réponse est qu'il n'y a pas de démarcation. 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, afin de libérer la poésie de la page imprimée, sans, de façon dogmatique, éliminer la commodité de la page imprimée.[223]

La difficulté d'établir des frontières nettes entre la poésie et la musique demeure dans les créations poétiques et audio-sensibles analysées dans le corpus de cette étude. Les chercheuses et enseignantes Anne-Christine Royère et Gaëlle Théval ont récemment

---

[222] DELHAYE, Cyrille, *Orphée de Pierre Henry*, *op. cit*., p. 73. Extrait issu de la source suivante : SCHAEFFER, Pierre, *Musique du XX siècle : musique concrète*, Paris : Archives INA/Phonothèque, identifiant matériel : PHD86006225, durée 59:00, bande magnétique, émission radiophonique du 03/04/1973.

[223] CHOPIN, Henri, *Poésie sonore internationale,* Paris : Jean-Michel Place, 1979, p. 20.

publié des ouvrages et essais essentiels pour notre réflexion. Leurs articles « Le texte, le son, l'action dans les litanies du banal d'Anne-James Chaton » (2019)[224] et « "Des chemins parallèles n'excluent pas flirts, tendresses, violences et passions" : poésie sonore et musique électro-acoustique » (2018)[225], apportent des éléments clés pour établir des relations entre le domaine poétique et le domaine musical, en particulier la musique électroacoustique et expérimentale.

Des initiatives récentes, telles que *Language is à Virus* – un cycle de 52 sessions organisé via la plateforme *Zoom*, qui s'est déroulé pendant la première année de pandémie COVID-19, d'avril 2020 à avril 2021 –, promeuvent des scènes d'hybridation entre poètes et compositeurs, même au-delà de la scène. Ce cycle rassemble un groupe translocal d'écrivains, de poètes dits « sonores » et de compositeurs de musique électronique et électroacoustique contemporains. Le nom du cycle en question, « *Language is à Virus* », fait référence à l'expression du romancier et artiste William S. Burroughs[226], également reprise comme titre d'une chanson de la performeuse, musicienne et plasticienne Laurie Anderson. Cet événement, co-organisé par le poète, artiste et chercheur Martin Bakero, diplômé en composition de musique électroacoustique, ainsi que par le poète, artiste sonore et visuel et enseignant Felipe Cussen, explore l'état actuel de la poésie, du son, du corps et de l'écoute. Ainsi, le cycle propose des discussions transversales autour du langage, de la technologie et de la matérialité de la voix, en s'intéressant particulièrement aux expériences poétiques et sonores qui repoussent les limites de l'audible et du dicible, tout en articulant de nouvelles perspectives entre les manifestations poétiques et musicales et les technologies digitales et numériques.

2.2.2 Les lisières poétiques et musicales dans les pratiques vocales contemporaines

Malgré les exemples que nous avons évoqués pour illustrer les convergences des domaines de la poésie et de la musique, le débat persiste au tournant du XXIe siècle, avec une tendance à attribuer à chaque genre des caractéristiques vagues et essentialistes. C'est

[224] ROYERE, Anne-Christine, THEVAL, Gaëlle, « Le texte, le son, l'action dans les 'litanies du banal' d'Anne-James Chaton » [en ligne], *L'Esprit Créateur*, *Poetry's Form and Transformations*, vol. 58, n° 3, 2019, p. 58-70. Disponible sur : https://doi.org/10.1353/esp.2018.0032 [Consulté le 15/03/2021].
[225] ROYERE, Anne-Christine, THEVAL, Gaëlle, « "Des chemins parallèles n'excluent pas flirts, tendresses, violences et passions" : poésie sonore et musique électro-acoustique », *in* David Christoffel (dir.), *Orphée dissipé*, *op. cit.*, p. 117-139.
[226] BURROUGHS, William S., *The Ticket That Exploded* [1962], New York: Grove Press, 1968 ; BURROUGHS, William S., *The Electronic Revolution,* Bonn: Expanded Media Editions, 1970.

précisément ce constat que Christoffel met en évidence dès la première page de l'ouvrage collectif *Orphée dissipé*. Il cite ainsi, parmi d'autres exemples, comment le philosophe Francis Wolff, au début de son œuvre « Pourquoi la musique ? » (2015)[227] – livre qui prend la forme d'une enquête que l'on pourrait qualifier d'« archéologique » sur les interactions ou les « formes intermédiaires » entre ces deux pratiques –, point la distinction entre la « parole pure » et la « musique pure[228] », et donc la possibilité de leur autonomie. Dans un même souffle, Christoffel souligne que lors du Marché de la Poésie organisé en 2013, cette séparation persiste, consacrant deux soirées différentes, d'une part aux « poètes du poème » et de l'autre aux « poètes de la partition[229] ».

Afin de mieux appréhender les lisières poétiques et musicales contemporaines, il est nécessaire de saisir le contexte dans lequel elles s'inscrivent. Le manque d'interaction entre les écrivains et les compositeurs, ainsi que la préférence récurrente de ces derniers pour travailler à partir des œuvres « traditionnelles » de la littérature, souvent écrits par des auteurs déjà décédés et canonisés par la critique – ce qui les rend moins sujettes à controverse, en raison du consensus de reconnaissance qui entoure leur valeur esthétique –, comme celles de James Joyce, Emily Dickinson, Stéphane Mallarmé, Paul Celan, Arthur Rimbaud, Antonin Artaud, etc., accentuent cette séparation.

Cette dynamique contribue au manque de lieux communs où un dialogue renouvelé entre la pratique poétique et la pratique musicale contemporaine pourrait s'épanouir. Malgré quelques exceptions, les musiciens et compositeurs ne fréquentent pas souvent les espaces de la pratique littéraire contemporaine. De même, les poètes montrent souvent un manque de connaissance des possibilités offertes par l'appareillage électroacoustique, éléments qui pourraient favoriser un développement dans leurs écritures et dans leurs approches du phénomène sonore. Dans ce contexte, une dernière observation s'impose, comme l'a souligné Christoffel, selon laquelle « les compositeurs les plus imprégnés de poésie ne choisissent pas les langues poétiques les plus musicalisées [...] D'autre part, les poètes les plus occupés musicalement son aussi ceux qui délèguent la part musicale à des compositeurs[230] ».

Les collaborations entre poètes et compositeurs que nous explorons dans notre étude ne doivent pas être perçues comme une tendance généralisée de la pratique

[227] WOLFF, Francis, *Pourquoi la musique ?*, Paris : Fayard, 2015.
[228] CHRISTOFFEL, David (dir.), *Orphée dissipé*, *op. cit.,* p. 7.
[229] *Ibid.,* p. 8.
[230] *Ibid.,* p. 15.

contemporaine, mais plutôt comme des initiatives singulières qui se développent timidement. Il s'agit donc d'un terrain fertile qui génère de nouvelles dynamiques et qui, comme l'histoire nous l'enseigne, demande du temps pour pouvoir être pleinement examiné par les chercheurs.

Ces collaborations sont considérées comme des pratiques transversales ou diagonales, qui dépassent les frontières disciplinaires et qui font déplacer leurs auteurs lors de la rencontre. Les créations qui en émergent peuvent être considérées comme des terrains d'expérimentation sensible, où diverses stratégies sont explorées, telles que l'intégration du mouvement de la voix du récit dans l'agencement musicale ; l'exploration d'une expression émergeant entre la sensibilité humaine et la sensibilité technologique ; l'élargissement de la pensée poétique à travers des procédés de composition ; l'interaction dans la partition entre la portée de la voix et les entités sonores électroacoustiques et les instruments ; l'utilisation métaphorique de représentations ou les « métamorphoses du son [comme] matérialité imaginative de l'écoute musicale[231] » ; la formulation d'une perception commune de l'espace-temps ; la reconfiguration du rapport entre contenu textuel et forme musicale, la réflexion portant sur l'image-sonore, aussi bien dans l' écriture poétique que dans l'écriture musicale, entre autres.

Ces dynamiques permettent aux auteurs de s'engager dans des réflexions partagées, en explorant des approches parallèles pour concevoir des créations dont la nature conceptuelle et la forme sont intermédiales et/ou transmédiales, impliquant ainsi non seulement des poètes et des compositeurs, mais également des vidéastes, des metteurs en scène, des artistes plasticiens, des réalisateurs en informatique musicale, et d'autres disciplines créatives.

Un autre aspect fondamental pour comprendre la portée de ces créations poétiques et audio-sensibles réside dans l'analyse des lieux qui les accueillent, qui sont imprégnés d'une mémoire culturelle et auditive propre. Cette question est intrinsèquement liée au profil d'auditeur auquel elles s'adressent. Parmi ceux-ci, on recense l'opéra, le théâtre, les salles de concerts, les festivals, les centres d'art, ainsi que les bars et les cafés, les rencontres organisées par les maisons d'édition, les librairies, la Maison de la Poésie, les podcasts dédiés à la littérature contemporaine, etc.

[231] Cette formulation est inspirée du titre de l'ouvrage de l'historien culturel et artiste visuel Francesco Spampinato. Voir : SPAMPINATO, Francesco, *Les Métamorphoses du son : matérialité imaginative de l'écoute musicale*, Paris : L'Harmattan, 2008.

Il est également intéressant d'observer la manière dont les créations analysées dans cette étude sont en constante redéfinition de ses frontières. Cette dynamique engage une reconceptualisation et recontextualisation de l'œuvre. Ainsi, sa signification change en fonction des modalités de « dire », de « faire » et d'« écouter ». Une même création peut tantôt revêtir la forme d'une performance scénique, tantôt évoquer un concert de musique électro, une installation artistique, ou encore une lecture à voix haute. Cette fluidité remet en cause la conception traditionnelle de l'œuvre en tant qu'entité fixe et invariable. En tant que pratiques relationnelles, ces créations se caractérisent par leur ouverture, leur évolution continue et leur transversalité.

De même, le lecteur-auditeur impliqué dans l'expérience de ces créations se manifeste comme un acteur intégrant du processus créatif. Parmi les participants à ces événements, on compte des écrivains, des musiciens, des historiens de l'art, des médiateurs culturels, des professionnels de la radio, des éditeurs, des critiques et théoriciens littéraires, des artistes d'autres disciplines, ainsi que des chercheurs en sciences humaines et sociales. Cependant, le public qui fréquente ces manifestations est également plus vaste, diversifié et intergénérationnel. Ce public, qui ne se limite pas nécessairement aux connaisseurs du domaine, s'engage dans le plaisir de l'expérimentation aux frontières novatrices des pratiques poétiques contemporaines.

2.3. De l'intermédialité et la transmédialité à l'ultramédialité

Dans ce contexte, une interrogation centrale émerge : Comment le récit poétique, par ses écritures sonores et sensibles, par ses supports matériels et immatériels, par ses enjeux esthétiques et socio-politiques, peut-il affecter le réel, c'est-à-dire le conceptualiser, le représenter, l'expérimenter et le transformer ? Il n'y a pas une seule réponse valide, mais plutôt une diversité de voies d'exploration. Dans le cadre de notre étude, nous envisageons d'aborder ces questions à travers le prisme de la voix, qui sera notre fil conducteur pour faire converger et transcender ces différentes approches.

Dans un premier temps, il convient de clarifier les concepts d'« intermédialité » et de « transmédialité ». Pour ce faire, nous nous appuierons sur la notion d'« *intermedia* » théorisé par l'écrivain et artiste Dick Higgins en 1966, avant de nous orienter vers les réflexions de Barbanti sur les notions d'« arts multimédias » et d'«ultramédialité », telles qu'elles ont été développées à la fin du XXe siècle et au début du XXIe siècle. Cette

dernière notion offre de nouvelles perspectives pour appréhender le phénomène vocal, notamment en ce qui concerne son interaction avec les dispositifs électroacoustiques et numériques, ainsi que sa capacité à s'ouvrir à divers milieux.

2.3.1. De l'« *intermedia* » à l'intermédialité

Dans la généalogie de cette réflexion sur le médium et les pratiques artistiques, le court essai intitulé « Statement on Intermedia[232] », paru en 1966, pointe l'apparition du concept d'« *intermedia* » au sein de la scène artistique d'avant-garde. Son concepteur, Dick Higgins (1938-1998), a étudié en 1958 dans la classe de composition de John Cage à la New School for Social Research de New York, avec George Brecht, Allan Kaprow et Al Hansen. Higgins est associé aux *happenings*, aux *events*, aux pratiques compositionnelles et poétiques expérimentales, mais il est également théoricien et galeriste, tout comme le fondateur de la maison d'édition américaine basée à New York *Something Else Press* (1963-1973), où est publié son article.

La notion d'« *intermedia* » émerge ainsi dans le contexte contre-culturel et alternatif de l'avant-garde américaine des années 1960, notamment dans le sillage du mouvement Fluxus et des premières expérimentations impliquant des dispositifs technologiques et des performances corporelles et vocales, telles que les initiatives menées par les artistes Nam June Paik et Wolf Vostell, ces dernières présentées lors du festival Fluxus *Music/Electronic Television* en 1963. Dans ce cadre, Higgins développe une approche entre les médiums caractérisée par des « relations dialectiques » des « champs de notre expérience[233] ». Il propose ainsi de conceptualiser un médium à travers un autre, et ensuite de le recontextualiser. Par exemple, il envisage la poésie à travers le prisme de la musique ou de la peinture. Cette approche favorise une continuité plutôt qu'une séparation ou classification entre les disciplines. Par conséquent, Higgins met l'accent sur la dialectique, ainsi que sur la juxtaposition des valeurs matérielles et techniques de différentes disciplines, en réponse au « changement de la sensibilité » :

---

[232] HIGGINS, Dick, « Statement on Intermedia » [1966] [en ligne], *in* Wolf Vostell (éd.), *De-coll/age*, n° 6, Frankfurt: Typos Verlag, New York: Something Else Press, 1967, np. Disponible sur : https://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html [Consulté le 05/11/2022].

[233] HIGGINS, Dick, *Horizons : The Poetics and Theory of the Intermedia*, Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1984, p. 17.

> our sensitivities have changed.[...] For the last ten years or so, artists have changed their media to suit this situation, to the point where the media have broken down in their traditional forms, and have become merely puristic points of reference. The idea has arisen, as if by spontaneous combustion throughout the entire world, that these points are arbitrary and only useful as critical tools, in saying that such-and-such a work is basically musical, but also poetry. This is the intermedial approach, to emphasize the dialectic between the media. A composer is a dead man unless he composes for all the media and for his world[234].

Il est important de souligner la dimension sociale sous-jacente à la notion d'« *intermedia* ». Dans son essai, il formule une critique de la séparation entre les différents médiums, une tendance qui remonte à la Renaissance et qui reflète une volonté de catégoriser la société selon des schémas « mécaniques ». Partant de ce constat, l'« *intermedia* » a pour objectif de définir un nouveau cadre pour la catégorisation et la compréhension de ces pratiques. Ainsi, Higgins conçoit ce terme comme un outil herméneutique pour appréhender et saisir l'interaction entre différents médiums. Les couplages entre les divers éléments aboutissent dans une forme intermédiale, sans toutefois impliquer nécessairement une fusion des événements multisensoriels. Face aux média[235] « purs » qui promeut une approche essentialiste, Higgins encourage à dépasser les frontières entre les disciplines à travers une interaction dialectique.

En contraste avec le concept de *mixed medium*, l'« *intermedia* » met l'accent sur l'indissociabilité entre le contexte, l'action et le médium. Les interactions entre ceux-ci définissent l'unité d'un processus de création, et leurs éléments s'articulent dans un cadre spatio-temporel spécifique. En ce sens, il est essentiel de souligner que les pratiques intermédiales entraînent des transformations du *sensorium* humain, lesquelles se manifestent non seulement dans la dynamique entre l'artiste et son médium, mais également dans les capacités perceptives et interprétatives du spectateur-auditeur lorsqu'il

---

[234] « Nos sensibilités ont changé. [...] Depuis environ dix ans, les artistes ont modifié leurs médias pour s'adapter à cette situation, au point que les médias ont perdu leurs formes traditionnelles et sont devenus de simples points de référence puristes. L'idée est apparue, comme par combustion spontanée à travers le monde entier, que ces points sont arbitraires et ne sont utiles que comme outils critiques, en affirmant qu'une œuvre telle ou telle est essentiellement musicale, mais aussi poétique. C'est l'approche intermédiale, qui met l'accent sur la dialectique entre les médias. Un compositeur est un homme mort à moins qu'il ne compose pour tous les médias et pour son monde. » HIGGINS, Dick, « Statement on Intermedia », *op. cit.*, np.

[235] Observons que Higgins utilise les mots « medium » au singulier et « media » au pluriel.

s'engage dans la « participation » – terme récurrent dans le vocabulaire de cette époque – de la dialectique entre plusieurs médiums[236].

De son côté, l'enseignante spécialisée en études de média, relevant de l'interaction entre le cinéma, le théâtre, la littérature et la photographie, Yvonne Spielmann, approche la notion d'« *intermedia* » comme étant le résultat de

> interactions between independent systems in time and space. In many ways similar to the concept of Complexity, intermedia entails an unpredictability of outcome based on a sensitive dependence upon the initial conditions, and the final form can only be seen after going through the entire process, the transformation into the new form of intermedia[237].

Dans cette perspective, la notion d'« *intermedia* » peut être abordée, d'un côté, comme un processus de transformation où diverses structures sont combinées pour créer un médium intermédiaire. Cette dynamique est envisagée comme le résultat d'un travail sur les interstices entre divers médiums, qui permet de mettre en évidence les particularités uniques de chacun d'eux. Cette approche se traduit par un dispositif à la fois « auto-réflexif et transformateur[238] ». D'un autre côté, cette notion fait référence à un « dispositif esthétique[239] », qui implique un processus de convergence des potentialités sensibles dans une même création.

Au tournant du XXIe siècle, un changement progressif se manifeste dans la manière dont la notion de « médium » est cernée. Autrefois considéré comme un outil « intermédiaire », le médium est progressivement envisagé dans une relation novatrice, approché comme un agent dans le processus de création et dans le réseau de relations sensibles qui s'établissent. Ce changement s'accompagne d'une disparition graduelle des

---

[236] HIGGINS, Dick, « Intermedia (with an Appendix by Hannah Higgins) », *Leonardo,* vol. 34, n° 1, Cambridge/Mass.: The MIT Press, 2001, p. 49-54. Disponible sur : https://www.professores.uff.br/ricardobasbaum/wp-content/uploads/sites/164/2018/05/Higgins_1965.pdf [Consulté le 08/11/2022].

[237] « L'intermédia est le produit des interactions entre systèmes indépendants dans le temps et l'espace. De bien des manières, il est similaire au concept de Complexité ; l'intermédia implique une imprédictibilité du résultat basée sur une dépendance sensible aux conditions initiales, et la forme finale ne peut être perçue qu'après avoir traversé l'ensemble du processus, la transformation en une nouvelle forme d'intermédia. » Voir : OX, Jack, MANDELBROJT, Jacques, « Intersenses/Intermedia: A Theoretical Perspective » [en ligne], *Leonardo*, vol. 34, n° 1, Cambridge/Mass.: The MIT Press, 2001, p. 47-48, p. 47. Disponible sur : https://doi.org/10.1162/002409401300052505 [Consulté le 02/04/2021].

[238] *Ibid.,* p. 47.

[239] SPIELMANN, Yvonne, « History and Theory of Intermedia in Visual Culture », *in* Hans Breder, Klaus-Peter Busse (eds.), *Intermedia : Enacting the Liminal*, Norderstedt : Books on Demand, 2005, p. 131-132.

marques de l'auteur et du texte en tant qu'entités autonomes. De même, cette transformation est étroitement liée à l'émergence et profusion des dispositifs techniques et des outils technologiques dans la production artistique, et de manière plus générale dans les instances de médiation publiques et privées. Ainsi, l'individu, plutôt que d'être simplement un spectateur ou un producteur, est « entre » les médias, c'est-à-dire il se constitue tout en participant du flux médiatique. Notre réflexion sur le médium et l'intermédialité prend sens dans cette perspective.

En adoptant cette approche, il semble pertinent d'évoquer ce que le théoricien des médias Yves Citton, reconnu pour ses travaux approfondis portant sur « l'archéologie des média » et « les écologies de l'attention[240] », a nommé l'« immédialité intra-active », par rapport à l'« intermédialité esthétique ». La notion d'« *intra-action* », un néologisme emprunté à la philosophe Karen Barad que nous aborderons en détail par la suite, met l'accent sur l'agencement entre les phénomènes, en opposition au phénomène de l'interaction, qui renforce le caractère individuel des entités. Ainsi, Citton dit :

> J'aimerais réfléchir ici à une autre forme d'intermédialité et d'interaction – où ce sont nous, les sujets humains, qui sommes dans l'espace inter-médiaire. Nous n'y sommes plus en face d'images à produire ou à contempler, nous ne sommes plus devant des media qui entremêlent leurs différences génériques : nous sommes dedans, immergés dans les circulations médiatiques – *in medias res mediaticas* – dans un état à la fois parfaitement banal et parfaitement traumatique d'im-médialité. Nous sommes bien « entre » les media, mais au sens où l'on se trouve marcher « parmi » une foule en mouvement : au milieu d'elle et largement fondu en elle et par elle[241].

Dans ce passage, l'auteur met en lumière une dynamique de l'intermédialité où l'individu est au cœur du phénomène de la médiation. L'agentivité, c'est-à-dire la capacité

---

[240] CITTON, Yves, « Une rencontre entre champs émergentes », *in* Yves Citton, Estelle Doudet (dir.), *Écologies de l'attention et écologie des media*, Grenoble : UGA, 2019, p. 9-35.

[241] « Vorrei riflettere qui su un'altra forma di intermedialità e di interazione, in cui siamo noi, i soggetti umani, a essere nello spazio "inter-mediario". Non siamo più "di fronte" alle immagini da produrre o da contemplare, non siamo più davanti a media che mescolano le loro differenze di genere: siamo dentro", immersi nelle circolazioni mediatiche – "in medias res mediaticas" – in uno stato allo stesso tempo perfettamente banale e perfettamente traumatico di "im-medialità". Siamo 'tra' i media, ma nel senso che ci troviamo a muoverci 'attraverso' una folla in movimento: "al centro" di essa e in larga parte fusi in e da essa. » Voir : CITTON, Yves, « Immedialità intra-attiva e intermedialità estetica » [en ligne], *Rivista di estetica*, n° 63, 2016, p. 99-120, parag. 2. Disponible sur : http://journals.openedition.org/estetica/1289 [Consulté le 08/04/2023].

à agir et à affecter le milieu, est mise en avant dans cette perspective. L'image métaphorique de « marcher parmi une foule en mouvement » évoque cette « im-médialité », où l'individu est non seulement présent, mais également partie prenante de ce milieu.

Suivant la perspective de Citton, nous formulons la notion de « voix intermédiale » pour faire référence à la capacité de celle-ci à s'investir dans divers médiums et à être ouverte à l'altérité (différents supports, dispositifs, sensibilités, discursivités et matérialités). La notion d'« intermédialité » situe ainsi la voix, tout comme le corps de l'individu, dans un « entre-deux ». Dans ce sens, la voix agit comme un agent catalyseur, qui assemble ce qui le traverse, tout en étant elle-même affectée par la dynamique d'« *intra-action* » des entités, humaines et non humaines. De même, la voix agit en tant que « dispositif autoréflexif et transformateur », comme l'a signalé Spielmann. Dans ce sens, la voix, par sa dimension performative et relationnelle, a la capacité d'affecter le discursif à travers sa propre matérialité.

Bien que le théoricien de l'« *intermedia* », Higgins, écrit « intermediality is no longer needed[242] » en 1981, le début de cette décennie est marqué par l'essor de l'« intermédialité » qui commence à s'affirmer comme approche disciplinaire dans la recherche en littérature, en art et en *Media Studies*. Le CRI (Le Centre de recherche sur l'intermédialité) en témoigne. Fondé en 1996 à l'Université de Montréal, le CRI « a pour mandat d'explorer l'évolution rapide des relations entre les médias anciens et nouveaux, d'étudier les points d'intersection entre les médias, d'examiner la contamination des discours et d'analyser les changements épistémologiques engendrés par ces relations[243]. »

En effet, cette notion devient l'outil descriptif visant à mieux saisir les approches collaboratives où interviennent plusieurs médiums artistiques[244], parallèlement au

---

[242] « Further, there is a tendency for intermedia to become media with familiarity. The visual novel is a pretty much recognizable form to us now. We have had many of them in the last twenty years. It is harping on an irrelevance to point to its older intermedial status between visual art and text; we want to know what this or that visual novel is about and how it works, and the intermediality is no longer needed to see these things ». HIGGINS, Dick, *Horizons* [1998], Ubu, 2007, p. 26-31, p. 29. Disponible sur : https://issuu.com/amir_brito/docs/higgins_the_strategy_of_each_of_my_ [Consulté le 05/08/2022]. Initialement publié dans le *Something Else Newsletter* 1, n° 1 (Something Else Press, 1996), ce texte a également été inclus en tant que chapitre dans *Dick Higgins, Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia* (Carbondale, IL : Southern Illinois University Press, 1984).

[243] Pour obtenir des informations complémentaires, il est conseillé de consulter le site du CRI. Disponible sur : https://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=125 [Consulté le 03/04/2023].

[244] MULLER, Jünger E., « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire ; perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision » [en ligne], *Cinéma 10*, n° 2-3, 2000, p. 105-134. Disponible sur : https://id.erudit.org/iderudit/024818ar [Consulté le 10/11/2021] ; FISCHER, Caroline, *Intermédialités*, Nîmes : Lucie/SFLGC, coll. « Poétiques comparatistes », 2015 ; VOUILLOUX, Bernard, « Médium(s) et média(s), *op. cit.*

développement des dispositifs électroniques et, plus récemment, numériques. Ainsi, l'« intermédialité » a été redéfinie au cours des deux dernières décennies, notamment en relation avec des notions voisines telles que l'« intersémioticité », l'« interesthéticité » ou l'« interartisticité »[245]. Parallèlement, d'autres notions ont émergé, telles que l'« intertextualité » (Julia Kristeva et Gérard Genette), l'« hypermédia » et l'« hypertexte » (Theodor Nelson), le « multimédia » (Bob Goldstein), etc.

Avant de poursuivre ce survol historique du terme « *intermedia* », il est important de s'arrêter sur le terme de « multimédia », une étiquette polysémique et vague qui revêt une importance particulière dans cette étude. En effet, ce terme s'applique également à la pratique de nos auteurs – Jérôme Game, Laure Gauthier et Anne-James Chaton –, laquelle est désignée par cet adjectif substantivé faisant office d'outil terminologique par défaut. Dans l'intervention intitulée « Aux origines des arts multimédias[246] » lors du colloque *30 ans de musique contemporaine : Réalité de l'utopie*, organisé en 2011 par le Centre de documentation de la musique contemporaine (CDMC)[247], Barbanti s'attache à questionner le concept d'« arts multimédias » en faisant des *happening* la matrice de ces manifestations artistiques.

Dans ce contexte, Barbanti soutient que les « arts multimédia » prennent forme à la fin des années 1950 avec les *happenings* d'Allan Kaprow et John Cage. Pour ce dernier, l'« ouverture esthétique » – la disponibilité à vivre ce qui se passe – est indissociable d'un « changement d'existence »[248]. Au cours des années 1970, Barbanti observe une évolution de cette notion, qui englobe des dimension sémantiques, expressives et esthétiques, vers une « recherche engagée avec la « thématisation et l'expérimentation du médium[249] » – des dispositifs de captation et de mémorisation du médium, jusqu'au corps de l'artiste lui-même. Cette nouvelle phase du multimédia est marquée par la performance et l'essor du développement technologique. Dans les années 1980, le concept de « multimédia » se

---

[245] MAREUGE, Agathe, « Intermediality is no longer needed" (Dick Higgins, 1981) ? Origine et devenir d'un concept » [en ligne], *Formes et (en)jeux de l'intermédialité dans l'espace européen,* Königshausen & Neumann, 2020, p. 185-201, p. 186. Disponible sur : https://hal.science/hal-03381502 [Consulté le 03/04/2023].

[246] BARBANTI, Roberto, *Les origines des arts multimedia : L'influence* des *mnémo-télé-technologies acoustiques* sur l'*art*, Nîmes : Lucie, coll. « Essai esthétique », 2009.

[247] BARBANTI, Roberto, « Aux origines des arts multimédias », *30 ans de musique contemporaine - Réalité de l'utopie*, Centre de documentation de la musique contemporaine, Paris, 12 janvier 2007. Disponible sur : https://dev.cdmc.asso.fr/fr/actualites/saison-cdmc/30-ans-musique-contemporaine-realite-utopie-journee-2 [Consulté le 03/04/2023].

[248] CAGE, John, CHARLES, Daniel, *For the Birds : John Cage in Conversation with Daniel Charles*, London : Marion Boyars, 1981, p. 97.

[249] BARBANTI, Roberto, « Aux origines des arts multimédias, *op. cit.*

transforme et se généralise avec l'apparition des installations multimédia interactives caractérisés par sa forme ouverte dans son évolution, mais définies dans sa structure de base par le dispositif technique qui guide le déroulement de l'action, ou encore avec l'émergence de la cyberculture, des performances technologiques et la naissance de l'interface MIDI. Ce développement sera ensuite influencé par la vague informatique des années 1990, associant de plus en plus le multimédia à l'ordinateur.

Dès lors, la notion de « multimédia » évolue pour désigner des œuvres ouvertes dans leur évolution, intégrant et fusionnant divers médiums et langages, qui acquièrent une autonomie croissante par rapport à l'acteur et au récepteur. Ainsi, le multimédia fait référence à la fusion ou superposition de différentes formes d'expression et des dispositifs techniques et technologiques. Dans cette perspective, « l'installation et l'interactivité apparaissent comme les dispositifs et les modalités d'expérience et d'expérimentation de l'œuvre les plus répandus[250] ». Plus largement, Barbanti définit l'« œuvre multimédia » comme une pluralité de dispositifs techniques et électroniques, où la « finalité esthétique » repose sur la « multiplicité différenciée non intégrée et non hiérarchisée des médias hétérogènes, une œuvre dans laquelle chaque médium se superpose aux autres dans sa propre autonomie de langage et dans son propre déploiement temporel[251] ». Cette conception remet en question, voire dépasse, les catégories taxonomiques traditionnelles, privilégiant « l'immanence » de l'œuvre « qui fait de la catégorie spatio-temporelle de l'"ici et maintenant" sa qualité première et substantielle[252] ». En somme, l'œuvre multimédia se distingue par un déploiement temporel coïncidant avec l'expérience existentielle du spectateur, favorisant ainsi une coévolution entre production et réception de l'œuvre.

Dans ce contexte, Barbanti prête une attention particulière aux « instruments de mémorisation et de transmission technico-acoustiques », qui jouent une importance capitale dans les événements artistiques à orientation musicale des arts multimédias. Les canaux de transmission techniques et spatio-temporels, tels que la radio, le magnétophone ou le disque vinyle, sont porteurs d'une conception nouvelle concernant la dimension spatio-temporelle et matérielle. Ces médias ont la capacité de contenir une temporalité

[250] *Id.*
[251] *Id.*
[252] *Id.*

potentielle, ouverte et disponible, où l'indifférenciation de l'événement acoustique se manifeste aussi bien à niveau matériel que spatio-temporel[253].

En revenant à la notion d'« *intermedia* », l'émergence de la notion d'« *digital intermedia* » marque un changement de paradigme significatif. :

> With the advent of digital multimedia and real time interaction and performance with computers, intermedia can now achieve a precision and synchronicity of events that were not possible until the last two decades. Moreover, digital media enable compositional structures to operate at all levels of granularity and with a degree of abstraction that places all media on the same plane. One could argue that digital intermedia is the high-level process that corresponds to the low-level truism: all media is data, a single substance. lntermedia suggests that we explore that substance with all available senses[254].

Cette notion explore de nouvelles modalités d'interaction, d'expérimentation et de perception du médium. Considéré comme un processus dynamique, façonné par des événements performatifs, relationnels et évolutifs, cette notion met l'accent sur les relations entre les *stimuli* qui transcendent la matérialité du médium, tout en générant des nouvelles formes expérientielles.

Pour finir cette brève présentation sur les notions de « *intermedia* » et « intermédialité », nous souhaitons introduire un terme complémentaire qui, tout en transcendant la sphère purement médiatique, peut servir comme un outil critique d'analyse pour explorer les dynamiques relationnelles entre les phénomènes – acteurs et médiums – qui coexistent au sein des créations intermédiales. Il s'agit de la notion d'« assemblage », telle que développée par le philosophe Manuel DeLanda, qui est à son tour influencé par le concept d'« agencement » proposé par Deleuze et Guattari. Comme nous le verrons en profondeur dans la troisième partie de notre étude, le concept théorisé par DeLanda permet d'ouvrir

---

253 *Id.*

254 « Avec l'avènement des multimédias numériques et de l'interaction et de la performance en temps réel avec les ordinateurs, l'intermédia peut désormais atteindre une précision et une synchronisation des événements qui étaient impossibles jusqu'aux deux dernières décennies. De plus, les médias numériques permettent aux structures compositionnelles de fonctionner à tous les niveaux de granularité et avec un degré d'abstraction qui place tous les médias sur le même plan. On pourrait soutenir que l'intermédia numérique est le processus de haut niveau correspondant à la vérité fondamentale de bas niveau : tous les médias sont des données, une seule substance. L'intermédia suggère que nous explorions cette substance avec tous les sens disponibles. » Voir : HERTZ, Paul, « Erasing Boundaries : Intermedia Art in The Digital Age » [en ligne], *Electronic Art and Animation Catalog*, Panel Presentation N-Space Art Gallery SIGGRAPH, 2001, p. 96. Disponible sur : https://digitalartarchive.siggraph.org/writing/erasing-boundaries-intermedia-art-in-the-digital-age/ [Consulté le 10/11/2023].

de nouvelles perspectives sur la dynamique de la relation et de la puissance d'agencement au cœur de ces mouvements. Le postulat qu'il défende est que « les propriétés du tout ne peuvent pas être réduites à celles de ses parties[255] ». Autrement dit, que les caractéristiques des assemblages émergent des relations entre les parties. Dans ce sens, cette notion nous permettra d'approfondir la dimension relationnelle de la voix en tant qu'événement et facteur processuel ou, comme nous le défendons, en tant qu'assemblage (« voix assemblage »). Cette notion désigne la capacité de la voix à faire évoluer et mettre en relation une multiplicité d'entités, humaines et non humaines, qui coexistent au cours de l'expérience performative de la voix.

2.3.2. Transmédialité

Le terme « transmédialité », en opposition à l'intermédialité qui favorise la co-présence de plusieurs médiums dans une même création, suggère la transposition de plusieurs éléments d'un médium à un autre. En effet, il désigne le transfert d'un ensemble d'éléments ou d'un procédé caractéristique d'un médium vers un autre médium[256], à travers un processus de transcription, d'agencement et d'adaptation, suivi de son implémentation dans un écosystème différent. En conséquence, ce processus donne naissance à une œuvre parfois disposée dans des espaces et des temps variés, caractérisée par sa forme toujours ouverte et évolutive.

Cette définition s'appuie sur le concept d'« œuvre ouverte », introduit par Umberto Eco en 1965, tel qu'il a été analysé par Royère. Il désigne « une œuvre sans direction matérielle, formelle ou structurelle donnée, dont le sens dépend de ses implémentations[257] ». Suivant cette perspective, la transmédialité fait référence à une approche élargie du médium, dépassant la simple matérialité de celui-ci pour englober des notions relationnelles et processuelles, car « la spécificité et les limites du médium s'effacent au profit d'un ensemble évolutif et communicant[258] ».

---

[255] DELANDA, Manuel, *A New Philosophy of Society : Assemblage Theory and Social Complexity*, London : Continuum, 2006, p. 10-11.

[256] TROIN-GUIS, Anysia, « Transmédialité et intermédialité. Un comparatisme littéraire et médial appliqué à la Poésie expérimentale dans les années 1960-1970 », *Atelier Positions / Trans, Maison de la Recherche*, Aix-Marseille Université, 2014. Disponible sur : https://hal.science/hal-01625821 [Consulté le 02/01/2023].

[257] ROYERE, Anne-Christine, « Le format littéraire, *op. cit.*, np.

[258] GROUPIERRE, Karleen, « Le transmédia : un dépassement du médium ? » [en ligne], *Appareil,* vol. 18, 2017, p. 17. Disponible sur : http://journals.openedition.org/appareil/2403 [Consulté le 03/10/2022].

Depuis le début du XXIe siècle, avec l'essor de la sphère médiatique, les débats concernant la notion de « transmédialité » ont gagné en importance et se sont progressivement étendus à divers domaines académiques. Parmi eux, on peut citer la théorie de la communication, la littérature comparée, la narratologie (« narratologie transmédiale[259] »), les études culturelles et les *New Media Studies*. La transversalité qui dynamise le processus créatif entre texte, image fixe, cinéma, son, corps, et d'autres éléments, ouvre une nouvelle dimension spatio-temporelle de l'œuvre. Dans ce sens, le support matrice peut disparaître pour donner ainsi corps à une nouvelle configuration médiale.

En ce qui concerne plus concrètement le domaine de la poésie, la transmédialité implique un questionnement, voire une redéfinition du support de l'œuvre (notamment à l'essor du numérique), ainsi que du phénomène de l'auctorialité qui, en opposition au terme d'auteur, fait référence « à différentes dimensions de l'écriture ainsi qu'au lien entre le texte et celui qui l'écrit[260] ». Dans cette nouvelle écologie des médias, le récit est engagé dans un processus de réécriture et de transposition d'un médium à l'autre, transcendant l'unité de l'œuvre, altérant ainsi son existence et donc son statut[261]. Ce phénomène, pour le dire avec les termes de Gérard Genette, active l'immanence plurielle de l'écriture[262], et rend ainsi évidente son « existence fondamentalement plurielle[263] ».

Dans des mots similaires s'exprime le poète, essayiste et critique littéraire Charles Bernstein lorsqu'il parle du poème dans sa dimension performative :

> Parler de poème en performance signifie donc détrôner l'idée du poème en tant qu'objet linguistique fixe, stable et fini ; signifie nier au poème sa présence à soi et son unité. Par conséquent, bien que la performance accentue la présence matérielle du poème et de

[259] Pour approfondir ce sujet, il est conseillé de consulter : RYAN, Marie-Laure, « Transmedia Storytelling. Industry Buzzword or New Narrative Experience? », *StoryWorlds: A Journal of Narrative Studies*, vol. 7, n° 2, 2015, p. 1-19 ; THON, Jan-Noël, *Transmedial Narratology and Contemporary Culture*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2016.

[260] NEEMAN, Elsa, « Culture numérique et auctorialité : réflexions sur un bouleversement » [en ligne], *A contrario*, vol. 17, n° 1, 2012, p. 3-36. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2012-1-page-3.htm [Consulté le 24/03/2022].

[261] GUERRERO, Gustavo, « Transmédialité et champ poétique : une excursion en Amérique latine » [en ligne], *Théories du lyrique. Une anthologie de la critique mondiale de la poésie,* n° 2, 2020, np. Disponible sur : https://www.theorie-lyrique.net/article/view/1003/881. [Consulté le 02/04/2022].

[262] BENETTE, Gérard, *L'Œuvre de l'art : Immanence*, *op. cit.,* p. 128.

[263] BERNSTEIN, Charles, *Close Listening, Poetry and the Performed Word,* Oxford University Press, 1998, p. 9.

> l'interprète, elle nie en même temps la présence unitaire du poème, c'est-à-dire son unité métaphysique[264].

La dimension performative du récit et son caractère processuel constitue l'un des phénomènes les plus accentués dans la création littéraire contemporaine. Les dynamiques de réécriture et de transfert du texte poétique vers d'autres médiums introduit la possibilité de l'événement, réactualisant ainsi les mécanismes de la pensée, car « la performativité [est] ce qui permet d'échapper dans une œuvre aux limites d'une pensée linéaire riche mais univoque[265] ». Il convient dès lors de privilégier les notions de « littérature étendue » et « littérature « élargie »[266] pour désigner l'ouverture et le déplacement de la pratique littéraire, ainsi que ses effets matériels, qui s'articule avec l'émergence de nouvelles modalités de création, d'expérimentation et de médiation du langage et de l'écriture. Comme le souligne l'écrivain et poète Gustavo Guerrero dans son article « Transmédialité et champ poétique : une excursion en Amérique latine » (2020) :

> créer dans la nouvelle écologie des médias signifie acquérir une conscience différente de ce que représente notre langage articulé, oral et écrit, mais aussi comprendre que notre relation avec le langage articulé est également en train de changer[267].

Dans ce même article, Guerrero consacre une partie de sa réflexion à la crise du « sujet lyrique ». Il met en lumière l'émergence d'une tendance vers le « post-lyrisme » ou l'« anti-lyrisme » dans la poésie contemporaine, phénomène accentué dans le cadre des opérations transmédiales. Cependant, notre analyse diverge de la perspective de Guerrero en soutenant que, bien que l'on observe un changement de la compréhension et l'existence du terme « lyrisme », nous ne défendons pas pour autant sa disparition ou son dépassement, mais plutôt l'émergence des nouvelles instances et approches lyriques. Pour

---

[264] *Id.*

[265] FERAL, Josette, « De la performance à la performativité » [en ligne], *Communications*, n° 92, 2013, p. 205-218, p. 212. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-communications-2013-1-page-205.htm#re17no17 [Consulté le 08/03/2021].

[266] Ces approches ont été défendues dans différents ouvrages, dont on peut citer : FERNANDEZ SALGADO, Maria, *El momento analírico. Una historia expandida de la poesía en España de 1964 a 1983*, Madrid: Akal, 2014 ; KOZAK, Claudia, « Literatura expandida en el dominio digital » [en ligne], *El Taco en la Brea*, Universidad Nacional del Litoral, n° 6, 2017, p. 220-245. Disponible sur : http://hdl.handle.net/11336/75480 [Consulté le 08/04/2021].

[267] GUERRERO, Gustavo, « Transmédialité et champ poétique…*op.cit,* np.

argumenter cette tendance, Guerrero se réfère aux théories développées par le théoricien Arturo Casa, selon qui :

> il est possible de distinguer au moins trois constantes ou régularités dans la définition actuelle de l'anti-lyrisme ou du post-lyrisme, qui sont liées aux nouveaux médias de la poésie : premièrement, la production d'une capacité d'énonciation inédite dans un champ discursif donné, ce qu'Arturo Casas rapproche de la notion de subjectivation chez Jacques Rancière ; deuxièmement, la conceptualisation du poème en tant qu'événement ; et, enfin, l'apparition dans la praxis poétique d'une nouvelle compréhension du public et du politique[268].

Contrairement à une approche focalisée sur le sujet poétique, Guerrero, en suivant les perspectives de Casas, aborde la question du lyrisme à travers la réception. De même, comme cela a été observé lors de la présentation de la notion de « poétique de l'audible », l'approche de cette étude vise également à dépasser le débat sur le sujet lyrique – puisque le narrateur-vocalisateur, une fois « dissipé », perds sa dimension unitaire et essentialiste –, tout en restant attentive aux interactions entre l'écoute et le milieu sonore, où la voix se performe et évolue, sous l'influence de facteurs humains et non humains qui la traversent et l'affectent.

Cette brève traversée par la nouvelle écologie des médias, où se situent les créations qui nous occupent dans notre étude, nous amène à présent à examiner ce que Barbanti a conceptualisé sous le terme d'« ultramédialité », une notion qui se révèle fondamentale pour comprendre l'approche de la voix soutenue dans cette thèse

2.3.3. Ultramédialité

Dans l'article intitulé « "L'ultramédialité" : un concept appliqué à l'art » (2001)[269], Barbanti présente cette notion en tant que réponse à l'émergence des arts électroniques, englobant à la fois les pratiques informatiques, analogiques et numériques. Il souligne que les créations produites par l'intermédiaire du phénomène technique tendent à devenir

[268] *Ibid.,* parag. 30. Idées reprises de l'article écrit par Arturo Casas, «Sobre la inestabilidad funcional del discurso poético en el nuevo espacio público», Alba Cid, Isaac Lourindo (eds.), *La poesía actual en el espacio público*, Orbis Tertius, coll. « Universitas », 2015, p. 83-110.

[269] BARBANTI, Roberto, « "L'ultramédialité", *op. cit.*, p. 79. Ces réflexions ont été poursuivies et approfondies dans son ouvrage *Visions techniciennes : De l'ultramédialité dans l'art,* Paris : Lucie, 2004.

de plus en plus « immatérielles, sinon virtuelles, sans support. La matérialité de la technique qui permet de les créer se dilue dans une immatérialité de l'œuvre créée[270] ». Cette dynamique d'aller « au-delà » du médium ou de l'aspect concret du support implique sa « disparition-généralisation" [et son] '"dépassement-saturation"[271] **».**

Les arguments avancés par l'auteur suscitent des interrogations fondamentales pour l'analyse des créations intermédiales de notre étude : Quelles sont les implications du dépassement du médium et en quoi affecte-t-il la perception ? Quelles nouvelles formes de relations émergent lorsque le médium, qui servait autrefois d'« entre-deux », disparaît ? Ce processus suppose-t-il également une transcendance du concept de médiation ? Selon Barbanti, l'ultramédialité implique : « un processus d'hybridation entre le sujet et l'objet qui porte à exclure toute médiation entre ces deux déterminations [...] la mise à disposition du sujet actuel au dispositif technique[272] ». Cette réflexion l'amène à utiliser le concept de « neutralisation du sensorium », qui fait référence à la désactivation des modalités sensorielles de la perception, entraînant ainsi une complexité à appréhender la réalité telle qu'elle est présentée. Pour reprendre ses mots :

> C'est déjà, et largement, un état de fait. Le "sensorium" devient un épiphénomène dont la nécessité (c'est-à-dire la capacité qu'il avait de nous orienter dans le réel et par là même de nous guider, d'une façon littéralement "sensée", dans nos choix) devient de plus en plus secondaire pour ne pas dire nulle. Autrement dit le "medium", l'aspect matériel du phénomène technique, en disparaissant tend à absorber en lui-même ces deux "anciennes" déterminations qui sont le sujet et l'objet, en créant ainsi des conditions nouvelles dans la perception[273].

Barbanti avance l'idée que le médium, c'est-à-dire « l'aspect matériel du phénomène technique » par lequel nous percevons et interagissons avec le milieu, agit en affectant nos capacités perceptives lorsqu'il « disparaît ». Dans ce sens, il met en lumière la transformation de l'expérience perceptuelle et de la relation avec le milieu, en soulignant que le phénomène technique joue un rôle de plus en plus prédominant, au détriment de nos sens traditionnels, par l'accentuation des facteurs immatériels qui traversent et

[270] BARBANTI, Roberto, « "L'ultramédialité", *op. cit.*, p. 79.
[271] *Ibid.,* p. 80.
[272] *Ibid.,* p. 82.
[273] *Id.*

affectent le sensorium. Le paradigme auquel le sensorium se trouve confronté est analogue aux nouvelles modalités « d'organisation et de structuration spatio-temporelles, ainsi que l'acquisition de la connaissance[274] ».

Pour avancer cette dernière réflexion, Barbanti consacre une partie de son analyse au phénomène sonore, en explorant sa temporalité et sa manifestation physique. Dans ce contexte, il évoque l'idée d'une « pénétration spatio-temporelle du son » dans notre vie quotidienne, une dynamique qui est intrinsèquement liée aux mécanismes opérationnels et psychologiques à travers lesquels l'information est présentée, partagée et expérimentée. Cette réflexion conduit à l'examen de l'écologie du temps de l'époque contemporaine, où la temporalité, ou pour reprendre les termes de Barbanti, le « "temps vécu" et les différentes modalités sociales de le concevoir[275] », se fond avec le temps réel, dans une même expérience. Dès lors, on parle d'accélération, d'a-temporalité, etc. Cette manière de percevoir et d'expérimenter le milieu sonore est définie par Barbanti comme un « dépassement » de l'espace-temps, plutôt que comme une « co-existence »[276].

Il est important de noter dès à présent un aspect symptomatique des collaborations de notre étude. Cette exploration des tendances médiatiques qui impactent les créations contemporaines nous permet de situer notre analyse sur les créations poétiques et audio-sensibles, où cohabitent différents médiums dans un même événement sonore. Partant de la mise en garde exprimée par Barbanti sur le « dépassement du médium » et la « neutralisation du sensorium », cette étude vise à démontrer comment ces pratiques, par le biais de la voix et de son rapport avec divers milieux – sonores, technologiques, symboliques, spatiaux, matériels, etc. –, ouvrent des perspectives critiques et sensibles susceptibles de renouer le dialogue entre poésie et musique, tout en faisant coexister la sensibilité humaine avec la sensibilité[277] technologique. Pour parvenir à un tel résultat, nous mettrons en évidence la manière dont les écrivains et les compositeurs s'engagent dans une réflexion commune sur la voix et sur l'espace-temps, en soulignant les convergences entre leurs questionnements et leurs outils respectifs.

Une fois présenté l'état actuel du débat entre les notions d'intermédialité, de transmédialité, d'art multimédia et d'ultra-médialité, il convient de clarifier la perspective

[274] *Ibid.,* p. 89
[275] *Ibid.,* p. 90.
[276] *Ibid.,* p. 92.
[277] La notion de la sensibilité, telle que nous l'appréhendons, sera explorée en détail dans la quatrième partie de cette étude, intitulée « Voix et nouveaux matérialismes : Relation, assemblage et techno-poétique dans les pratiques sonores ».

adoptée dans cette étude. Comme nous venons de l'observer, ces notions suscitent des controverses conceptuelles dans le domaine des études des médias, littéraires, visuelles, sonores et performatives, dont les délimitations sont parfois controversées ou reposent sur des distinctions subtiles et fragiles. Ces catégories font référence, bien qu'avec des degrés variés et des approches différentes, au mouvement, à à la traduction, à l'articulation, à l'adaptation, à l'approximation et à la relation entre les langages et les médiums issus de pratiques créatives et artistiques différentes, mais aussi au déplacement, à la référence et à l'évocation d'éléments, de techniques et/ou de propriétés d'un médium à un autre.

Intermédiale, transmédiale, multimédia. Trois termes qui reviennent fréquemment, tant de la part des auteurs que de la critique littéraire et musicale, pour qualifier la nature des créations issues des collaborations entre les écrivains Laure Gauthier, Anne-James Chaton et Jérôme Game, et les compositeurs Pedro Garcia-Velasquez et Núria Giménez-Comas, Alva Noto et DJ Chloé et Olivier Lamarche, respectivement. Le choix de désigner le résultat de la dynamique de ces collaborations comme « créations poétiques et audio-sensibles » reflète une décision de nous tenir à l'écart des débats concernant les degrés d'influence ou de domination d'un médium sur un autre. Lors de l'analyse de ces « créations », la présente étude privilégiera souvent la notion élaborée par les auteurs, dans les cas où il y en a, pour conceptualiser et présenter leurs démarches, tout en la soumettant à une analyse critique à travers les approches développées dans le cadre de cette recherche. Une allusion sera faite pour distinguer les dénominations des auteurs de celles proposées ici, lorsque nécessaire.

Dans le cadre de notre réflexion sur la « création intermédiale », l'approche privilégiée s'inscrit dans la ligne de celle de Werner Wolf, pour qui l'« intermédialité » désigne « which applies to any transgression on boundaries between conventionally distinct media […] and thus comprises both "intra-" and "extra-compositional" relations between different media[278] ». Au contraire, Wolf définit la transmédialité comme suit : « Transmediality and intermedial transposition (as well as remediation[...] are the basic systemic forms of "extracompositional intermediality" and are part of intermediality in a

[278] « [...] s'applique à tout débordement des frontières entre les médias conventionnellement distincts […] et qui comprend ainsi les relations intra- et extra-compositionnelles entre les différents médias ». Voir : WOLF, Werner, *The Musicalisation of the Fiction: A Study in the Theory and History*, Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1999, p. 252.

broad sense[279] ». Dans cette optique, Wolf considère la notion de « transmédialité » comme une sous-catégorie de l'« intermédialité ». Dans une ligne similaire, Gauthier propose la définition suivante :

> l'« intermédialité », comprise comme le dépassement des limites d'au moins deux médias impliqués, déplace des propriétés d'un élément compositionnel propre au médium (par exemple, montage, hors champ pour le cinéma) à un autre médium (écriture, danse) [...] La transmédialité est, elle, un cas extracompositionnel d'intermédialité qui désigne les phénomènes non spécifiques à un médium et surtout sans origine discernable, tel que le temps, la narration, l'expressivité. Dans la transmédialité, il n'y a pas de passage d'une rive à l'autre, par exemple le geste dansé ne traduit plus la musique, on est en présence d'un dépassement de la dialectique entre deux arts au profit d'un troisième terme[280] »

Ainsi, les créations qui constituent notre corpus d'étude peuvent être analysées tant à travers la logique de la transmédialité que de l'intermédialité, selon l'angle adopté, qu'il s'agisse de l'examen de la spécificité des médiums – avec leurs caractéristiques, leurs langages, leurs techniques et leurs propriétés –, ou des phénomènes « extracompositionnels », ce que Gauthier associe à la « narration », au « temps », ou encore à l' « expressivité ».

Il semble que la notion d'« intermédialité » offre une meilleure compréhension de l'idée d'une ontologie de la relation entre des entités, humaines et non humaines, dotées d'une agentivité. Ces dernières coexistent dans la dimension spatio-temporelle de l'assemblage (nous évoquons ici la notion de DeLanda), où les capacités changeantes des composants, qui renferment des propriétés émergentes, génèrent de nouvelles relations et rencontres à partir d'un partage sensible, médial, symbolique, discursif et matériel.

Dans cette perspective, et comme il a été précédemment évoqué, cette étude propose la notion de « voix intermédiale », mettant l'accent sur la dimension fluctuante et relationnelle de ce phénomène. C'est donc à travers la logique de l'« intra-activité » et de

---

[279] « La transmédialité et la transposition intermédiale (ainsi que la remédiation [...] sont les formes systématiques de base de l'"intermédialité extracompositionnelle" et font partie de l'intermédialité dans un sens large. » Voir : WOLF, Werner, « (Inter)mediality and the Study of Literature » [en ligne], *CLCWeb : Comparative Literature and Culture*, 13, n° 3, West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2011, p. 5. Disponible sur : https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1789&context=clcweb [Consulté le 12/07/2024].

[280] *D'un lyrisime l'autre*, *op. cit.*, p. 32. Citation originale extraite de l'article : GAUTHIER, Laure, « La traduction dans la pratique artistique / Übersetzen als Kunstpraxis », dans HKB - Zeitung, 1/2000, p. 18.

l'« assemblage » que nous aborderons la notion d'« intermédialité », en particulier lorsqu'il s'agit de la voix, et, de manière plus générale, en allusion aux dynamiques des entités qui composent les créations poétiques et audio-sensibles.

2.4. L'ouverture (ou « débordement ») de la voix

Dans le premier chapître de l'étude, nous avons accordé une attention particulière au phénomène de débordement, d'extension et d'extériorisation du médium-livresque, qui advient progressivement un « dispositif plurimédiatique » dans les pratiques littéraires contemporaines. De même, nous avons abordé ces aspects en lien avec l'écriture et son « devenir », tel qu'il a été compris par Deleuze :

> Écrire reste une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue. C'est un processus, c'est-à-dire un passage de Vie qui traverse le vivable et le vécu[281].

Dans cette perspective, l'analyse s'est concentrée sur la manière dont les écritures poétiques contemporaines s'ouvrent à d'autres disciplines, évoquant la volonté d'aller vers l'altérité, l'indétermination et l'expérimentation. Cette attitude amène leurs auteurs, et avec eux les créations, à un déplacement de la pensée et de l'acte d'écriture, intrinsèquement lié à une nouvelle pensée de la voix et de l'articulation spatio-temporelle des phénomènes qui la traversent. Cette dynamique met l'accent sur l'écoute et son rapport au réseau sensible de relations qui constitue le milieu sonore et depuis lequel émerge l'individu.

C'est dans ce cadre que nous approfondissons la notion d'« ouverture de la voix », précédemment exposée dans l'introduction de cette étude. L'adjectif qualificatif « ouvert » associé à la notion de « voix » évoque une diversité d'approches et d'expériences, qui font signe à l'imaginaire et aux potentialités inhérentes à la voix. Le vocable « oral » trouve son origine étymologie dans le latin « *os*, *oris* », signifiant « bouche » (la bouche de l'oralité), une racine également présente dans les mots « ouverture » (« *apertura* ») et « origine » (« *origo*, *originem* »), évoquant l'idée de naissance et d'écart, mais aussi d'une

[281] DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, *op. cit.,* p. 11.

action, celle d'aller vers, de découvrir, de laisser voir. Ces relations, particulièrement en lien avec la voix, ont été explorées par le critique littéraire Paul Zumthor[282]. Comme l'a souligné le médiéviste :

> Quoiqu'une langue comme le latin attache étymologiquement à la bouche (os, oris), l'idée d'« origine », cet « orifice » signifie aussi bien entrée que sortie : toute source est de l'ordre de la voix, issue de la bouche, qu'elle soit conçue comme l'envers de l'exil ou comme le lieu du retour[283].

Tout d'abord, nous partons du principe que la voix échappe à une objectivation et à une catégorisation fixe. En effet, elle ne peut être circonscrite ni à un individu spécifique, ni à un contexte ou milieu déterminé. Dans ce sens, la voix est perçue comme un phénomène – terme qui englobe les acteurs et les médiums qui la traversent et la constituent – qui a la capacité d'influencer les autres éléments, tout en étant elle-même affectée par eux dans sa manifestation.

Dans cet ordre d'idées, la voix persiste en tant que phénomène intercatégoriel et transversal, elle habite l'« entre-deux ». La manière dont nous percevons la voix varie selon le médium qui la véhicule et les pratiques matérielles et discursives qui l'investissent, ce qui entraîne des modifications dans son statut et dans sa signification.

Une autre approche de la voix, qui illustre une acception de la notion d'« ouverture », repose sur son « débordement ». La voix, en débordant et effaçant les limites du corps-vocalisateur, agit en tant qu'ensemble évolutif dans lequel agissent différents acteurs et médiums. Dans le cadre des créations de cette étude, cette perspective nous permet, d'une part, de mettre l'accent sur ce qui se tisse entre la voix et l'écriture et ce qui déborde et se prolonge du texte dans le milieu sonore où se donne à voir, à entendre et à expérimenter le récit poétique. D'autre part, elle vise à élargir les caractéristiques matériels et techniques du médium pour englober des dimensions relationnelles, performatives et processuelles. Dans ce sens, la voix se manifeste comme une entité ontologiquement

---

[282] ZUMTHOR, Paul, « Considérations sur les valeurs de la voix » [en ligne], *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 25e année, n° 99-100, Poitiers : Université de Poitiers, 1982, p. 233-238. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1982_num_25_99_2202 [Consulté le 10/11/2021] ; ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 15.
[283] ZUMTHOR, Paul, « Considérations sur les valeurs de la voix », *op. cit.*, p. 236.

plurielle, une fois « émancipée », une approche précédemment développée par le théoricien et écrivain Jean-Louis Houchard à la fin du XXe siècle :

> la vocalysation est un médium primordial de l'expansion de l'homme multiple ; vocyférant et non pas inférant, conférant [...] Concertante (performante), indéniablement figurale, la vocalysation émancipée est toujours (avant tout) ob-scène, déconcertante, parce que somptueusement "en vivo" [...] unitaire parce que plurielle – singulier collectif, singulier collectant… – *Poïesis* (vocale) s'affranchiraitelle bientôt (déjà) de toute composition-représentation ? Par et par-delà, en deçà de la persistance de leur inscription spectaculaire – (encore) représentationnelles, ils ne sont jamais en représentation : ils ne se mettent pas en scène, ne (se) sacrifient pas à la mise en scène ; bien plutôt en pré(sen)tation (la prêtation de la présence)[284].

Cette réflexion nous amène à considérer la voix comme un phénomène qui déborde son émetteur, dépassant ainsi l'idée de la voix comme intimement liée et dépendante du sujet. Dans ce sens, Houchard déclare « pulsion élémentaire, la vocalysation n'est pas une exclusivité de l'espèce humaine[285] ». Cette approche conduit à une décentralisation et désubjectivation du sujet, dispersant la notion romantique du « Je » perçu comme une entité stable et unitaire.

Du point de vue de la linguiste et anthropologue Jane H. Hill, en s'appuyant sur la réflexion du sociologue Erving Goffman[286], le locuteur est représenté comme l'artiste « animateur » de ces différentes voix. Elle propose qu'il ne soit guère pertinent de chercher un « soi réel », qui serait représenté dans une seule voix. Au contraire, le soi est dispersé sur plusieurs voix et émerge dans les relations et les lacunes entre les voix[287].

Pour explorer davantage le concept d'« ouverture de la voix », cette recherche s'appuie sur certaines notions centrales dans la pensée des nouveaux matérialismes et des *Voice Studies*. Dans ce cadre, Milla Tiainen, professeure en musicologie et études de média, dont les recherches récentes se concentrent sur la question de la médiation, de la

---

284 HOUCHARD, Jean-Louis, « Vocalyses - Vocarhizes - Vocaschizes » [en ligne], *in* Vincent Barras, Nicolas Zubrugg (eds.), *Poésie Sonores*, Genève : Contrechamps, 1992, p. 243-251, parag. 3. Disponible sur : https://books.openedition.org/contrechamps/1313 [Consulté le 03/10/2022].
285 *Ibid.,* parag. 14.
286 GOFFMAN, E., *Forms of Talk*. Philadelphia: Univ. Pa. Press, 1981.
287 HILL, Jane, H., « Voices of Don Gabriel: responsibility and self in a modern Mexicano narrative », *in* Dennis Tedlock, Bruce Mannheim, *The Dialogic Emergence of Culture*, University of Illinois Press, 1995, p. 97-147, p. 133.

performativité et de la matérialité dans les champs de la musique, du son et des arts, adopte une approche interdisciplinaire, à la croisée des *Voice Studies*, des théories post-humanistes et des nouveaux matérialismes. Dans son article intitulé « Revisiting the Voice in Media and as Medium: New Materialist Propositions » (2013)[288], Tiainen avance que la voix, en tant que phénomène vibrationnel matériel et audible, dépasse le sujet, tout en interagissant simultanément avec les « corps, sujets et milieux spatiaux, matériels et sociaux[289] ». Ce dépassement se traduit par une approche de la voix privilégiant ses qualités matérielles, relationnelles, affectives et performatives. En suivant cette approche, Tiainen met en lumière la performativité de la voix, non seulement en tant que médium mais aussi comme un agent intra-actif qui se constitue à partir des assemblages complexes.

Partant de cette approche, il est question d'explorer la dimension expérientielle de la voix incarnée par l'appareillage électroacoustique. Quelle dynamique relationnelle s'établit entre la voix, le poète-performeur, le compositeur et l'auditeur ? Comment la voix agit-elle dans la configuration spatio-temporelle interagissant avec les technologies du son qui affectent sa présence et son impact ? Ce sont des questions auxquelles la présente recherche s'efforcera d'apporter des réponses.

Dans le contexte des créations poétiques et audio-sensibles analysées dans cette étude, la transformation de la voix par les dispositifs techniques ne se limite pas à son amplification ou à sa modification, mais produit une nouvelle forme de présence audible. Dans cette perspective, la voix se révèle comme « performative in the sense of processual, efficacious and productive[290] », ce qui requiert une attention particulière aux dimensions contingente et temporelle, ainsi que ceux relatifs à la présence dans la performance vocale.

Aborder la voix à travers le prisme de l'« ouverture » renforce une autre approche, celle de sa dimension agentive. L'« agentivité », une notion qui sera présente tout au long de notre étude, est au centre de la réflexion des nouveaux matérialismes. Barad, à qui l'on doit également le terme d'« *intra-action* » comme nous l'avons vu précédemment, défend une conception non-anthropocentrique de l'agentivité[291].

---

[288] TIAINEN, Milla, « Revisiting the Voice, *op. cit.*
[289] *Ibid.,* p. 387.
[290] MAGNAS, Virginie, *The Performative Power*, *op. cit.*, p. 53.
[291] BARAD, Karen, *Meeting the Universe Halfway*, *op. cit.*

La voix met en relation différentes matérialités, incluant les technologies, les corps, les objets et les discours, dans un processus ouvert de co-constitution et de co-émergence des phénomènes, où sens et forme se retrouvent dans la réalisation de différentes possibilités d'agencement. Cette perspective révèle une nouvelle manière d'appréhender la construction du sens. Elle n'est plus associée aux concepts de représentation ou d'inscription. Au lieu d'être figé ou déterminé par la façon dont l'expérience est articulée ou présentée, le sens se transforme par le biais des reconfigurations entre les agents qui matérialisent la voix. Par conséquent, le sens réside non pas dans ce qui est dit ou qui le dit, mais dans la façon dont les matérialités s'assemblent comme une entité multiple, dynamique et hétérogène. De la même manière, cette approche met l'accent sur la dimension performative et relationnelle du phénomène vocal ; elle se focalise sur la manière dont la voix se matérialise, plutôt que de la cerner comme un phénomène présentant ou représentant une entité stable et définie.

Dans cette optique, nous allons analyser les créations de Laure Gauthier, Jérôme Game et Anne-James Chaton, à travers leurs collaborations respectives avec les compositeurs. Dans les trois cas, la voix est envisagée en tant que phénomène capable d'assembler une multitude de sonorités hétérogènes. Parfois, il s'agit des sons concrets, électroacoustiques ou synthétiques qui émergent dans le milieu et sont accueillis par la voix, tandis que d'autres fois, ce sont des sons fictifs ou imaginaires qui évoquent l'autrui. De ce fait, la voix se positionne en amont de la signification. Elle matérialise l'expérience de la temporalité – du « temps vécu » comme l'a nommée Barbanti.

Être à l'écoute de la voix (et de tout autre phénomène sonore) implique d'être attentif aux corps qui vibrent et qui font vibrer dans un processus communicatif ouvert et malléable[292]. Comme nous le verrons par la suite, le travail de la musicologue Nina Sun Eidsheim est révélateur à cet égard. Eidsheim propose une analyse qui implique un déplacement de la voix vers l'auditeur, plutôt que de la situer dans le corps qui émet le son[293]. Tant le phénomène sonore que la pratique de l'écoute constituent des phénomènes interdépendants au sein de l'« événement » sonore. Ce sont des pratiques inter-matériels et « vibrationnels », intègrent la matérialité du son et des corps impliqués[294]. Par conséquent, Eidesheim suggère que l'individu peut être appréhendé en tant que

[292] EIDSHEIM, Nina Sun, *Sensing Sound*, *op. cit.*, p. 154-187.
[293] EIDSHEIM, Nina Sun, *The Race of Sound: Listening, Timbre, and Vocality in African American Music*, Durham/NC: Duke University Press, 2019, p. 178.
[294] EIDSHEIM, Nina Sun, Nina, *Sensing Sound*, *op. cit.*, p. 3.

phénomène sonore relationnel, car « nous sommes son », et nous « vibrons avec la pratique sonore ». Cette approche encourage une nouvelle manière de se concevoir à soi-même dans son rapport à l'autrui, de réfléchir aux relations intersubjectives, assimilant l'individu à la pratique de l'écoute, toujours « malléable et ouverte »[295].

Pour conclure, « l'ouverture de la voix » entraîne un déplacement de la pensée sur la voix, la considérant comme un phénomène relationnel, dynamique et affective. Ainsi, cette étude s'attachera à constater la manière dont les écritures poétiques et sonores que nous analyserons façonnent une pensée sur la voix et l'espace-temps, à travers des interactions complexes entre la voix, les dispositifs plurimédiaux, l'appareillage électroacoustique et le milieu sonore

[295] *Ibid.,* p. 154-187.

PARTIE II

LA VOIX INTERSTITIELLE : OUVERTURE MÉTHODOLOGIQUE ET CRÉATIVE DE LA VOIX

3. Une ouverture conceptuelle et méthodologique de la voix

La recherche sur la voix requiert une approche dépourvue de catégories fixes, impliquant l'élaboration de nouveaux concepts, la redéfinition de termes existants et une ouverture méthodologique. En effet, l'étude de la voix, en tant que phénomène complexe, transversal et intercatégoriel et, dans le cadre de cette étude, à l'intersection de la création poétique et musicale, ne saurait être réduite à une méthodologie fermée, car cela limiterait l'impact de ce phénomène tant dans la recherche que dans la création. Dans le domaine des *Voice Studies*, la « *PaR* », (« *Practice as Research* ») ou (« *Participatory Action Research* »), est encouragée comme une méthodologie où se conjuguent la pratique, la pensée et la réflexion[296]. Dans une même perspective, le Center for Interdisciplinary Voice Studies, crée par Ben Macpherson et Konstantinos Thomaidis (Université de Portsmouth, Royaume-Uni) ainsi qu'Amanda Smallbone (Université de Winchester, Royaume-Uni), et situé à Londres, présente, dans la première publication de son site, une note d'intention indiquant : « The focus of the Centre is explicitly interdisciplinary, and seeks to negotiate links and connections in the slippages between philosophical discourses, the praxis and pedagogy of training and using the voice, and the act of experiencing 'the voice' – in its many and varied forms.[297] » C'est dans la continuité de ces réflexions que ma thèse s'est développée.

[296] SANSOM, Rockford, *Practitioner Research in Voice Studies*, New York : Routledge 2025, p. 22.

[297] « L'objectif du Centre est explicitement interdisciplinaire et cherche à négocier les liens et les connexions dans les dérapages entre les discours philosophiques, la praxis et la pédagogie de la formation et de l'utilisation de la voix, et l'acte d'expérimenter "la voix" – dans ses nombreuses et diverses formes. ». Voir : Interdisciplinary Voice Studies, « Welcome », 2013. Disponible sur : https://interdisciplinaryvoicestudies.wordpress.com/2013/08/02/welcome/ [Consulté le 04/07/2022].

Comme méthode pour procéder, nous questionnons l'ontologie de la voix, en explorant ce qui constitue la voix, ce qui peut la voix et ce qui permet son existence. Dans cet ordre d'idées, les notions de « voix intermédiale » et de « voix assemblage » – que nous avons précédemment évoquées, et que nous continuerons à développer par la suite –, désignent des instances intermédiaires qui composent la voix, ainsi que les rencontres sensibles et affectives avec des entités humaines et non humaines qui s'effectuent dans et à travers la voix.

Sa dimension à la fois liminale et relationnelle, située à la lisière des résonances sensibles, confère à la voix un caractère processuel et dynamique qui se matérialise à travers les agencements et assemblages de diverses entités. Ces deux notions – agencement et assemblage – mettent en lumière les forces, les relations changeantes et les potentiels des corps, des sons, des technologies, des discours, des pratiques et technique vocales, etc., qui participent à la matérialisation de la voix, plutôt que d'appréhender celle-ci comme une entité fixe et immuable. Ainsi, nous ne cherchons pas à isoler la voix comme entité autonome, mais à cerner sa dimension productive et performative au sein des assemblages qui la façonnent. Ce positionnement nous permet de dépasser une conception essentialiste de la voix pour l'envisager comme un phénomène émergent, sans cesse en devenir, et dépendant des relations contingentes qui se tissent entre les entités du milieu. L'intérêt se porte alors sur les processus, les interactions et les transformations qui caractérisent la voix dans sa manifestation matérielle et spatio-temporelle, rendant compte de sa nature relationnelle

En somme, cette approche vise à saisir la voix au cœur des dynamiques complexes des créations intermédiales et transmédiales. Il s'agit de découvrir comment la voix devient le point de convergence de ces dynamiques en tant que vecteur d'interactions et de transformations au sein de l'écosystème médiatique.

Dans ce contexte, il est essentiel de développer des cadres théoriques et méthodologiques adaptés à la complexité des créations, où coexistent plusieurs médiums et disciplines. Pour ce faire, nous allons combiner des approches et des outils théoriques variés empruntés aux domaines des *Voice Studies*, de la performance, de la littérature, des médias et des nouveaux matérialismes.

3.1. Ce que la voix laisse entendre

Dans cette deuxième partie de notre étude, l'analyse portera sur l'« ouverture de la voix » à partir de la pratique poétique d'Anne-James Chaton, qui collabore avec le compositeur Alva Noto, et de Laure Gauthier, avec Pedro García-Velásquez et Núria Giménez-Comas, à travers leurs créations intermédiales et transmédiales.

D'une part, Anne-James Chaton aborde l'écriture sous l'angle de la matérialité (le graphe) et de la sonorité, à travers une relation factuelle, cumulative et répétitive des textualités collectées, des « écritures pauvres[298] », parfois associées avec celles du monde numérique et digital. Ces matériaux sont ensuite agencés dans un écosystème différent, réinventant leurs significations. Nous étudierons la manière dont la portée poétique de sa pratique se dévoile au moment où la voix de Chaton entre en relation avec l'outillage et les entités sonores du compositeur de musique électronique et minimaliste Alva Noto, permettant de déclencher un effet fictionnel – une approche qui sera approfondie à travers leur collaboration *ALPHABET*, examinée dans la quatrième partie de cette étude. Cette analyse nous conduira à explorer les instances lyriques associées à la capacité de l'écoute à modifier la perception et la relation entre les signes linguistiques et les sons, se concentrant davantage sur leur matérialité, que sur leur portée sémantique.

D'autre part, la poétesse et auteure Laure Gauthier collabore avec les compositeurs Núria Giménez-Comas et Pedro García-Velásquez. Dans le cadre de ces projets collectifs, la question de la voix travers divers thèmes, notamment la configuration de la subjectivité, l'agentivité des entités humaines et non humaines, les déplacements de la voix, la perception de l'espace-temps, ainsi que l'exploration de la polyphonie. Gauthier examine également la manière dont l'expérience du « je » se façonne et évolue comme une entité plurielle et hétérogène, qui se construit « dans » et dépend « de » sa relation avec autrui dans un rapport intersubjectif et transubjective. Dans cette démarche, Gauthier confère à la voix une puissance capable de transcender la vulnérabilité du corps, à condition de repenser les relations de celle-ci avec les différentes entités qui coexistent lors de l'événement, ainsi que les modifications de perception spatio-temporelles qui en résultent.

Dans ce contexte, les auteurs que nous étudierons envisagent la voix comme le prisme à travers lequel ils vont mener leurs recherches. Ils font de l'imbrication entre la

[298] Royère et Théval font référence aux « écrits pauvres », plutôt que d'utiliser l'expression d'« écritures pauvres ». Voir : ROYERE, Anne-Christine, THEVAL, Gaëlle, « Le texte, le son, *op. cit.*, p. 4.

voix et le médium appareillé de la musique le cœur de leurs travaux poétiques, audio-sensibles et performatifs. Dans cette perspective, le phénomène vocal est appréhendé comme un événement relationnel sensoriel et perceptif.

Dans le cadre de notre étude, le terme « événement » revêt une double signification. D'une part, il désigne le processus performatif d'un phénomène singulier qui se déploie au sein d'une situation spécifique, impliquant une dynamique de transformation et d'émergence. Il s'oppose ainsi à la logique de la représentation ou de l'objet, dans la mesure où il échappe à toute forme de figuration, de symbolisation, de reproduction ou de fixité. D'autre part, la notion d'« événement » fait référence à la pensée de Deleuze, entendue comme une manifestation de la virtualité, soit un potentiel infini de possibilités susceptibles d'émerger dans la réalité, même si elles ne sont pas encore actualisées ou réalisées[299].

Cette notion a été introduite dans l'ouvrage du philosophe *Logique du sens* (1969)[300]. Le temps paradoxal de « l'événement » – situé entre le « *Chronos* » et l'« *Aiôn* » – désigne la temporalité de ce que Deleuze a nommé comme le « devenir » (l'entre-temps). Dans ce contexte, cette notion décrit les productions résultant des interactions intrinsèques entre différentes forces. Ainsi, les événements existent comme des virtualités, c'est-à-dire comme des possibilités inhérentes réelles, et ne se manifestent qu'au cours de leur actualisation en raison de changements imminents[301]. En d'autres termes, l'événement est une potentialité immanente au sein d'une confluence de forces, qui a la capacité de transformer chaque moment dans un état sans imposer une rupture. L'événement ne constitue pas une finalité en soi, mais il ouvre de nouvelles possibilités qui émergent et se confrontent. Par conséquent, la pensée et la création s'unissent dans le cadre de la philosophie de l'événement.

L'approche de la voix en tant qu'événement nécessite de prendre en compte sa dimension relationnelle, en intégrant sa portée matérielle et sensible, ainsi que l'influence exercée par les autres entités impliquées dans le milieu, humaines et non humaines, qui l'affectent et la constituent. Elle nous permet de cerner la voix comme un phénomène constitué d'intensités productives qui se manifestent « au milieu », de manière immanente

---

[299] Dans l'ouvrage *Différence et répétition*, Deleuze examine les phénomènes constituant l'événement comme des éléments dont la relation n'est pas a priori définie, mais qui se tissent et interagissent à travers cet événement. Voir : DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris : PUF, 1968.
[300] DELEUZE, Gilles, *Logique du sens,* Paris : Minuit, 1969.
[301] *Ibid.,* p. 17, p. 190-197.

et créative. Ainsi, la voix a la capacité de mettre en relation les différents éléments et de donner du sens à leurs rapports.

D'un côté, cette perspective met l'accent sur la manière dont la voix émerge et se manifeste dans des milieux spécifiques, influencée par les interactions et les forces présentes. Elle permet ainsi de dépasser une conception statique de la voix pour en révéler son caractère dynamique et relationnel, ainsi que sa capacité à générer de nouvelles significations à partir des agencements matérielles et discursives. D'un autre côté, cette approche prône une conception de la voix comme un phénomène qui habite l'espace-temps, tout en participant à sa construction et à sa transformation, modifiant ainsi la perception du milieu et générant des connexions sensibles entre des entités humaines et non humaines.

C'est à partir de ces réflexions que nous explorerons les vocalités contemporaines issues de ces collaborations et leurs multiples statuts. Les auteurs examinent diverses manières d'interagir avec le réseau sensible qui constitue le milieu à travers la voix, en s'appuyant sur un univers intersémiotique et multimodal fondé sur l'utilisation simultanée de signes visuels, sonores et textuels. Ce processus met à l'épreuve la consistance du réel, ainsi que les structures linguistiques et socioculturelles préétablies[302].

Les écrivains et compositeurs de notre corpus s'apprêtent à dépasser la problématique de la signification pour aller vers la signifiance. L'un des premiers linguistes français à théoriser cette bifurcation est Emile Benveniste. En s'appuyant sur la perspective linguistique saussurienne et la phénoménologie husserlienne, Benveniste a fondé la linguistique du discours. Son objectif est de développer une sémantique permettant de transcender l'analyse sémiologique au profit de l'expérience, c'est-à-dire de l'action et de la subjectivation. Dans ce contexte, il est question d'envisager la signifiance comme ce qui est capable de dédoubler et ouvrir tout ce que l'on peut attendre de la signification. Cette démarche implique une différenciation entre le sens qui opère dans la signification et le sens du sensible. Cette division interne se situe au niveau de ce qui constitue un signe

[302] Cette approche de la voix peut être assimilée à la notion de « corps sans organes » (CsO), un terme initialement proposé par l'écrivain Antonin Artaud pour désigner un corps libéré des organes qui déterminent ses fonctions, ses désirs et ses limites. Cette notion est fondamentale dans la pensée de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Chez ces philosophes, le CsO est intimement lié à l'idée de flux, de désir et de déterritorialisation. Dépourvu de structures fixes et donc résistant à la configuration du corps (qu'elle soit sociale ou biologique), le corps sans organes décrit un corps libéré de fonctions ou de catégories préétablies. Voir : DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux*, *op. cit.* ; DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 1. L'Anti-Œdipe,* Paris : Minuit, 1972.

et ce qui « fait signe »[303], une approche également défendue par Roland Barthes[304]. Le concept de la signifiance est ainsi intimement lié à l'émergence du sens, que ce soit chez le lecteur, l'auditeur ou le spectateur, en tant que moyen pour introduire du mouvement, de l'écart ou du possible « dans l'univocité du signe[305] ». En d'autres termes, la signifiance fait référence à ce qui fait agir le signe, tout en déplaçant ainsi la pensée.

La voix, en traversant le réel sans s'y plier, dévoile des dimensions du langage et de l'expérience que le corps linguistique refuse de manifester. Libérée des contraintes du maillage sémiotique, la voix a la capacité de reconfigurer les signes et leurs significations. Ce déconditionnement ouvre un espace de production où les significations ne sont plus dictées par les structures préexistantes, mais sont constamment réinventées. Dans cette perspective, la voix doit être appréhendée à la fois comme une inscription à même le corps, la sensation et la perception, mais aussi comme un assemblage complexe des entités humaines et non humaines.

Pour explorer les territoires sensibles investis par la voix, nous adopterons le concept d'« écart » élaboré par le philosophe François Jullien dans son ouvrage *L'écart et l'entre* (2012)[306]. Engagé dans une réflexion visant à élaborer une philosophie de la relation, Jullien utilise la notion d'« écart » (la distance, la différence) pour conceptualiser l'espace « entre » qui se crée lors de la rencontre avec autrui, caractérisé en termes d'intensité. Dans notre étude, la pensée de l'écart nous permet de réfléchir sur ce qui s'ouvre et émerge au cœur de ces créations intermédiales et transmédiales, tout en intensifiant et multipliant les rapports entre les différentes matérialités et discursivités qui s'assemblent dans un *continuum* spatio-temporel : entre la voix et le dispositif technologique, entre l'écriture et la performance vocale, entre le texte et le contexte, entre le réel, le fictif et le virtuel, etc.

En appliquant le concept d'« écart » à la voix, nous explorerons la manière dont ce phénomène s'ouvre pour favoriser l'émergence des événements sensoriels et perceptifs, inscrits dans une dynamique relationnelle. Simultanément, ce processus génère des

---

303 BENVENISTE, Émile, « La forme et le sens dans le langage », *Problèmes de la linguistique générale,* vol. 2, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines » 1966. Cet ouvrage a été réédité sous le titre *Dernières leçons. Collège de France 1968 et 1969*, Paris : EHESS/Seuil/Gallimard, 2012.

304 BARTHES, Roland, *Comment vivre ensemble, simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Cours et séminaires au Collège de France 1976-1977*, Paris : Seuil IMEC, coll. « Traces écrites », 2002, p. 39.

305 ESCLAPEZ, Christine, « Les lieux du sens en musique (et ailleurs)...Topoï et hologrammes », *in* Christine Esclapez (dir.), *Ontologies de la création en musique*, vol. 3, « Des lieux en musique », Paris : L'Harmattan, 2014, p. 63-74, p. 68.

306 JULLIEN, François, *L'écart et l'entre*, Paris : Galilée, 2012.

nouvelles formes d'existence, ou devenirs consubstantiels, où différents aspects de la voix se transforment et s'entrelacent. Par exemple, lorsque la voix humaine est immergée dans un processus de médiation, et traversée par des outils électroacoustiques, elle se manifeste comme une entité hybride, affectée par des forces humaines et non humaines. Elle ne peut être réduite ni à sa dimension biologique ni à sa dimension technologique ; elle devient une entité nouvelle, consubstantielle et indissociable des dynamiques des divers milieux dans lesquels elle opère. Par conséquent, le phénomène de la voix est ainsi saisi dans sa traversée, dans ses passages du milieu symbolique au matériel, du discursif au technologique, de l'organique au synthétique. Cette traversée génère des déplacements et des tensions entre ces différents éléments, qui contribuent tous à la matérialisation de la voix.

Avant d'approfondir les créations de notre étude, il est fondamental d'exposer certaines problématiques soulevées par la voix depuis la seconde moitié du XXe siècle jusqu'à nos jours. Cette démarche permet de saisir le tournant critique, sensible et esthétique qu'a connu la voix, ainsi que de rendre compte de la diversité des expérimentations et recherches, tant théoriques que pratiques, qu'elle suscite. En effet, la conception de la voix, ses capacités, ses qualités et ses statuts, se complexifient, se diversifient et continuent d'évoluer au fil du temps.

3.1.1. Perspectives sur la voix : De la conceptualisation de la voix à sa pratique

« *Ta en tê phonê* » – « ce qui est dans la voix » – disait Aristote[307]. Mais, que faut-il entendre par « voix » ? Cette question a été sujet à débat dans les sciences humaines et sciences sociales, ainsi que dans les pratiques et créations artistiques où interviennent les dimensions corporelles, performatives, sonores et langagières. La voix, traditionnellement théorisée sous l'angle de la linguistique, de la technique et de la performance théâtrale, devient un objet d'étude à part entière attestant d'une centralité dans la pensée critique et philosophique à partir des années 1960. Ainsi, *La voix et le phénomène* de Jacques Derrida (1967)[308], *Le grain de la voix* de Roland Barthes (1972)[309],

[307] ARISTOTE, « De l'Interprétation », *Organon I et II*, Bibl. des textes philosophiques (trad. par Tricot), Paris : Vrin, 1994, 16a 3.
[308] DERRIDA, Jacques, *La voix et le phénomène,* Paris : P.U.F, coll. « Epiméthée », 1967.
[309] BARTHES, Roland, « Le grand de la voix », *Musique en jeu : Psychanalyse musique*, n° 9, 1972, p. 57-63. La musicologie et la psychologie contemporaines se sont appuyées sur la déclaration de Barthes, selon

La voix : entre corps et langage de Guy Rosolato (1974)[310], *Comment parler à la littérature* (1977) et *La voix de Barthes* de Julia Kristeva (1982)[311], *Le temps de la voix* de Daniel Charles (1978)[312], *Le partage des voix* de Jean-Luc Nancy (1982)[313], *La voix au cinéma* de Michel Chion (1982)[314], *The Acoustic Mirror : The female voice in psychoanalysis and cinema* de Kaja Silverman (1988)[315], etc. Bien que les études sur la voix se soient développées de façon exponentielle ces quinze dernières années, l'impossibilité de la définir et de la circonscrire demeure latent.

Dans notre analyse sur la dimension relationnelle de la voix, deux ouvrages méritent une attention particulière : *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, de la philosophe Adriana Cavarero (2003)[316] ; *A Voice and Nothing More* du philosophe et psychanalyste Mladen Dolar (2006)[317]. Pour la première, la voix communique la vitalité et l'unicité perceptible de son émetteur, se situant dans la matérialité sonore de la voix. Pour la deuxième, la voix est acousmatique et ne correspond pas nécessairement à sa source, signifiant un corps. Malgré leurs divergences, les deux auteures partagent une position commune, à savoir la déconstruction du logocentrisme et du phonocentrisme, des approches qui ont conduit à percevoir la voix comme un phénomène propre à l'individu. Autrement dit, la voix comme une expression sonore « intentionnelle », « significative » et « consciente ». Dans cette démarche, Dolar et Cavarero se focalisent sur la dimension matérielle et expérientielle de la voix, ainsi que sur sa relation avec le milieu. Pour ce faire, il est nécessaire de déconstruire la dépendance de la voix au discours et de mettre en cause les dimensions sémantique, référentielle et pragmatique du langage héritées du logocentrisme.

Dans *A più voci. Filosofia dell'espressione vocal*, Cavarero propose une perspective critique fondée sur une remise en question des théories de Jacques Derrida. Bien qu'elle

---

laquelle « le "grain" [de la voix], c'est le corps dans la voix qui chante », pour explorer comment la voix, en tant qu'objet, fait signe à la représentation de la subjectivité et à la construction de l'identité. Toutefois, le risque apparaît lorsqu'on réduit la voix à un objet de pulsion et de désir.

[310] ROSOLATO, Guy, « La voix : entre corps et langage », *Revue Française de Psychanalyse*, vol. 38, n° 1, Paris : Presses Universitaires de France, 1974, p. 75-94, p. 76.

[311] KRISTEVA, Julia, « Comment parler à la littérature », *Polylogue*, Paris : Seuil, 1977, p. 23-54 ; KRISTEVA, Julia, « La voix de Barthes », *Communications*, n° 36, 1982, p. 119-123.

[312] CHARLES, Daniel, *Le temps de la voix*, Paris : Jean-Pierre Delarge, coll. « Corps et Culture », 1978.

[313] NANCY, Jean-Luc, *Le partage des voix*, Paris : Galilée, 1982.

[314] CHION, Michel, *La voix au cinéma*, Paris : Cahiers du cinéma/l'Étoile, 1982.

[315] SILVERMAN, Kaja, *The Acoustic Mirror : The female voice in psychoanalysis and cinema,* Bloomington: Indiana University Press Bloomington, 1988.

[316] CAVARERO, Adriana, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocal*, Milano: Feltrinelli, 2003.

[317] DOLAR, Mdalen, *A voice and Nothing More*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2006.

reconnaisse l'importance de sa thèse sur le phonocentrisme, Cavarero insiste sur la nécessité de considérer la dimension relationnelle, tout comme les qualités et conditions sonores et matérielles spécifiques de chaque la voix. Ainsi, elle théorise une « ontologie vocale de l'unicité[318] » et « la relation entre unicités[319] ». Cette ontologie implique la voix comme noyau perceptible de notre unicité, c'est-à-dire la singularité incarnée de chaque existence se manifestant vocalement[320].

Dans cette perspective, la philosophe critique le projet de la métaphysique occidentale centré sur le logocentrisme, qui a réduit la voix à la phoné sémantique, limitant ainsi sa corporéité et sa capacité relationnelle. Cavarero qualifie son histoire en termes de « dévocalisation du logos[321] », c'est-à-dire comme un effort visant à réduire la voix à un simple instrument de communication et à un composant phonique du langage.

En révisant le texte platonicien au nom de la « *phonè* » et son primat sur le « *logos* », Derrida avait mis en évidence un élément crucial de la construction métaphysique. Cependant, Cavarero reproche à Derrida de ne pas suffisamment prendre en compte la puissance subversive du « vocalique », négligeant ainsi la voix au profit de l'écriture. En conséquence, elle propose une « re-vocalisation du logos[322] », qui met l'accent sur la dimension matérielle et expérientielle de la voix, en réponse à la dévocalisation de la philosophie occidentale.

Cette « re-vocalisation » conduit à approcher la voix vécue dans un espace de contingence, de présence[323], de temporalité et de relationnalité. Elle nous permet d'appréhender la voix comme un phénomène de la théorie et de la pratique, en en faisant à la fois une méthode de recherche et une praxis créative. La perspective ici défendue met en lumière les pratiques matérielles-discursives qui traversent la question de la voix, tout en accordant une attention particulière à l'écoute comme phénomène consubstantiel à la voix.

---

318 CAVARERO, Adriana, *A più voci*, *op. cit.,* p. 8, p. 189-199.
319 *Ibid.,* p. 15-23.
320 *Ibid.,* p. 8.
321 *Ibid.,* p. 43-52.
322 *Ibid.,* p. 183.
323 *Ibid.,* p. 193.

3.1.2. Vocalités contemporaines : Entre méthode de recherche et praxis créative

À l'ère de la numérisation croissante et de l'économie médiatique, qui influence profondément tous les aspects de la vie quotidienne, y compris les sphères les plus intimes – les modes de se relationner, la construction de l'identité, la production de la subjectivité, etc. –, il se dessine un intérêt croissant pour l'exploration du phénomène vocal à travers la relation entre entités humains et non humaines, ainsi que pour les pratiques vocales médiatisées par la technologie[324].

Cette dynamique est renforcée par l'émergence des technologies interactives et des interfaces sonores homme-machine. Celles-ci, dotées d'une triple dimension expérientielle – immersion, autonomie et interaction – approfondissent les relations entre les corps et les dispositifs technologiques[325], qui deviennent partie intégrante du corps sensible. Comme l'a souligné la doctorante Clotilde Chevet lors de la journée d'études *Vox Machines* (2018)[326], les assistants vocaux sont des « êtres de langage » situés entre oralité et écriture :

> Tous ces systèmes utilisent d'une manière ou d'une autre des marqueurs d'oralité et de corporalité pour créer un lien. L'humanisation de ces dispositifs qu'imaginent les dialoguistes spécialisés passe par le rapport au corps. Mais tous les assistants n'adoptent pas la même stratégie. Siri évoque souvent un corps humain (« mon petit doigt me dit »), quand Google lui met plutôt en avant un corps machinique (« ça me touche jusqu'au 7e logiciel »). Replika, lui, se projette très fort dans une relation corporelle[327].

---

[324] Parmi les ouvrages traitant ces vocalités, il convient de souligner : EIDSHEIM, Nina Sun, *Sensing Sound*, *op. cit.* ; TIAINEN, Milla, « Sonic Technoecology: Voice and Non-Anthropocentric Survival in The Algae Opera », *Australian Feminist Studies* vol. 32, n° 94, 2017, p. 359-376 ; PARDO SALGADO, Carmen, « Voices in Nature :Vox Balaenae by George Crumb », *IRASM*, vol. 54, n° 1, 2023, p. 147-170 ; MONONEN, Sini-Inkeri, TIAINEN, Milla, « Performing with the Forest and to the Forest: Tree Opera as a More-than-human Performance Collective », *in* Tereza Havelkova, Marcus Tan (eds.), *Music Theatre and Politics: Hegemonies, Resistances, Utopias,* Oxford : Oxford University Press, (2023, forthcoming).

[325] CHEVET, Clotilde, « La voix des machines, ciment d'un imaginaire de la relation » [*Vidéo*], *Vox Machines*, *Canal-U*, le 10 décembre 2018. Disponible sur : https://doi.org/10.60527/avmt-cx54 [Consulté le 07/08/2022].

[326] La journée d'études *Vox Machines*, organisée le 10 décembre 2018, a été dirigée par Julien Drochon et Anthony Masure, sous la responsabilité scientifique du Pôle Nouveaux Médias de l'École supérieure d'art des Pyrénées (ESA, Pau-Tarbes) et du Master Design Transdisciplinaire, Cultures et Territoires de l'Université Toulouse Jean-Jaurès.

[327] CHEVET, Clotilde, « La voix des machines, *op. cit.*

Ces systèmes vocaux cherchent à créer de nouvelles connexions, allant de la recherche de convivialité et d'humanité, jusqu'à l'acceptation de la nature technologique des assistants vocaux, par l'intégration des marqueurs d'oralité et de corporéité. Ce sont donc des outils qui tentent de renforcer l'expérience et l'efficacité des interactions entre l'individu et la machine.

Christoffel, éditeur de l'ouvrage mentionné dans la première partie de cette étude, *Orphée dissipé*, participe également à la journée *Vox Machines*, où il présente une communication intitulée « La voix de GAFA ». Christoffel, citant à McLuhan lorsqu'il affirme que la technologie « est avant tout un prolongement de notre corps et de notre sens[328] », s'intéresse aux interfaces homme-machine, ainsi qu'aux dynamiques d'hybridation des pratiques éditoriales (Google Home, Alexa) qui cherchent à rejouer les rapports entre les internautes et les assistants[329]. Dans sa démarche créative, influencée par des poètes comme Christophe Tarkos et Tristan Tzara, il accorde une importance majeure à la pratique de l'oralité, entendue comme un procédé qui favorise les dialogues à l'intérieur de l'œuvre, et interroge les niveaux d'énonciation.

De manière plus générale, l'exploration de la voix sous l'angle de l'agentivité non anthropocentrique met en exergue la matérialité audible de ce phénomène, ainsi que sa relation vivant avec le milieu. Elle invite à questionner de manière critique ce que nous écoutons et percevons, aspects conditionnés par des facteurs matériels, techniques, socio-culturels, etc. Cet engouement pour l'exploration et la théorisation des nouvelles pratiques vocales, qui remet en question l'agentivité humaine et se concentre sur la matérialité et la discursivité des entités non humaines, se manifeste à travers l'émergence de nouveaux domaines de recherche, parmi lesquels les nouveaux matérialismes, le posthumanisme, les *Voice Studie*s, les *Performance Studies* et les *Sound Studies*[330].

Ces champs de recherche et de création proposent une nouvelle pensée de la voix, en prenant en compte sa dimension expérientielle, performative et incarnée, capable de

---

328 MCLUHAN, Marshall, *Pour comprendre les médias : Les prolongements technologiques de l'homme* [1964], Paris : Mame/Seuil, 1968, p. 91.

329 CHRISTOFFEL, David, « La voix des GAFA / David Christoffel » [*Vidéo*], *Vox Machines*, *Canal-U*, le 10 décembre 2018. Disponible sur : https://doi.org/10.60527/t2bg-gs04 [Consultée le 7/08/2022].

330 Nombreuses sont les études qu'en témoignent : STERNE, Jonathan, *The Audible Past : Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham/NC: Duke University Press, 2003 ; VAN DICK, José, *Sound Souvenirs* : *Audio Technologies, Memory and Cultural Practices*, Amsterdam : University Press, 2009 ; STERNE, Jonathan, *The Sound Studies Reader,* Londres/New York: Routledge, 2012 ; AA.VV., *Soundscapes. Espaces, expériences et politiques du sonore*, Rennes : Press Universitaires de Rennes, 2014 ; AA.VV., *Musique et écologies du son. Propositions théoriques pour une écoute du monde/ Music and Ecologies of sound. Theoretical Projects for a Listening of the World,* Paris : L'Harmattan, 2016.

mettre en cause les récits dominants concernant les possibilités expressives, les dynamiques de communication et d'énonciation. Dans ce contexte, des nouvelles expressions émergent telles que « re-vocalization of logos[331] », notion qui a été précédemment analysée ; « (dis)embodied voices[332] » et « sensing voices[333] », qui explorent la relation entre la voix et le corps, à travers des notions comme la corporéité ou la matérialité de la voix, perçue comme une expérience incarnée et sensorielle ; ou encore des concepts plus récents tels que « *voicing bodies* » et « *voicing histories* », qui ont inspiré le titre de l'article de Thomaidis publié en 2024[334], et qui abordent la voix comme un prisme à travers lequel explorer et exprimer les dynamiques de pouvoir en lien avec des notions de mémoire, d'identité et de récit.

Ainsi, l'intérêt croissant pour la voix s'explique principalement par sa nature complexe et transcatégorielle, transcendant les notions conventionnelles d'objet, de sujet et d'agent. Elle invite à une réflexion sur « les plus grands défis de notre époque, parmi lesquels figurent la communication, la présence, la (dés-)incarnation et la médiation[335] ». Dans un monde de plus en plus technologiquement médiatisé, la voix soulève des questions essentielles sur les processus de communication, les interactions entre des entités humaines et non humaines, ainsi que la représentation de soi et d'autrui. Elle contribue à la formation de nos expériences sensorielles et perceptuelles en tant qu'instance de présence, et participe à la configuration de l'espace-temps à travers sa dimension matérielle et relationnelle.

Comme évoqué dans l'introduction de cette recherche, lors du colloque *Why Voice Now ?* (2015), plusieurs chercheurs, dont Martha Feldman, Emily Wilbourne, Steven Rings, Brian Kane et James Q. Davies, ont proposé de réfléchir à cette question opérative qui résiste à toute réponse univoque, tout en invitant à réfléchir et apprendre différents chemins d'approcher la voix. Dans le cadre de cet événement, ainsi que dans les réflexions

---

331 THOMAIDIS, Konstantinos, MACPHERSON, Ben, « The Re-vocalization of Logos ? Thinking, doing and disseminating voice », *Voice Studies. Critical Approaches*, *op. cit.*, p. 214-215.

332 DI MATTEO, Piersandra, « Performing the Entre-Deux: the capture of speech in (dis)embodied voices », *Voice Studies : Critical Approaches*, *op. cit.,* 2015, p. 90-103.

333 EIDSHEIM, Nina Sun, « Sensing Voice: Materiality and the Lived Body in Singing and Listening », *Voice Studies. Critical Approaches*, *op. cit.,* 2015, p. 104-120.

334 THOMAIDIS, Konstantinos, « Voicing bodies, voicing histories : Elaine Mitchener's experimental vocal performance », *in* Rebecca Benzie, Marissia Fragkou (eds.), *The Methuen Drama Handbook of Women in Contemporary British Theatre*, Bloomsbury Publishing, 2024, p. 101-116.

335 Citation issue de l'intervention du poète et musicien chilien Federico Eisner. Voir : « Language is a Virus 46. Conversation with Federico Eisner » [*Vidéo*]*, Youtube*, le 3 Mars 2021. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=R-N_ir3S6t4 [Consulté le 03/03/2021].

publiées par la suite du colloque, l'accent est mis sur la voix en tant que matérialité audible et sur ses aspects non-linguistiques. Elle est explorée à travers les processus de médiation, notamment dans les milieux numériques, sa capacité à se démultiplier et se fragmenter, la redéfinition des frontières entre l'humain et le non humain, ainsi que les notions d'authenticité[336], de subjectivité et de présence.

Le texte d'introduction des actes du colloque, présenté par l'historienne culturelle et musicologue Feldman, qui en était l'organisatrice et coordinatrice, porte le titre « The Interstitial Voice : An Opening[337] ». Il est particulièrement révélateur pour notre étude dans la mesure où Feldman place la voix dans l'interstice des rencontres, ainsi qu'à la frontière des différentes approches et disciplines. Comme le suggère la musicologue, la question de la voix soulève une multitude d'interrogations liées à une pluralité d'entités, de phénomènes et de contextes où la voix – terme qui, par ailleurs, ne peut être écrit ni mobilisé qu'au pluriel – agit : « Whose voice, what voice? Where is it situated and with respect to what?[338] ».

Au cours de la même année, la compositrice et artiste sonore Miriama Young publie *Singing the Body Electric : The Human Voice and Sound Technology* (2015)[339]. Dans cet ouvrage, Young compile un corpus d'entretiens avec des compositeurs « électro-vocaux[340] » pionniers de la musique électroacoustique (Trevor Wishart, Katharine Norman, Paul Lansky, Eduardo Reck Miranda et Bora Yoon). Elle propose d'appréhender la voix, et plus généralement le corps humain, à travers des dispositifs de technologie sonore qui les médiatisent, en adoptant des perspectives esthétiques et analytiques musicales, philosophiques et littéraires. Pour ce faire, l'auteure transcende la dichotomie entre l'humain et la machine au profit d'une approche relationnelle de la voix et de la

---

[336] La voix et l'authenticité constituent un sujet récurrent dans les recherches académiques portant sur l'étude de la voix. Voir : NEUMARK, Norie, « Doing Things With Voices : Performativity and Voice », *in* Norie Neumark, Ross Gibson, Theo van Leeuwen (eds.), *V01CE: Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media,* Cambridge MA: The MIT Press, 2010, p. 95-118 ; BLACKBURN, Anton, « Voices That Matter: Authenticity, Identity, and Voice in the Musical Career of Lana Del Rey » [en ligne], *Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology*, vol. 13, n° 1, 2020, p. 84-114. Disponible sur : https://doi.org/10.5206/notabene.v13i1.8579 [Consulté le 12/11/2023] ; DIBBEN, Nicola, « The Intimate Singing Voice : Auditory Spatial Perception and Emotion in Pop Recordings », *in* Dmitri Zakharine, Nils Meise (dir.), *Electrified Voice : Media, Socio-Historical and Cultural Aspect of Voice Transfert*, Göttingen: V&R University Press, 2013, p. 107-122.

[337] FELDMAN, Martha, « The Interstitial Voice: An Opening », *Journal of the American Musicological Society*, *op. cit.*, p. 653-658.

[338] « À qui appartient la voix, quelle voix ? Où est-elle située et en relation avec quoi ? », *Ibid.,* p. 657.

[339] YOUNG, Miriama, *Singing the Body Electric: The Human Voice and Sound Technology,* Farnham/Ashgate : Routledge, 2020.

[340] *Ibid.,* p. 7.

technologie, en tant que phénomènes interdépendants et coexistant dans un « *continuum* ». Cette perspective se caractérise par une compréhension de la voix comme un phénomène qui est indissociable de et influencée par la technologie. Cependant, Young alerte le lecteur contre la tentation de considérer la « "voice" is always technology, the critical being the extent to which an external machinery is evident or explicit in the human medium[341] ». Ces enquêtes permettent d'explorer de nouveaux territoires expressifs et énonciatifs, traditionnellement associés à l'humain, à travers le prisme de la technologie, tout en transformant notre expérience et notre perception de la voix et du corps.

Dans cette optique, et comme nous le démontrerons dans la quatrième partie de notre étude, il est possible d'identifier des degrés de connexion entre les différentes entités humaines et non humaines, en mettant l'accent sur la capacité des phénomènes à susciter des affects. Cette approche implique une compréhension plus complexe de la relation entre la voix et le dispositif technologique, lesquels interagissent et se complètent de manière dynamique. Par conséquent, une approche relationnelle de la voix et de la technologie incite à reconsidérer certaines notions, telles que la matérialité, la médiation, l'agentivité, tout en transcendant les oppositions binaires traditionnelles.

Konstantinos Thomaidis, théoricien et cofondateur du journal interdisciplinaire *Voice Studies*, ainsi que directeur artistique, propose un texte d'ouverture dans le site *Routledge Voice Studies* qui peut être interprété comme une déclaration d'intentions. Il vise à réévaluer la voix, saisissant la complexité de ce phénomène, et à dépasser les concepts établis qui la définissent et la limitent. Ainsi, il affirme :

> Voice is everywhere. It is a medium of interpersonal communication, central to technology, and a touchstone in discussions of identity, psychological development, and language acquisition. It offers aesthetic pleasure through the arts, acts as a metaphor for authorial, feminist or subaltern voices, and is used as an umbrella term in politics, activism and religion as “the voice the people” is heard or silenced. Non-human, posthuman and more-than-human voices invite us to listen to animal voices, interactive voice recognition systems, and vocal synthesis effected in robotics labs. How do we account for these many versions, or ideas,

[341] « [...] la variable critique étant la mesure dans laquelle [la présence de] la machine est évidente ou explicite dans le médium humain ». *Ibid.,* p. 6.

about voice? How can something so transient and complex be discussed from a scholarly perspective ? How might we move beyond established concepts of the voice?[342].

En étudiant la voix sous différents angles – de sa dimension sociopolitique aux aspects technologiques, en passant par ses caractéristiques esthétiques et culturelles –, et dans différents contextes, nous pouvons mieux comprendre sa nature dynamique, ainsi que son impact dans divers milieux. De même, Thomaidis adopte une perspective inclusive en soulignant la dimension « interpersonnelle » et « omniprésente » de la voix, tout en intégrant les voix non-humaines et les systèmes de communications complexes dans lesquels la voix agit tels que les systèmes de reconnaissance vocale interactive et la synthèse vocale. Ces réflexions incitent à une redéfinition de la voix et à un élargissement des concepts liés à ce qui signifie « avoir » une voix, en tenant compte de la diversité des expériences vocales et de l'impact des pratiques matérielles et discursives, qu'elles soient socio-politiques, culturelles, technologiques ou autres.

Thomaidis, dans le volume collectif *Voice Studies: Critical Approaches to Process, Performance and Experience*, publié en 2015 – qui coïncide avec l'année du colloque « *Why Voice Now* ? » –, réfléchit sur la définition de la voix et sur la manière de l'aborder, en soutenant que :

Every definition of voice is a working definition. [...] The study of voice is, like voice, a practice; its contextual pragmatics matter. Any study of voice is therefore contingent, emergent, and vested with (social, political, cultural) value. Who voices, who listens, and how they voice and listen is significant. Of equal concern are why they voice, in which context and circumstance[343].

[342] « La voix est omniprésente. Elle est un médium de communication interpersonnelle, essentielle dans la technologie, et un point de référence dans les discussions sur l'identité, le développement psychologique et l'acquisition du langage. Elle procure un plaisir esthétique à travers les arts, sert de métaphore pour les voix auctoriales, féministes ou subalternes, et est utilisée comme terme générique en politique, activisme et religion lorsque "la voix du peuple" est entendue ou réprimée. Les voix non humaines, posthumaines et supra-humaines nous invitent à écouter les voix animales, les systèmes de reconnaissance vocale interactive, et la synthèse vocale réalisée dans les laboratoires de robotique. Comment rendre compte de ces nombreuses versions ou idées de la voix ? Comment peut-on discuter quelque chose d'aussi éphémère et complexe d'un point de vue académique ? Comment pourrait-on dépasser les concepts établis de la voix ? » Voir le site Routledge Home : « Routledge Voice Studies ». Disponible sur : https://routledgetextbooks.com/textbooks/routledgevoicestudies/ [Consulté le 09/10/2021].

[343] « Chaque définition de la voix est une définition en évolution. [...] L'étude de la voix est, comme la voix elle-même, une pratique ; ses pragmatiques contextuelles sont importants. Toute étude de la voix est donc contingente, émergente, et investie de valeur (sociale, politique, culturelle). Qui parle, qui écoute, et comment ils parlent et écoutent, sont des questions qui revêtent une importance capitale. Tout autant

La voix, pour la penser, il faut tout d'abord l'expérimenter. En tant que pratique, la voix rend compte du contexte où elle agit. À partir de ces observations, il convient de clarifier notre perspective sur la voix en prenant en considération les créations poétiques et audio-sensibles étudiées. Notre démarche se fonde sur la dimension relationnelle, expérientielle, performative et signifiante de la voix, en incluant les dimensions non-verbales, non-sémantiques et non-discursives. Cette approche vise à dépasser une conception statique ou fixe de la voix, tout en prêtant attention aux rencontres sensibles et affectives entre les entités, humaines et non humaines, qui participent à la construction de l'événement sonore.

Les récits que nous allons examiner présentent une pluralité de chemins possibles d'être à la voix, tout en questionnant les modalités de perception et d'expérience, ainsi que les espace-temps, qui participent à la conception de la performance vocale. Bien que différemment, les créations de notre étude s'emparent de la voix comme médium et facteur processuel qui fait partie et déclenche des événements relationnels, à la fois perceptifs et sensoriels. Pour approfondir cette perspective, notre étude associe la notion de « médio », théorisée par l'écrivain et philosophe Régis Debray, à la voix. Comme mentionné précédemment, cette notion provient du néologisme « médiologie » et désigne « l'ensemble dynamique des procédures et corps intermédiaires qui s'interposent entre une production de signes et une production d'événements[344] ». Ainsi, la voix peut être perçue comme un « médio », dans la mesure où elle constitue une instance intermédiaire[345] où coexistent des forces matérielles et discursives.

Dans cette toile conceptuelle, l'intermédialité et la transmédialité s'avèrent des notions clés pour cerner la voix. Ce sont des concepts qui mettent en relief les interactions entre des éléments issus de différents champs de créations et qui se situent et profèrent à l'intérieur d'une même proposition sensible.

---

d'intérêt sont les raisons pour lesquelles ils parlent, dans quel contexte et circonstance ». Voir : THOMAIDIS Konstantinos, MACPHERSON Ben (eds.), *Voice Studies*, *op. cit.*, p. 215.

[344] DEBRAY, Régis, *Manifestes médiologiques*, *op. cit.*, p. 29. Pour approfondir cette notion, on peut consulter : DEBRAY, Régis, « Histoire des quatre M » [en ligne], *Les cahiers de médiologie*, n° 6, 1998, p. 7-25. Disponible sur : https://mediologie.org/ancien-site/cahiers-de-mediologie/06_mediologues/debray.pdf [Consulté le 05/03/2022].

[345] Cette expression résonne avec la pensée de Jane Bennett. Voir : Harvard GSD, « Jane Bennett: Out for a Walk in the Middle Voice » [*Vidéo*], *Youtube*, le 26 octobre 2021. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=PyWWSRBh4FU]. Consulté le 06/10/2023.

Ces collaborations se manifestent sous forme des créations médiales dès leur conceptualisation, à travers des « écritures intermédiales », englobant les écritures textuelles, scéniques, visuels et sonores. En ce sens, le processus de création « intègre dans son tissu un ensemble d'écritures médiatiques qui font partie du sens global de l'œuvre[346] ». Cette dynamique se poursuit lors de leur matérialisation, c'est-à-dire le processus d'inscription sur un support médiatique, ainsi que pendant leurs modalités d'implémentation, d'approximation, de traduction, de transposition, de transfert et d'adaptation d'un médium à l'autre[347].

En outre, cette approche implique un échange constant entre les écrivains et compositeurs, où chaque médium contribue à enrichir et à compléter les autres, se répondant mutuellement. Ainsi, les processus de connexion et de relation ne se limitent pas seulement à la phase de conception, mais se prolongent tout au long de la vie de la création, incluant sa réception et ses transformations successives dans des contextes qui proposent des médiations différentes (salle de lecture, scène, théâtre, installation, etc.) Cette perspective nous permet d'explorer les lieux communs entre la poésie contemporaine et la musique électroacoustique, pour ensuite considérer l'agencement, l'affectation et l'apport de tels croisements. Dans notre analyse, l'accent est mis sur la co-agence des éléments matériels et discursifs, faisant de la voix un phénomène performatif et vecteur des interactions dynamiques entre les corps, les sons, les technologies, les médiums, etc. Dans ce sens, le médium poétique et le médium sonore constituent les terrains où reformuler les récits, du fait qu'il y a toujours un discours dans sa mise en scène, qu'il soit de nature sensorielle, auditive, rétinienne, sémiotique, matérielle, etc. Et la voix, comme nous le verrons par la suite, constitue l'instance intermédiaire où faire entendre le travail des phénomènes (acteurs et médiums).

Aborder la voix (les voix) du récit dans sa traversée, dans ses passages d'un médium à l'autre, d'un support à une autre, d'une temporalité à un autre, d'un espace à un autre, etc., permet d'imaginer différentes manières d'être à la voix. L'un des premiers à s'interroger sur cette question dans le domaine poétique est l'écrivain et critique littéraire

---

346 ROJAS AMADOR, Paula, *Les médias numériques dès une écriture intermédiale : suivi de Le monde n'arrête pas, scénario dramaturgique*, thèse de doctorat, sous la direction de Luis Thenon, soutenue à l'Université Laval en 2018, p. 4.

347 SCHOBER, Regina, « Adaptation as connection - Transmediality reconsidered », *in* Jørgen Bruhn, Anne Gjelsvik, Eirik Frisvold Hanssen (eds.), *Adaptation Studies : New Challenges, New Directions* London/New York : Bloomsbury, 2013, p. 89-112.

Christian Prigent. En distinguant « la voix-de-la-lecture » (le corps en question dans la voix au moment de la lecture) de la « voix-de-l'écrit » (la voix liée au corps qui l'écrit, qui s'écrit)[348], Prigent cerne la voix, et plus concrètement la médiation vocale, comme sujet à part entière pendant le texte, mais aussi après le texte, lors de la lecture et de sa projection, à partir de différentes opérations d'écriture impliquant également le corps :

> Un certain « emportement » s'impose souvent quand on s'essaie à lire autrement que de façon expressionniste ou oratoire : la vitesse dénaturalise la voix, empêche la consistance des effets d'expression, jette la performance vocale dans un rythme où ne consiste plus que la dimension vocale elle-même […] à l'inverse : rétention du débit vocal : lâcher la langue sous pression, avec sa passion […] Faire entendre quelque chose de l'incarnation et de la difficulté verbale en « rentrant » au maximum la voix, tous orifices bouchés, diaphragme noué, corps tassé et plié pour lancer l'expression verbale à partir de ce blocage et de cette surdité : raidi et tronçonné, l'autre corps, le corps « écrit »[349].

Sans se laisser emporter par une vision binaire qui opposerait lecture et performance[350], la performance vocale souligne la multiplicité des manières possibles d'être à la voix, ainsi que des façons dont la voix peut exister, dans un espace-temps où la matière se performe. Les vocalités contemporaines qui constituent notre objet d'étude s'inscrivent davantage dans l'espace sensible de « l'auditure » (audition + écriture). Ce néologisme est forgé par Bobillot pour désigner l'intégration du phénomène sonore, par le biais du médium appareillé, dans la pratique poétique :

> J'appelle "auditure" l'ensemble des caractéristiques, esthétiques aussi bien que techniques, propres à une poésie intégrante, 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 ; soit, globalement : la phono-technè[351].

---

[348] PRIGENT, Christian, « La voix-de-l'écrit (notes sur la lecture publique et la "performance vocale") » [en ligne], sur le site *TXT*, np. Disponible sur : http://www.le-terrier.net/txt/txt/article79.html [Consulté le 08/12/2021]. « La Voix-de-l'écrit » de Christian Prigent est publié pour la première fois en 1984 dans : JANICOT, Françoise, Poésie en action, Issy-les-Moulineaux, Loques-NèPE, p. 93-96.
[349] PRIGENT, Christian, « La voix-de-l'écrit » [1987], *Compile*, Paris : P.O.L., 2011, p. 21.
[350] THEVAL, Gaëlle, « Écouter la poésie » [en ligne], *Acta Fabula*, vol. 17, n° 2, coll. « Essais critiques », 2016, np. Disponible sur : https://poesieexp.hypotheses.org/217 [Consulté le 09/11/2020].
[351] BOBILLOT, Jean-Pierre, « Naissance d'une notion, *op. cit.*, p. 168.

Lors des lectures-performances que nous examinerons par la suite, l'écriture vocale – à travers sa projection –, prend une toute autre dimension sur scène, se matérialisant dans un « plateau », tant au sens philosophique[352] que littérale du terme. Ce faisant, la voix introduit l'événement au moyen de dispositifs appareillés et anime la dispersion du sens, créant un espace d'indétermination et de multiplicité.

En outre, la voix, située dans l'écart, dans les espaces-temps intermédiaires, met en mouvement la pensée perçue comme un mixage d'images-sons[353]. Ce mouvement constitue le fondement des réflexions des écrivains et compositeurs que nous étudions. Perçue également en termes de déplacement, le mouvement de la pensée a été célébré par le poète Christophe Tarkos lorsqu'il parle de la naissance de la compréhension comme un processus dynamique :

> Nous sommes en train de comprendre qu'il y a un mouvement de fond vers la compréhension […] les éléments se mettent à tourbillonner et nous entrons dans le tourbillon et il y a eu de nombreux événements, et les événements […] se fondent dans le bouillon, nous entrons dans la compréhension, qui est un bouillon, qui bouillonne, nous pouvons nous approcher du point qui est un tourbillon[354].

De même, nous tentons de tracer un mouvement dans la manière de penser la voix, où la pratique et la réflexion vont ensemble. À ce sujet, l'enseignante et écrivaine Carolyne Cooke, met en évidence les forces affectives qui s'activent pendant l'écriture car, lorsqu'elle écrit, il ne s'agit pas d'exprimer ce qu'elle pense, mais de révéler comme elle pense : écrire c'est penser et lire c'est penser[355]. C'est à partir de ces observations que notre étude a envisagé le récit poétique, non seulement comme une construction narrative, mais également comme une pensée sensible et motrice.

---

[352] Au sens deleuzien-guatterien du terme, ce qui fait référence à une écriture rhizomatique. Pour le dire avec Deleuze-Guattari : « Que se passe-t-il au contraire pour un livre fait de plateaux, communiquant les uns avec les autres à travers des micro-fentes, comme pour un cerveau ? Nous appelons "plateau" toute multiplicité connectable avec d'autres par tiges souterraines superficielles, de manières à former et étendre un rhizome. […] ». Voir : DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*, *op. cit.,* p. 33.

[353] Le terme a été employé par Karine Le Bail, chercheuse au CNRS, lors de son intervention au TNB avec les étudiants comédiens du théâtre pour la réalisation de la fiction sonore réalisée par le réseau SONS:S « Théâtre acoustique pour l'oreille ou Radio Cadiot », en décembre 2020. Envisager la pensée comme un mixage d'images-sons permet de dépasser son caractère statique au profit du mouvement des mots.

[354] TARKOS, Christophe, *Anachronisme*, Paris : P.O.L., 2001, p. 64-65.

[355] COOKE, Carolyn, « What Is Literature For, *op. cit.*

3.2. Relations fluctuantes entre la voix et la technologie

Dès les premières créations conçues à l'aide de l'appareillage électroacoustique, qu'elles soient le fait d'écrivains ou de compositeurs, la voix a été appréhendée non seulement comme une manifestation sonore émanant de la bouche humaine – et, par extension, du corps – existant dans l'espace et dans le temps, mais également comme un matériau sonore et objet autonome susceptible d'être capté, transformé et diffusé par des dispositifs technologiques. Cette démarche explore les dynamiques d'interaction et les points de disjonction entre le corps du performeur, la voix et l'appareillage technologique. Il s'agit d'explorer la dichotomie entre la matérialisation de la voix et son objectivation ou « désincarnation » lors de la médiation technologique. Cette analyse soulève des questions sur l'identité, l'authenticité et la présence du sujet-vocalisateur, ainsi que sur la manière dont la voix peut être perçue indépendamment de son ancrage physique, dénuée de forme ou dissociée du corps qui l'émet. Dans ce contexte, des notions ont émergées telles que la « voix désincarnée » – issue des conceptualisations cognitivistes et poststructuralistes qui considèrent le langage comme médiateur et représentant de notre expérience du monde[356] –, la « voix acousmatique » et la « voix technologique », désignant des voix entendues et indépendantes de leur ancrage corporel, constituées par l'intermédiaire d'objets ou de dispositifs techniques.

En contraste avec cette approche, nous adhérons à la conception des nouveaux matérialismes qui, s'opposant aux théories poststructuralistes, ainsi qu'à la connaissance textualiste et scriptocentrique, critiquent l'exclusion ou la minimisation de l'impact des processus cognitifs liés à l'incarnation, à l'expérience et aux affects[357]. Comme le signale la spécialiste en études performatifs Virginie Magnat, l'intérêt accru par ces processus dans le domaine de la performance et des arts sonores conduit à explorer la dimension matérielle et affective de la voix, c'est-à-dire à « investigating the non-discursive power of the sensorially experienced materiality of vocality[358] ». Cette approche transcende l'abstraction conceptuelle de la voix, idée qui a été renforcée par son association avec la

[356] MAGNAT, Virginie, « (K)new Materialisms: Honouring Indigenous Perspectives » [en ligne], *UTP Journals*, *Theatre and New Materialisms / Théâtre et nouveaux matérialismes*, vol. 43, n° 1, University of Toronto Press, 2022, p. 24-37, p. 26. Disponible sur : https://utpjournals.press/doi/10.3138/tric.43.1.a01 [Consulté le 10 /01/2023].
[357] *Id.*
[358] MAGNAT, Virginie, *The Performative Power*, *op. cit.*, p. 146.

parole et le langage, ce qui, par ailleurs, fait de la voix un phénomène exclusivement humain, dématérialisé et désincarné.

Les approches qui visent à objectiver le phénomène sonore (y compris la voix) réduisent ontologiquement l'« événement du son en "objet"[359] », effaçant également sa dimension vivante et vibrante. En réponse à ces perspectives, les théoriciens issus des nouveaux matérialismes envisagent la vocalisation comme un « rencontre incarnée[360] ». Ils mettent en avant la relation ontologiquement indissociable entre le corps qui émet la voix et les corps vibrants, incluant à la fois des entités humaines et non humaines (les objets, les sons, les dispositifs, les espaces, etc.), à travers lesquelles la voix est perçue et matérialisée. Ces rencontres sensibles ont pour but « the aim being to revive and expand the participants' sensory sensibilities and capacities to connect with one another and the wider environment[361] ». De ce fait, notre approche ne considère pas la voix comme un simple objet ou un outil au service du dispositif technique, ni comme une émission dépendante d'une entité individuelle. Adopter une telle perspective réduirait la perception de la voix à un objet sonore autonome ou dépendant d'une subjectivité, dissociée du milieu, et ignorait la complexité des dynamiques corporelles, affectives, discursives et technologiques qui façonnent les modes expérientiels et sensoriels de la voix.

« Qu'en est-il alors lorsque le corps est capté par la technologie et la voix transformée ?[362] ». Telle était la question que s'est posée Jeff Barda, théoricien de la poésie contemporaine, dans son article « Le corps en lecture publique : techniques et "re-physication" de la pensée » (2019)[363]. Dans ce texte, il met en avant la pratique poétique des trois écrivains contemporains, parmi lesquels Anne-James Chaton, poète qui intègre notre corpus. Partant de l'expression empruntée à Philippe Beck, « la re-physication de la pensée », Barda fait du corps le médium des expériences sonores, et s'intéresse aux

---

[359] DI SCIPIO, Agostino, « Objet sonore ? Événement sonore ! Idéologies du son et biopolitique de la musique » [en ligne], *in* Makis Solomos, Roberto Barbanti, Guillaume Loizillon, Carmen Pardo Salgado, Kostas Paparrigopoulos (dir.). *Musiques et écologie du son. Projets théoriques et pratiques pour une écoute du monde*, Paris : L'Harmattan, 2016, p. 35-46, p. 38. Disponible sur : https://hal.science/hal-01789703 [Consulté le 09/12/2021].

[360] FAST, Heidi, TIAINEN, Milla, « Voice » [en ligne], *in* David Gauthier, Sam Skinner (eds.), *New Materialism Almanac*, 2018, np. Disponible sur : https://newmaterialism.eu/almanac/v/voice.html [Consulté le 02/02/2019].

[361] « [...] objectif d'élargir leurs sensibilités sensorielles et capacités de connexion les uns avec les autres et avec leur environnement plus large ». *Id.*

[362] BARDA, Jeff, « Le corps en lecture publique : techniques et "re-physication de la pensée" » [en ligne], *Acta fabula/Les colloques,* « Écrivains en performances », 2019, np. Disponible sur : https://www.fabula.org/colloques/document6404.php [Consulté le 03/08/2021].

[363] *Id.*

processus à travers lesquels le dispositif technologique réintroduit une dimension corporelle et affective à la voix. Dans le cas de Chaton, il discute la différence entre la « voix organique » et la « voix technologique » lors de ses performances-concerts, en s'appuyant sur les perspectives développées par Young dans son ouvrage *Singing the Body Electric* :

> The voice, as abstract sound object, is harnessed and controlled, looped, cut, reconstituted into montage, re-framed or recontextualized […] the body, now eradicated, becomes free-floating, suspended […] Here the voice exists only as abstract object, a sample », M. Young, Singing the body electric: the human voice and sound technology[364].

Barda ne marque pas une séparation nette entre ces deux dimensions, il cherche plutôt à « rendre audible le surgissement d'une voix inouïe au sein de la voix « organique[365] ». Il développe cette idée en reprenant une citation de Young : « subsumed by the machine, the voice is no longer the "voice" per se – it is the sound of the machine, performed by mechanical-like vocal personas[366] ». Notre approche ne soutient pas l'idée de la « voix comme objet sonore abstrait » lorsqu'elle est médiatisée par des moyens de composition et de diffusion propres à l'outillage électroacoustique, et elle ne distingue pas davantage entre la « voix organique » et la « voix technologique ». Dans le cadre des créations intermédiales et transmédiales de notre étude, nous constaterons que la voix est « réaffectée », mais pas en qualité d'objet. Elle est « imbriquée » dans un *continuum* des entités humaines et non humaines, au sein des forces matérielles et discursives. Dans ce cadre, il s'agit avant tout de concevoir le phénomène vocal comme partie intégrante du processus de médiation, dans la mesure où elle « devient » un autre corps, un autre affect, changeant ainsi la manière de dire, de faire et de se faire entendre.

La médiation technologique de la voix entraîne une ouverture : l'ouverture de ce phénomène ne se limite pas au milieu technologique, mais s'étend également au milieu discursif, matériel, symbolique, etc. Comme le souligne Young, la « voix technologique

---

364 « La voix comme objet sonore abstrait est exploité et contrôlée, mise en boucle, coupée, reconstituée à travers le montage re-cadrée ou recontextualisé […] le corps, maintenant éradiqué, devient flottant, suspend […] Là, la voix existe seulement comme objet abstrait, un échantillon ». Voir : YOUNG, Miriama, *Singing the Body Electric*, *op. cit.,* p. 220.

365 BARDA, Jeff, « Le corps en lecture publique, *op. cit.*, np.

366« [...] intégrée par la machine, la voix n'est plus "la voix" comme telle – elle est le son de la machine, opérée par des entités vocales mécaniques ». *Ibid.,* p. 118.

» résulte d'une « recontextualisation » de la voix par le biais des procédés spécifiques à la musique électroacoustique (des effets de *delay*, de réverbération, de spatialisation, d'amplification, de synthèse, d'échantillonnage, etc.) Les facteurs techniques, socio-culturels et physiologiques influencent également les relations entre le corps, la voix et la technologie, en modifiant les dynamiques traditionnelles qui les relient, tout en transformant la notion de présence. En effet, elle n'est plus considérée comme une substance, un état physique ou matérielle stable, mais comme une forme d'existence fluide et hybride, où les entités humaines et non humaines interagissent et se transforment mutuellement.

De plus, ces dynamiques relationnelles suscitent des interrogations sur l'agentivité des entités impliquées, remettant en cause la possibilité de dissocier leur interaction en deux entités distinctes. Dans cet ordre d'idées, nous proposons d'aborder la voix comme une entité relationnelle et transversale, susceptible d'affecter et d'être affectée par la matérialité et la discursivité de l'appareillage technologique. La voix se manifeste ainsi comme un entre-deux, comme une instance intermédiaire dotée d'une agentivité à la fois humaine et technologique. Elle intègre les effets matériels de cette interaction dans son propre devenir.

L'emploi de la technologie met en relief la distance entre le corps-émetteur et la voix. Il permet aussi de développer une extension de la voix dans un *continuum* : entre le corps du performeur et le corps de la technologie, ainsi qu'entre la sensibilité humaine et celle de la machine. Dans cette perspective, la voix est perçue comme un phénomène capable d'établir des relations entre les différentes entités, humaines et non humaines, les connectant de manière performative et affective, tout en créant des liens entre les dimensions spatio-temporelles qu'elles partagent. Ainsi, la voix a la capacité d'initier des assemblages en même temps qu'elle émerge des ceux-ci. Dans cet ordre d'idées, la théoricienne et artiste sonore et de médias Norie Neumark, qui s'inscrit dans l'héritage des *Voice Studies*, des *New Materialist*, des études post-humanistes et des théories des affects, se questionne sur les notions de voix et d'écoute. Comme nous l'analyserons plus en détail dans la troisième partie de cette étude, Neumark met en place une pensée de la voix, y compris les voix des animaux, des objets, des lieux, des technologies, en tant qu'entité « productive[367] », qui « connects us to the place through which it reverberates and the others

[367] NEUMARK, Norie, « Voicing Memories » [en ligne], *Soundeffects*, vol. 7, n° 2, 2017, p. 33-44, p. 32. Disponible sur : https://www.soundeffects.dk/article/download/102923/151994/ [Consulté le 01/09/2022].

in that place and in the shared medium of air[368] ». Pour y procéder, elle approche la voix traversée par la technologie dans un *continuum* spatio-temporel, qui entre en relation avec le milieu et se « s'exprimer par elle-même »[369].

3.2.1. La « voix-objet » ?

Afin de saisir les enjeux contemporains relatifs à la nomenclature de la voix au cœur des créations où cohabitent le médium poétique et le médium technologique, nous proposons de retracer son évolution depuis la poésie sonore et la musique concrète. Dans cette optique, il convient de noter que la voix en tant qu'« objet sonore » est une notion répandue dans ces domaines de création dès la fin des années 1940 et le début des années 1950, tant par les auteurs que par la critique. Cette période se caractérise par une approche de la voix en termes sonores, mettant en lumière ses attributs acoustiques et matériels, et travaillée à partir des moyens de compositions et de diffusion des outillages électroacoustiques.

Dans ce contexte, la dichotomie dans laquelle se place la voix, entre l'organique et l'artificiel, entre l'homme et la machine, entre la concrétisation et l'abstraction, joue en faveur de l'objectivation ou de la neutralisation de la voix. Cependant, l'expressivité du timbre, en tant que signature de son locuteur, tout comme le corps de l'écrivain ne peuvent pas être perçus comme détachés entièrement de la voix. Ils se présentent comme l'une des inscriptions présentielles de la voix, au même titre que les autres corps vibrants qui la font sonner et résonner dans le cadre de ces créations.

Contrairement aux expériences avant-gardistes de la première moitié du XXe siècle, où la musicalité du poème était davantage associée à une discursivité transtextuelle, fusionnant graphisme, sonorité, mouvement et vocalité, les écritures poétiques expérimentales des deuxièmes avant-gardes – et celle des écritures contemporaines que nous étudions –, se concentrent principalement sur les qualités affectives, relationnelles et performatives de la voix et de toute entité sonore. Elles se caractérisent par une interaction dynamique avec la technique et les dispositifs technologiques, et font partie

[368] « [...] nous connecte au lieu par lequel elle résonne, ainsi qu'aux autres présents dans cet espace et dans le médium partagé de l'air ». *Id.*
[369] NEUMARK, Norie, « Technology and Machines Speak (for) Themselves », *Voicetracks: Attuning to Voice in Media and the Arts,* Cambridge/Mass.: MIT Press, 2017.

constitutive du milieu en s'inscrivant dans un réseau sensible de relations spatio-temporelles.

Sans vouloir s'attarder sur des questions relatives au médium radiophonique, il semble pertinent de prendre en considération deux observations présentées par le poète et performeur Anne-James Chaton lors de la table ronde *Totally Radio, Totally Poésie*, une réalisation de Radio O, dirigée par Anna Serra et diffusée en 2017[370]. Pour recontextualiser la poésie dite « sonore » et la différencier des expériences avant-gardistes, Chaton identifie trois démarches poétiques apparues à la fin des années 1940 : la première se concentre sur la voix et le corps ; la deuxième, héritière du futurisme, englobe les démarches poétiques axées dans l'exploration des phonèmes ; et, enfin, la tendance poétique qui recourt à la technologie. Dans chacune de ces approches, la dimension langagière et sémantique est reléguée au second plan, au profit de la « création sonore ».

Un autre aspect majeur souligné par Chaton est la dimension temporelle et spatiale que la technologie introduit dans le processus d'écriture. De fait, l'appareillage technologique instaure une distance et un effet de latence, qui impose sa propre durée et corporéité. Ainsi, l'interaction avec l'appareillage technologique permet aux écrivains de décentrer la voix, qui n'est plus identifiée de manière essentialiste et réductionniste au sujet émetteur. De même, la parole n'est plus délivrée de manière immédiate. Par le biais de la technologie et du mixage des écritures (performatives, sonores, scéniques, visuelles, textuelles, etc.), les écrivains résistent à la détermination sémiotique, afin d'éviter que l'ensemble de signes et de symboles soient fixés dans des significations rigides ou préétablies.

Bobillot, qui a consacré une grande partie de ses écrits à la poésie sonore française, et notamment à la pratique du poète Bernard Heidsieck, met en relief quatre volets possibles de la poésie « sonore » et « action » : la poésie scénique, la poésie enregistrée,

[370] Radio Panik, « Totally Radio, Totally Poésie » [*Podcast*], *L'heure de pointe. Tout ce qui bouscule l'oreille*, *Radio O*, le 30 décembre 2016. Disponible sur : https://www.radiopanik.org/emissions/l-heure-de-pointe/totally-radio-totally-poesie-2/ [Consulté le 11/10/2020]. Cette table ronde a été enregistrée dans le bar Le 61 au 19ème arrondissement de Paris et comptait avec la participation de Laurie Bellanca pour Kompost et Maya Boquet pour Radio Femme Fatale, Anne-James Chaton pour RADIO, Clémentine Delahaut pour l'Atelier de création sonore radiophonique, Arthur Lacomme pour Radio Panik 105.4 FM, Marius Loris et Thomas Dunoyer pour Radio Libertaire, Joachim Montessuis pour radio solipsiste et, enfin, Omelianenko Irène pour France Culture. Tout au long de cet échange, plusieurs questions relatives à la poésie sonore et à la poésie dite radiophonique émergent, ainsi que des préoccupations et des dispositifs employés dans la création poétique contemporaine.

la poésie simultanée et, enfin, la poésie phonétique[371]. Heidsieck, de son côté, avait précédemment défini quatre courants poétiques s'entendent de 1955 à 1975. Lors d'un entretien mené par Jacques Donguy avec Heidsieck, apparue dans le catalogue de l'exposition *Poésure et Peintrie*, il mentionne :

> il y a un certain nombre de lignes de force, celles qui viennent des avant-gardes du début du siècle à base phonétique, pour aboutir au souffel ou au cri, comme Dufrêne et Chopin ; celle qui utilisent le magnétophone et qui conservent la sémantique, comme la mienne ou celle de John Giorno, ou de Gysin. L'école suédoise, en quelque sorte, a , elle, conservé la voix, le grain de la voix, qui reste le matériau de base, mais tellement passé par la machine que cela bascule dans la musique électronique, même si le matériau n'est pas un son électronique artificiel, et si le point de départ est la voix[372].

Depuis le début de la poésie sonore, les écrivains conduisent la pratique poétique à une nouvelle ère électronique. Ainsi, le poète Heidsieck, à l'instar du compositeur et théoricien de la musique concrète Pierre Schaeffer, explore les technologies sonores d'enregistrement, de reproduction et de diffusion, afin de redécouvrir la dimension orale (aurale) de la poésie et d'explorer le système d'amplification comme outil d'écriture. Le magnétophone, tout comme le microphone, transforme la manière de faire, de concevoir et de transmettre la poésie, en mettant en avant sa dimension sonore, performative et scénique. Ainsi, la voix se transforme en matériau de composition, tandis que le texte, imaginé dans sa projection, constitue une « toile » pour les dispositifs électroniques lors des lectures-performances publiques, et parfois même disparaît.

Dans ce contexte, Heidsieck développe le concept de « poème-partition » (1955) dans le sillage de la poésie sonore, bientôt rebaptisée « poésie-action » (1962), sur le modèle explicite de la musique. La partition va dorénavant représenter l'ensemble des instructions pour mettre le texte en action. À cet égard, il est intéressant de constater que le poète reconnaît dans ses écrits l'influence des concerts organisés par le Domaine Musical, fondé

---

[371] BOBILLOT, Jean-Pierre, « Poésie sonore, aujourd'hui ? L'exemple d'Anne-James Chaton et de Sébastien Lespinasse » [en ligne], *Inter*, n° 114, 2013, p. 10-13, p. 11. Disponible sur : https://id.erudit.org/iderudit/69162ac [Consulté le 05/09/2020].

[372] DONGUY, Jacques, « Entretien avec Bernard Heidsieck », *Poésure et peintrie : d'un art, l'autre, exposition* (Catalogue d'exposition au Centre de la Vieille Charité, Marseille, du 12 février au 23 mai 1993), Marseille : Direction des musées / Paris : Réunion des musées nationaux, 1993, p. 406-417, p. 414.

par le compositeur Pierre Boulez[373]. À partir de 1960, Heidsieck commence « à manipuler la bande et à utiliser les possibilités spécifiques de l'enregistreur au même niveau de création, de composition ou de recomposition du texte sur la bande par des coupes, des superpositions, des espacements, etc.[374]». Au cours de ce processus, ce qui est perçu est l'inaudible de la voix-logos, ouvrant à la démultiplication, la superposition et la transformation du phénomène vocal. Cette manière de procéder génère un flux verbal, parfois asémantique, qui ne pourrait être réalisée de manière naturelle par l'organe vocal. En effet, l'emploi du médium appareillé ouvre et étend le langage à des dimensions jusqu'alors inexplorées : il révèle au poète les potentialités expressives et performatives de sa voix, dans un espace-temps qui se matérialise performativement, faisant émerger le sens autrement.

Ces questionnements se poursuivent avec la naissance de la musique concrète en 1948 à la Radio-Télévision française (RTF), au sein du *Club d'Essai* fondé et dirigé par Schaeffer, avec la collaboration de Pierre Henry, où il présente ses *Études*[375]. Leurs travaux marquent un tournant décisif en raison de leurs méthodes novatrices de conception, de composition et de perception de la musique, ainsi que de leurs choix esthétiques. Parmi les principes de composition développés par Schaeffer figure la manipulation de matériaux physiques, caractérisée par l'agencement, l'enregistrement et la fixation de la vibration du son sur un support pour créer une continuité sonore – il convient de rappeler qu'en parallèle, dans le domaine poétique, Henri Chopin s'engage dans la pratique d'ancrer la poésie sur un support sonore avec la revue *OU*. Cette manière de procéder permet à Schaeffer « d'écrire des sons » spécifiques en amont de leur sonorisation, tout en élargissant les possibilités d'écriture musicale. Elle ouvre également la voie à l'invention de nouvelles structures timbrales et compositionnelles[376], enrichissant ainsi le vocabulaire sonore et les techniques de création musicale, qui

---

373 HEIDSIECK, Bernard, « Domaine musical et poésie sonore », *Karlheinz Stockhausen*, Paris-Lausanne : Festival d'Automne/Contrechamps, 1988, p. 20-22.

374 BOBILLOT, Jean-Pierre, *Bernard Heidsieck : Poésie action*, Paris : Jean Michel Place, 1996, p. 80.

375 SCHAEFFER, Pierre, « Concert de Bruits », Archives Pierre Schaeffer/IMEC, 1948. Ce concert de bruits se compose de l'étude de cinq bruits : « Étude aux tourniquets », « Etude aux chemins de fer », « Étude pour orchestre », « Étude au piano » et « Étude aux casseroles ».

376 OTTAVI, Julien, *Les nouvelles formes de pratique sonore en réseau : pratique collaborative, création partagée, Internet comme non-espace, écoute prolongée et installation permanente* [en ligne], thèse de doctorat, sous la direction d'Olivier Lussac, soutenue à l'École doctorale Humanités Nouvelles – Fernand Braudel (Lorraine), en partenariat avec ÉCRITURES en 2018, p. 190. Disponible sur : https://hal.univ-lorraine.fr/tel-02114500/document. [Consulté le 02/02/2023].

s'intéresse aux caractéristiques intrinsèques du son, telles que la masse, la dynamique, le timbre, etc.

En 1958, Schaeffer fonde le GRM (Groupe des Recherches Musicales), un laboratoire dédié à l'étude approfondi du son dans ses qualités « plastiques[377] », où figurent des compositeurs tels que Bernard Parmegiani, François Bayle, Francis Dhomont, Luc Ferrari, etc. Avec la publication de *Solfège des objets sonores* en 1967[378], complément (sonore) de son ouvrage précédente, *Traité des Objets Musicaux* publiée en 1966[379], l'approche sur le son en tant qu'objet (« objet sonore ») connaît un tournant significatif. Schaeffer y développe une typologie et une « morphologie du son », mettant l'accent sur l'intensité, la texture et la matière sonore[380]. Le travail théorique du compositeur peut être interprété comme une tentative de développer un nouveau système de solfège basé sur des principes phénoménologiques, pour lequel il propose une écoute ontologique, qualifiée d'« écoute réduite », axée sur la perception du son détaché du milieu.

L'une des critiques adressées à son ouvrage porte sur les limites des dimensions spatio-temporelles du son, qui ne tiennent compte que des variables contingentes associées au son, préoccupé par sa constance. Comme l'indique Solomos, « tout se passe comme si le son devenait objet[381] », idée qui est renforcée par le traitement répétitif du son qui annule l'événement.

En ce qui concerne la voix, Schaeffer ne montre pas un intérêt particulier que lorsqu'elle est considérée comme un objet sonore à manipuler afin d'explorer sa forme et sa matière, une fois dissociée de sa source d'émission. Dans son article *L'Art et les machines* (1963)[382], il souligne l'importance accordée au microphone, affirmant que « si le micro n'opère aucune transformation substantielle dans la matière sonore, il transforme la sensation sonore elle-même. L'image sonore diffère notamment de l'objet[383] ». La

---

377 TISSOT, Gaël, « La musique électroacoustique au GRM : un art plastique ? » [en ligne], *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, n° 16, parag. 3. Disponible sur : https://journals.openedition.org/filigrane/549 [Consulté le 02/11/2019].

378 SCHAEFFER, Pierre, REIBEL, Guy, *Solfège de l'objet sonore - Trois microsillons d'exemples sonores* (3 disques vinyles et livre), Paris : ORTF/Seuil, 1967.

379 SCHAEFFER, Pierre, *Traité des objets musicaux*, Paris : Seuil, 1966.

380 TISSOT, Gaël, « La musique électroacoustique, *op. cit.*, parag. 7.

381 SOLOMOS, Makis, « From Sound to Sound Space, *op. cit.,* p. 96.

382 SCHAEFFER, Pierre, « L'Art et les machines », *Civiltà delle Macchine*, novembre-décembre, 1963.

383 LE TINNIER, Fabien, « Dynamique de la voix enregistrée selon Pierre Schaeffer (1941-1963) » [en ligne], *Entrelacs*, n° 11, 2014, parag. 19. Disponible sur : http://journals.openedition.org/entrelacs/621 [Consulté le 11/09/2021].

pensée de la relation forme/matière prônée par Schaeffer révèle une vision continue du son, structurée par des fragments sonores préalablement enregistrés, qui se présentent à l'écoute comme un flux continu. En ce sens, la forme est considérée comme intimement liée à la matière, cette dernière constituant la base brute du son à partir de laquelle les contours sont travaillés pour faire évoluer une forme abstraite. C'est dans cette optique que s'exprime le compositeur :

> Matière et forme sont faites, en musique, des mêmes éléments : fréquence, intensité, durée, mais ces éléments offrent l'aspect contradictoire d'être permanents et de varier. En ce qu'ils restent permanents, dans un court espace de temps, ils constituent une matière ; en ce qu'ils évoluent, dans un espace de temps seulement dix fois plus grand, ils donnent naissance à des formes. En définitive, tout phénomène sonore, la musique comprise, peut et doit être analysé de cette façon-là[384].

Michel Chion, disciple de Schaeffer, élargit et approfondit les notions du compositeur, tout en les appliquant particulièrement au cinéma. Compositeur de musique concrète, chercheur, essayiste et théoricien du son et de l'audiovisuel, Chion, influencé par les théories lacaniennes et féministes, remet en question les hiérarchies traditionnelles de la perception de la voix dans le cinéma. À travers le concept d'« audio-vision », il propose une approche de la vue et de l'ouïe comme deux phénomènes indissociables, mettant en lumière l'importance égale de ces sens et leur influence mutuelle dans la production d'une nouvelle entité perceptive. Dans son ouvrage *La voix au cinéma* (1982), Chion analyse la notion de « voix acousmatique » , qui se réfère à un son dont la cause, sa source sonore, n'est pas visible, ce qui permet de se concentrer exclusivement sur l'expérience auditive indépendamment de l'origine physique du son, tandis que le concept d'« acousmêtre » se rapporte à une voix désincarnée, capable d'exister dans la registre de l'audible sans être perçue visuellement, mais susceptible d'apparaître à tout moment dans le champ[385]. Ainsi, ces notions désignent des entités sonores qui ont la capacité d'agir sur la narration et de générer des expériences à la fois sensorielles, affectives et signifiantes, à travers la dimension matérielle, qui oscille entre la présence sonore et l'absence visuelle ; entre des espace-temps flottants. Ce faisant, Chion considère la voix non seulement

[384] SCHAEFFER, Pierre, *À la recherche d'une musique concrète*, Paris : Seuil, 1952, p. 52.
[385] CHION, Michel, *La voix au cinéma*, *op. cit.*, p. 32-33.

comme un contrepoint à l'image, mais aussi par rapport à l'écriture, qu'il perçoit comme plus rigide. La voix, de par sa nature fluide, perméable, changeante et immédiate, est ainsi en mesure d'« hiérarchiser la perception autour d'elle [et] […] structure l'espace sonore qui la contient[386] ».

Sous un autre angle, à partir des années 1970 et 1980 un nombre important d'essais et d'ouvrages critiques provenant de divers domaines tels que la philosophie, la littérature, la psychanalyse, le cinéma et la musique, cherchent à émanciper la voix de la dichotomie entre « forme » et « matière », ainsi que des taxonomies binaires telles que « musique » et « langage ». Parmi les premiers à s'y intéresser figurent le psychanalyste Guy Rosolato[387], le chanteur-performeur Demetrio Stratos[388] et le philosophe, musicien et musicologue Daniel Charles. Ce dernier a consacré une part importante de ses recherches à John Cage, dont la rencontre a été déterminante pour l'évolution de sa pensée musicale. Dans *Le temps de la voix* (1978)[389], Charles s'efforce de dépasser le débat des années 1960 sur la « voix-musique » et la « voix-langage ». La première supposée à être « porteuse » et la deuxième « objet »[390]. Il propose de considérer que ces concepts ne sont pas nécessairement opposés, car la voix englobe à la fois ce qui sensibilise le sens (mais sans le rendre inintelligible) et la corporéité de la voix qui émerge dans la langue.

Charles pointe sur la nature dynamique et fluctuante de la voix, la considérant comme une instance nomade et intermédiaire, contre toute réduction métaphysique, car la voix n'est ni purement musicale, ni strictement langagière ou corporelle. Ainsi, il adopte une approche phénoménologique de l'expérience vocale pour examiner la manière dont la voix est perçue et vécue par l'auditeur. Pour ce faire, il s'intéresse à la manière dont ce phénomène affecte la perception et la compréhension du milieu, par sa capacité à traverser, impliquer, déployer et structurer le temps. Dans cet ordre d'idées, il déclare :

> On ne rendra compte de la voix qu'en se situant au niveau qui est le sien, et qui ne se laisse aucunement réduire à la simple réception/manipulation d'événements acoustiques « neutres

386 *Ibid.,* p. 15.
387 ROSOLATO, Guy, « La voix : entre corps et langage, *op. cit.*, p. 76.
388 STRATOS, Demetrio, « Diplophonie et autre », *Revue d'Esthétique*, n° 13/15, 1987-1988, p. 457-460, p. 457.
389 CHARLES, Daniel, *Le temps de la voix*, *op. cit.*
390 QUILLIER, Patrick, « Pour une acousmatique du signe : éloge du nomadisme de la voix », *Lampe-tempête*, n° 4, « Espaces, lieux, figures », 2007, np. Disponible sur : http://www.lampe-tempete.fr/QuillierSigne.html [Consulté le 05/08/2022].

» et isolés, parce qu'elle engage des plages sonores véritables, orientées, « écologiquement » agencées et disposées[391].

Du côté de la critique littéraire, le médiéviste Paul Zumthor, qui a consacré une partie de ces études à la poésie sonore, notamment à la figure d'Henri Chopin[392], et qui est l'un des promoteurs du concepts de « poésie orale[393] », se concentre sur la dimension orale de la poésie au point d'en faire une poétique de l'oralité. Ce faisant, il explore la voix – ou plutôt la « vocalité » –, contrairement à la parole, en termes performatifs et matériels, c'est-à-dire en tenant compte de ses dimensions spatio-temporelles. En insistant sur l'importance du contexte où l'événement a lieu, ainsi que du corps du vocalisateur et de l'auditeur, Zumthor approche la performance voix comme l'action perceptible du son ou la mise en acte de celle-ci, capable d'affecter à la fois le corps individuel et le corps social, pour en faire un moteur apte à constituer un « événement du monde sonore[394] ». Autrement dit, il envisage la performance, ainsi que la force et le dynamisme qui sont liés à ce concept, comme une manière d'agir et d'être ensemble dans une même dimension spatio-temporelle :

> Indéfinissable autrement qu'en termes de rapport, d'écart, d'articulation entre sujet et objet, entre l'Un et l'Autre, la voix reste inobjectivable, énigmatique, non spéculaire. Elle interpelle le sujet, le constitue et y imprime le chiffre d'une altérité [...] L'auditeur écoute, dans le silence de soi, cette voix qui vient d'ailleurs ; il en laisse résonner les ondes, recueille leurs modifications, tout « raisonnement » suspendu. Cette attention devient, le temps d'une écoute, son lieu, hors langue, hors corps[395].

Ainsi, Zumthor approche la voix en tant qu'événement perceptif et sensoriel, qui a la capacité à affecter l'autrui, dans l'espace-temps partagé de la performance.

---

391 *Le temps de la voix*, *op. cit*., p. 19.
392 ZUMTHOR, Paul, « Une poésie de l'espace » [en ligne], *in* Vincent Barras et Nicolas Zubrugg (eds.), *Poésies sonores*, Genève : Contrechamps, 1992, p. 5-18. Disponible sur : https://doi.org/10.4000/books.contrechamps.1281 [Consulté le 10/11/2021] ; ZUMTHOR, Paul, « Sonorité, oralité, vocalité », *in* Roger Chamberland et Richard Martel (dir.), *Oralités : Polyphonix 16*, Québec : Inter et CRILQ, 1992.
393 ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, *op. cit.*
394 ZUMTHOR, Paul, « Considérations sur les valeurs, *op. cit.*, p. 235.
395 ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie*, *op. cit.*, p. 16.

3.2.2. La voix et ses nomenclatures dans le cadre des pratiques poétiques et musicales

Dans le cadre des auteurs de notre étude, nous proposons de considérer chaque création poétique et audio-sensible comme une expérience performative agissant sur le champ de la sensation et de la perception, et qui a la capacité de problématiser la réception. Dans cette ligne d'idées, les écrivains cherchent à concevoir des récits poétiques ouverts, dépassant la tripartition classique sujet-objet-récepteur. Depuis la fin des années 1960 et début des années 1970, il y a un effort soutenu de la par des certains écrivains pour libérer leur travail des discours métaphysiques qui limitent la voix à des fonctions communicatives et symboliques, dans une volonté de détacher l'« objet » (sonore ou langagier) du geste de l'auteur[396]. Cette approche a conduit à une dé-métaphorisation, décentralisation et dépersonnalisation de la voix et à la suspension du « je » lyrique, ce qui a permis de mettre en lumière la dimension fondamentalement indéterminée, transversale et intercatégorielle de la voix. De même, ces démarches ont accentué le caractère événementiel – visant à privilégier l'événement sur la représentation –, au détriment de son aspect concret ou objectal, à savoir relatif à l'objet, de la voix.

Dans ce contexte, il est pertinent de se demander ce que l'on entend par « objet ». D'un point de vue étymologique, la notion d'« objet » dérive du latin « *objectum* » (qui vient de « *jacere* » : jeter, et d'« *objicere* » : jeter devant, désignant ce qui est placé devant). Ainsi, la notion d'« objet » implique l'idée de quelque chose qui dépend d'une entité qui a la capacité d'agir sur ou percevoir l'« objet ». Dans cette perspective, le professeur de littérature Laurent Lepaludier indique que l'objet est « perceptible par le sens, possédant une unité, et destiné à un usage quelconque (donc fabriqué).[397] » Le Dictionnaire de l'Académie Française définit l'« objet » comme étant « ce qui s'offre à la perception » et qui est « donné dans l'expérience[398] », renforçant ainsi sa dimension matérielle et malléable. Au Moyen Âge, le terme « objet » désignait, dans un sens intellectuel, une entité fixe et stable. À la fin du XVIIIe siècle, cette notion évolue pour désigner ce qui suscite la réflexion et ce à quoi elle se réfère, mettant ainsi en évidence à la fois sa dimension matérielle et sa fonction comme vecteur de connaissance. Ce virage conceptuel

---

396 Entretien personnel avec Jean-Michel Espitallier, *op. cit.*

397 LEPALUDIER, Laurent, *L'objet et le récit de fiction*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2004, p. 14.

398 Dictionnaire de l'Académie Française, « Objet », (9e éd.). Disponible sur : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9O0030 [Consulté le 3/11/2022].

a aussi renforcé l'association de l'objet avec l'idée d'objectivité, « s'opposant à la subjectivité humaine et à la distorsion d'un réel spontanément situé dans le monde des objets.[399]» En revanche, la notion d'« œuvre », qui dérive du latin « *opera* », pluriel d'« *opus, -eris* », englobe une dimension dynamique orientée vers la pensée, désignant à la fois une œuvre en cours de réalisation et un travail artistique achevé.

En articulant ces réflexions autour de la question de la voix, le principal défi réside dans la complexité de délimiter et de conceptualiser ce phénomène en tant qu'« objet » d'étude. En effet, la résistance rencontrée lors de la tentative de définir son territoire dans un domaine de connaissance et d'expérience particulier souligne le caractère non-essentialiste, multiple, relationnel et transversal de la voix. C'est pourquoi, dans cette recherche, nous parlons davantage d'« œuvre », plutôt que d'« objet », pour désigner les créations poétiques et audio-sensibles des auteurs de notre corpus, et employons les termes « entité » et « phénomène » pour nous référer à la voix, en évitant systématiquement le mot « objet ».

Les auteurs de notre étude abordent la voix sous un angle processuel, c'est-à-dire comme un facteur processuel et relationnel. Cette perspective privilégie un dialogue collaboratif entre les écrivains et les compositeurs, caractérisé par une approche critique, sensible et réflexive autour de la voix et des autres entités sonores Par conséquent, les créations poétiques et audio-sensibles examinées ne se limitent pas à des « objets sonores » ou des « objets langagiers », mais se présentent comme des expériences performatives, processuelles et affectives.

Les entretiens individuels réalisés avec les auteurs du corpus de notre étude[400] ont révélé l'ambiguïté inhérente à la notion d'« objet » dans le contexte contemporain. En effet, cette catégorie est souvent associée par défaut à la dimension matérielle de l'œuvre et à sa capacité d'adaptation dans des contextes médiatiques différents. Cependant, ils mettent en garde contre le danger de réduire le signe à une simple matérialisation, tout comme de faire de l'objet un artefact. Cette notion leur sert également à mettre en avant la capacité du spectateur-auditeur à s'approprier la création et à entrer en relation avec les phénomènes sensibles et perceptifs qui la composent.

---

399 LEPALUDIER, Laurent, *L'objet*, *op. cit.*, p. 13.

400 L'auteure de cette étude a rencontré différents écrivains et compositeurs lors de la réalisation des entretiens faites à Paris à partir de l'année 2019 jusqu'au présent. Chaque entretien a été enregistré à l'aide d'un Smartphone ou d'un zoom audio, ensuite transcrit et renvoyé aux participants pour leurs approbations. Chaque personne interviewée a donné son accord pour la publication de son entretien (voir Annexes I : Entretiens personnels).

Laure Gauthier, par exemple, ne parle pas d'objet (sonore ou langagier), mais de « création », de « chantier commun » ou d'« *opera* ». Ces notions véhiculent l'idée d'un mouvement intérieur, du bercement du texte et de la voix, ainsi que des réécritures et des redécouvertes du récit, qu'il n'y a pas dans le mot « objet ».

Au contraire, Anne-James Chaton, pour désigner ce qu'il donne à lire et à écouter dans ses performances-concerts, parle en termes d'« objet ». Ainsi, il met l'accent sur la portée sonore de ses écritures, sur un aller-retour constant entre le son et le langage, et sur la capacité de l'auditeur à expérimenter et à résigner ce matériau. Chez Chaton, la technologie du son et la voix interagissent ensemble de manière à ce que la dimension langagière soit intégrée dans la structure sonore. Dans ce contexte, le son peut être perçu comme un « dispositif qui permet d'articuler un énoncé dépassant et transgressant la dimension musicale [...] vers des processus d'exploration de la sonorité en tant qu'outil du langage. Le son devient alors un outil de productivité discursive[401] ».

En outre, Chaton, tout comme Jérôme Game, indique que les classifications de genre ou de style sont postérieures à l'écriture du récit poétique. Elles dépendent de l'expérience de ces écritures sensibles, qui oscillent entre différentes couches de perception et varient en fonction de la pratique d'écoute engagée et du bagage auditif de chacun. Par ailleurs, Chaton insiste sur la dimension matérielle de sa pratique lorsque la voix est médiatisée, mettant en avant le fait que l'écriture se donne à voir-entendre à travers sa matérialité :

> C'est un objet qui est perçu à travers un médium, il est donc physique. S'il a une diffusion sonore, il devient un objet à partir duquel quelque chose d'autre pourrait arriver. Il se définit progressivement en fonction de la manière dont il est approprié : objet linguistique, objet poétique... de sorte que les qualités qui peuvent s'y rattacher sont multiples. Il s'apparente à un prisme qui peut changer selon le contexte (de la librairie au centre d'art contemporain, en passant par la box électro, rock…) Objet sonore est le terme le plus générique pour le circonscrire sans le surcharger. L'écoute sera complètement différente en raison de problèmes matériels : le même objet dans une librairie reste un objet poétique, tandis que

[401] DE GRACIA, Silvio, « Lorsque le son s'énonce. Des actions sonores dans les frontières de la musique et de la performance » [en ligne], *Inter. Art actuel*, n° 137, « Pratiques du silence, du son et de l'oralité », 2021, p. 72-73, p. 73. Disponible sur : https://www.erudit.org/fr/revues/inter/2021-n137-inter06020/ [Consulté le 05/11/2022].

dans un festival de musique électronique il devient un objet électro. La technique est sans fin[402].

De son côté, l'écrivain et « bricoleur » Jean-Michel Espitallier différencie les pratiques sonores des pratiques langagières en fonction de la manière dont les effets du sens et du son sont produits. Selon lui, il s'agit de sortir la littérature de ses contraintes traditionnelles pour l'ouvrir à de nouvelles scènes en utilisant des matériaux extra-littéraires. Lors de l'entretien, lorsqu'on l'a interrogé sur la notion d'« objet » dans le cadre de la pratique littéraire avant-gardiste et contemporaine, il a répondu :

> Le terme d'objet renvoie au matérialisme que nous évoquions tout à l'heure. Peut-être que l'objet langagier est d'abord un objet qui est porteur de sens, le signifié, avec une enveloppe plastique et sonore, le signifiant. Pour l'objet sonore il n'y aurait pas de sens a priori. C'est donc un objet beaucoup plus malléable même si l'objet langagier offre des possibilités infinies de jouer aussi avec le son, le sens, la graphie. La différence entre l'objet langagier et l'objet sonore pourrait résider dans le fait que l'« objet langagier » est sonore par la langue, tandis que « l'objet sonore » ne l'est pas. Ainsi, il existe peut-être un rapport à la parole qui est très présent, au fait de vocaliser.[403]

Cette déclaration laisse entrevoir que pour Espitallier la notion d'« objet » a la valeur de formule de remplissage pour désigner des pratiques littéraires qui favorisent soit un travail sur la voix et sur le corps, soit sur le matériau textuel ou visuel du récit ou, au contraire, sur le son. Il s'agirait donc de comprendre si l'accent est mis du côté du sens ou du son. Dans tous les cas, l'écrivain met l'accent sur l'importance de la voix, des modalités de vocalisation, en relation avec différents médias et formes d'écriture.

Dans notre époque contemporaine, diverses nomenclatures, élaborées soit par la critique littéraire soit par les auteurs (écrivains et compositeurs), sont utilisées pour désigner des pratiques, parfois collaboratives, qui intègrent des écritures textuelles, sonores, visuelles et performatives. Parmi ces nomenclatures, on retrouve : « OVNI » (Objets Verbaux Non-Identifiés), « OLNI » (Oeuvres Littéraires Non-Identifiées), « OEM

---

[402] Entretien personnel avec Anne-James Chaton, réalisé au Café Martin de Gambetta, à Paris, le 12 février 2020. Dans cette citation, nous avons choisi de conserver la version originale en français, bien que l'entretien disponible en annexe, volet « C », corresponde à la version inédite en anglais, publiée par la revue Made in Mind le 20 avril 2020.

[403] Entretien personnel avec Jean-Michel Espitallier, *op. cit.*

» (Objets Esthétiquement Modifiés). Ces acronymes, utilisés comme catégories par défaut en raison de leur caractère singulier et difficile à classifier, partagent plusieurs caractéristiques communes, notamment : la dimension littéraire, ou au moins verbale, insufflée aux qualités purement acoustiques ; l'association de divers matériaux pour un travail d'adaptation, de transfert, de réécriture, d'approximation ou de traduction ; l'intégration des dispositifs transfrontaliers permettant de questionner le statut des champs de créations poétiques, audiovisuels, scéniques, performatifs et musicales, en ce qu'ils transcendent les frontières traditionnelles entre les disciplines et les médiums de création.

En premier lieu, les « OVNI » (Objets Verbaux Non-Identifiés), est un acronyme forgé par les écrivains Olivier Cadiot et Pierre Alféri, apparu dans leur article « La mécanique lyrique » (1995)[404]. L'ouvrage de Cadiot, *L'art poétic'* publiée en 1988, un *cut-up* de grammaire et des exercices pour « machiner » la littérature et la donner à expérimenter depuis un autre angle, ainsi que l'essai théorique sur les pratiques littéraires intitulé *Chercher une phrase* d'Alferi publié en 1991[405], ont établi les bases conceptuelles de leur *Revue de littérature générale* (1995). L'appellation « OVNI » fait référence aux objets langagiers qui, par diverses manipulations telles que le *cut-up*, la citation, l'échantillonnage, le *sampling*, la distorsion, la traduction, etc., peuvent devenir des « objets » non identifiés. Les opérations de détournement et décontextualisation du matériau littéraire confèrent à ces écritures la capacité « d'agir l'un sur l'autre, de s'accoupler, de se corriger, bref, de fonctionner[406] ». Les créations littéraires qui s'inscrivent dans ces principes confrontent les cadres génériques traditionnels, par leur caractère expérimental, interdisciplinaire et hybride, en intégrant des formes et des influences conceptuelles et esthétiques de champs de création variés. En effet, les « OVNI » sont des

> formations provenant de domaines de savoir très éloignés, mêlant des éléments qui appartiennent à des registres aussi divers que possible, et la fiction les utilise au même titre.

[404] CADIOT, Olivier, ALFERI, Pierre, « La mécanique lyrique », *Revue de littérature générale*, n° 1, Paris : P.O.L., 1995, p. 3-22.
[405] ALFERI, Pierre, *Chercher une phrase,* Paris : Christian Bourgois, 1991.
[406] LIVET, Pierre, *Qu'est-ce qu'une action*, Paris : Vrin, coll. « Chemins philosophiques », 2005, p. 12.

> […] Elles gardent la trace de toutes sortes de hiérarchies, mais les suppriment entre elles : déhiérarchisation[407].

Dans un deuxième temps, l'acronyme « OLNI » (Œuvres Littéraires Non-Identifiées) englobe des objets littéraires inclassables, « aux frontières du roman, du récit ou de l'essai [...] inventorie toutes sortes de "machins" surprenants, expérimente des lois scientifiques, fréquente la poésie et surtout transporte le lecteur dans son propre espace géographique, en zone d'autonomie temporaire.[408] » Ces créations nous conduisent à la notion de « transfrontalier » théorisée par Louis et explorée dans la première partie de notre étude.

Enfin, la troisième nomenclature que nous souhaitons examiner est celle des « OEM » (Objets Esthétiquement Modifiés). Cet acronyme a été conçu par le compositeur Aurélien Dumont, qui collabore avec des poètes contemporains et des artistes visuels. Dans sa démarche, il met en place des jeux d'agencement, de citation de collage, etc., afin de construire de l'« entre », en reprenant le concept de Jullien, qui consiste à explorer les écarts et les tensions entre des éléments hétérogènes pour voir ce qui peut en résulter, évoluer, faisant ainsi surgir l'altérité. Bien que les OEM aient comme point de départ un matériau fixe, à force d'effacer leur source référentielle, le compositeur génère du mouvement entre ses éléments. Ces « objets » peuvent ainsi prendre différentes formes : informatiques, littéraires, cinématographiques, instrumentaux, vocaux[409], etc. Leur fonctionnalité « dépend du projet artistique définit en amont, mais il n'y a pas [...] de hiérarchie[410] ». La décontextualisation et dysfonctionalisation de ces matériaux « trouvés » et esthétiquement modifiés sont intimement liés au contexte dans lequel ils interagissent.

Dans son travail collaboratif avec des poètes contemporains tels que Dominique Quélen et François Rannou, Dumont met en pratique cette approche en créant des pièces musicales pour voix qui intègrent des écritures littéraires. Le compositeur s'intéresse

---

[407] CADIOT, Olivier, ALFERI, Pierre, « La mécanique lyrique », *op. cit.*, p. 14.
[408] Cité dans le site internet de la librairie Mollat : « Les O.L.N.I. (Objets Littéraires Non Identifiés) ». Disponible sur : https://www.mollat.com/dossiers/les-o-l-n-i-objets-litteraires-non-identifies [Consulté le 05/09/2021].
[409] L'expression « objets vocaux », à laquelle nous n'adhérons pas pleinement en raison de ses connotations, provient d'une citation du compositeur lui-même. Pour accéder à la source de cette citation et en explorer davantage le contexte dans laquelle elle s'inscrit, il est conseillé de s'adresser à : TROCME, Florent, « Dialogue du musicien Aurélien Dumont et du poète Dominique Quélen », *ResMusica*, 2015, np. Disponible sur : https://www.resmusica.com/2015/11/11/dialogue-du-musicien-aurelien-dumont-et-du-poete-dominique-quelen/ [Consulté le 15/03/2022].
[410] *Id.*

particulièrement à la question de la forme narrative, souvent déconstruite ou discontinue dans ses compositions, à la manière d'une séquence cinématographique, afin de produire des tensions entre les matériaux musicaux et les éléments narratifs. Cette approche lui permet de jouer avec l'éphémère, la rupture et le fragment, à travers des techniques comme le filtrage, la réharmonisation, le *morphing*, l'amplification et la resynthèse[411], agençant le récit poétique dans des nouveaux cadres perceptifs et sensoriels.

Cette démarche considère l'écriture poétique comme analogue à l'écriture musicale. En jouant avec les résonances et les agencements de ces « objets », Dumont parvient à établir des liens entre les caractéristiques physiques, acoustiques et littéraires de ses compositions pour ensembles vocaux, et d'explorer de nouvelles formes hybrides qui émergent de l'écart entre ces matériaux.

En définitive, ces différentes nomenclatures témoignent, d'un côté, des enjeux et des démarches expérimentales qui se développent dans la création poétique et littéraire contemporaine, d'autre côté, du besoin d'élargir nos outils méthodologiques pour fertiliser l'analyse de notre étude. De ce fait, nous avons favorisé une approche de la voix et du son en tant que phénomènes relationnels et processuels. De même, les notions de « situation sonore » et d'« événement sonore » vont nous permettre d'accentuer les dimensions processuelle et relationnelle des créations poétiques et audio-sensibles de notre étude, ainsi que l'importance de prendre en compte des facteurs technologiques, socio-culturels, symboliques et affectifs qui entrent en jeu.

Dans ce contexte, nous allons introduire la pratique poétique de l'écrivain, auteur multimédia et artiste plasticien Anne-James Chaton. Notre analyse s'appuiera en premier lieu sur la démarche et les procédés de cet écrivain, dont la reconnaissance internationale s'étend à plusieurs champs artistiques, en raison de l'impossibilité de confiner son travail à un genre spécifique. Comme mentionné précédemment, la réception de sa création varie en fonction du contexte où ses lectures-performances-concerts ont lieu, ainsi que des dispositifs éditoriaux et médiatiques qui la diffusent. Dans un deuxième temps, nous aborderons la création poétique et sonore apparue sous forme d'album *Événements 09* (2011), signé par le label de musique électronique expérimentale et minimaliste Raster-Noton. Bien que notre étude se concentre davantage sur les collaborations entre écrivains et compositeurs, il paraît pertinent de nous attarder sur le travail de Chaton en ce qui

411 « Aurélien Dumont et Dominique Quélen », David Christoffel (dir.), *Orphée dissipé*, *op. cit.,* p. 229-237, p. 233-234.

concerne la voix et le son, leur inscription dans l'écriture, ainsi que le dispositif technique et les méthodes de composition et de diffusion de l'outillage électroacoustique utilisés dans ses propres créations, pour ensuite, dans la quatrième partie de cette étude, approfondir notre réflexion en analysant la collaboration avec Carsten Nicolai, *aka* Alva Noto, dans le cadre de leur création de l'album *ALPHABET* (2019).

4. La performativité de la voix : Poétiques du son chez Anne-James Chaton

Depuis 2003, Chaton a entamé plusieurs collaborations avec le groupe post-punk et free-rock néerlandais *The Ex*. Ces projets, à mi-chemin entre la performance, la lecture, l'improvisation et le concert, ont abouti dans différentes publications, particulièrement sous la forme de livres-CD parus aux éditions Al Dante et sur le label *Unsounds*. À partir de cette première rencontre, Chaton poursuit ses collaborations avec la scène musicale, où il fait sonner sa voix au moyen des structures sonores et des outils technologiques. Il collabore également avec des groupes de musique française aux influences post-rock et électro (Innocent X, DJ Rupture, etc.) Dans ce contexte, il a rencontré le compositeur de musique électroacoustique et minimaliste berlinois Alva Noto, fondateur du label Raster-Noton, avec lequel il a réalisé plusieurs performances-concerts et publié des albums sur le label du compositeur. Parallèlement, Chaton a développé son travail comme artiste visuel avec la conception de séries de peintures-écritures exposées dans des lieux consacrés à l'art contemporain sous la forme de plusieurs médiums (installations, photographie, collage, sérigraphie, etc.).

Dans cet ordre de choses, il est intéressant de souligner les choix de Chaton à l'heure de catégoriser ses créations sur son site. Sous l'étiquette de « performance » (terme qui désigne les pièces écrites notamment pour la scène) et de « projets » (volet qui englobe toute les créations mélangeant « musique », « performance » « texte » et « danse »), il est possible de trouver les réalisations de l'écrivain faites en collaboration avec des musiciens, compositeurs, metteurs en scène, danseurs, etc. Cette manière de les présenter peut être interprétée comme la manifestation d'une double volonté. D'une part, il met en lumière la nature intermédiale et transmédiale de ses récits hybrides, en soulignant la fusion d'écritures, de langages et de médiums qui contribuent à la création de sa pratique poétique et sonore. D'autre part, il révèle les différentes désignations susceptibles d'être attribuées à ses créations, qui varient en fonction des modes de réception et de perception.

Bien qu'il soit le plus souvent qualifié de « poète sonore », cependant, c'est le contexte qui détermine le statut de son geste.

Dans une volonté de dépasser la question du lyrisme et de questionner la dimension représentative et significative du langage, Chaton s'intéresse à l'expérience sensible et matérielle de l'écoute des écritures dites « pauvres » – une démarche initiée avec *Événements* 99 (Al Dante, 2001[412]) –, issues d'une esthétique « *lo-fi* » de la littérature, qu'il agence et reconfigure d'une certaine manière. Ce matériau textuel « pauvre » désigne des écrits littéraires issus du quotidien, tels que les titres de transport, les reçus bancaires, les tickets de caisse, les ordonnances, les fiches de paie, des morceaux des journaux, etc., produits et imprimés par des machines. Il est le résultat d'une forme de procéder très méthodique, combinant la forme de la représentation de l'individu, avec la méthode de la recherche, c'est-à-dire en plongeant dans son vécu, ses actions et son contexte. Doté d'un support éphémère et témoin de moments contingents de la réalité, ce matériau sert, à l'instar des écritures issues du codage, à archiver, à structurer et à contrôler des informations personnelles, souvent dans le but de les rendre plus compréhensibles. Cependant, ce processus implique aussi une forme d'objectivation et d'aliénation, où les expériences individuelles sont réduites à des données abstraites, privées de leur dimension affective.

La période des années 1940 et 1950 est marquée par l'émergence des écritures populaires, marginales et ordinaires, ancrées dans le quotidien et constituant des traces contingentes de l'« homme du commun », une notion empruntée à l'artiste Jean Dubuffet. Les écritures qu'y émergent se distinguent par un langage imprégné d'éventualité, qui se réfère au commun et s'intéresse à l'immédiat. Ainsi, la dimension « micro » fait référence aux endroits non-répertoriés, agissant en contrepoint par rapport aux écritures « lettres ». Dans ce contexte, plusieurs notions émergent, telles que la « pre-littérature » ou la « para-littérature » (*Encyclopédie de la Pléiade*) ; la « littérature populaire » (*Cahiers du peupl*e) ; la « littérature prolétaire » (« Groupes des écrivains prolétariens de langue française ») ; les « fous littéraires » (Georges Limbour, Paul Eluard, Raymond Queneau) ; l'« infra-ordinaire » (Georges Perec), ou encore la « littérature mineure » (Deleuze et Guattari). Plus contemporain à notre étude, Daniel Fabre théorise la notion d'« écritures ordinaires

[412] CHATON, Anne-James, *Événements 99* (livre + CD), Romainville : Al Dante, 2001.

», celles du quotidien qui ont une dimension pratique et relationnelle, en opposition aux écrits qui ont la volonté de faire œuvre[413].

Dans ce contexte, la pratique poétique de Chaton s'inscrit dans les écritures poétiques qui questionnent le lyrisme sous un angle cognitif, tel qu'examiné par Barda[414]. Chez Chaton, cette approche se caractérise par des procédés comme la récupération et le « bricolage[415] » de matériaux concrets et textuels, souvent sous la forme du document réel « médié[...], lié [...] au monde et au discours social[416] ». Ce matériau est ensuite agencé dans un écosystème différent, implémentant ainsi ses significations.

Cette approche matérielle de la littérature, tout comme la dimension opaque du langage qui l'écrivain met en avant, nous conduit au paradigme conceptuel de la littérature tel qu'il a été évoqué par Kenneth Goldsmith et Craig Dworkin :

> The very procedures of conceptual writing, in fact, demand an opaquely material language: something to be digitally clicked and cut, physically moved and reframed, searched and sampled, and poured and pasted. The most conceptual poetry, unexpectedly, is also some of the least abstract, and the guiding concept behind conceptual poetry may be the idea of language as quantifiable data[417].

La manière dont l'écrivain donne à entendre sa voix lors des lecture-performances-concerts invite à une conception de l'individu comme un « vouloir-dire », ou plutôt comme un « vouloir-se-dire », au-delà du langage articulé. Ainsi, Chaton travaille sur la matérialité du texte, processus qui se traduit en son, pour entraver la communication et déclencher un processus d'ouverture et d'émergence du sens. Dans cette optique, il existe

---

413 FABRE, Daniel, *Écritures ordinaires*, Paris : B.P.I./Centre Georges Pompidou/P.O.L., 1993.
414 BARDA, Jeff, *Experimentation and the Lyric*, *op. cit.*
415 BARDA, Jeff, « Uncreative writing : le document dans la poésie française contemporaine » [en ligne], *Art Press*, n° 415, 2014, p. 80-81, p. 80. Disponible sur : https://www.artpress.com/2014/10/01/uncreative-writing-le-document-dans-la-poesie-francaise-contemporaine/ [Consulté le 20/04/2021].
416 *Id.*
417 « Les procédures mêmes de l'écriture conceptuelle exigent en réalité un langage matériel et opaque : quelque chose qui soit cliqué et découpé numériquement, déplacé et redéfini physiquement, recherché et échantillonné, versé et collé. La poésie la plus conceptuelle est, de manière inattendue, aussi l'une des moins abstraites, et le concept directeur derrière la poésie conceptuelle pourrait être l'idée du langage comme donnée quantifiable. » Voir : CUSSEN, Felipe, « Para una poética de la repetición » [en ligne], *MERIDIONAL. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos,* n° 5, 2015, p. 41-58, p. 54. Disponible sur : https://meridional.uchile.cl/index.php/MRD/article/view/37443/39080 [Consulté le 05/06/2022]. La source originale provient de : DWORKIN, Craig, GOLDSMITH, Kenneth (eds.), A*gainst Expression. An Anthology of Conceptual Writing*, Evanston: Northwestern University Press, 2011, p. xxxvi.

une volonté d'éclater la voix par la diffraction spatio-temporelle de ses sources, ce que lui permet de faire jouer le langage dans toute sa matérialité sur la base du graphe, du signe linguistique et du signal sonore, ce dernier véhiculant deux sortes d'information : des données segmentées de contenu phonétique et des informations prosodiques.

Par le biais du contenu de ses écrits et du traitement sonore des énoncés vocaux, la voix n'incarne pas la présence du sujet, mais l'altérité. En effet, Chaton s'oppose à l'idée de personnalisation ou de subjectivisme à travers la voix. Sa démarche se caractérise par une volonté de se dépouiller du « Je » pour faire sortir les autres versants de soi. Pour ce faire, l'écrivain construit un récit audio-sensible qui cesse de chercher à signifier dès qu'il est rendu audible et référence le réel par sa matérialité. Ainsi, l'écrivain fait émerger une voix en devenir capable d'affecter le langage par l'entrée spatio-temporelle de la « ritournelle[418] », c'est-à-dire par la dimension rythmique du processus de création d'un territoire investi. Cette notion fait référence à l'expression d'un retour, à la répétition et à la différence.

Dans ce sens, les énoncés sonores de l'écrivain peuvent être perçus comme signifiants dans la mesure où ils changent le sens lorsqu'ils se répètent. Ils plient et dépassent le sens des énoncés originaux, cartographient et agencent des territoires expressifs et ouvrent des nouvelles significations. Dans la dynamique des répétitions, il y a une dimension agentive, puisqu'elles expriment en sens au-delà de ce que signifient les mots originaux. Ce faisant, c'est la voix vécue comme expérience matérielle et incarnée qui se manifeste à travers l'écoute. Elle occupe et persistance dans l'espace-temps, expérimentée sensoriellement dans son excès, et au-delà de son potentiel à représenter le corps du sujet.

Comme nous l'examinerons par la suite, l'objectif ne réside pas en identifier la source sonore, ni de contraindre la signification, mais de confectionner à chaque auditeur sa propre réception, son propre lyrisme, sa propre fiction. Pour le dire avec Chaton : « seule l'oreille qui écoute a la possibilité de dissocier ou de mettre en relation les composants de la pièce.[419] » Cette étape s'accomplit à travers un processus d'agencement qui interfère avec la structure du langage, et qui permet à l'auditeur de tirer sa propre expérience des énoncés.

La litatine et l'accumulation répétitive des énoncés engendrent une sorte de « *drone* » – une notion qui fait référence à la musique minimaliste caractérisée par l'usage

[418] DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, « De la ritournelle », *Mille plateaux*, *op. cit.,* p. 381-433, p. 397.
[419] Entretien avec Anne-James Chaton, *op. cit.*

prédominant de bourdons –, conférant ainsi une dimension profondément « lyrique » à l'expérience auditive. Ce processus suscite une forme de lassitude auditive et instaure un mode d'écoute qui peut être qualifié en termes visuels : des mots évocateurs qui poussent l'auditeur à s'éloigner du texte puis y retourne, créant ainsi un va-et-vient perceptif[420]. C'est par la répétition, à travers les méthodes de compression et de segmentation, que Chaton parvient à la conception des « mots fantômes », c'est-à-dire des entités intermédiaires qui ne dépendent pas du sujet-vocalisateur, mais qui font leur apparition et agissent en tant qu'événements audio-sensibles.

Lors des lectures-performances-concerts, la voix de l'écrivain est échantillonnée, écartée, multipliée et réagencée, etc., invitant ainsi à sortir de la narration pour imaginer d'autres relations possibles avec les entités sonores et non sonores du milieu. Dans cette optique, son écriture « s'adonne à un travail de démontage-remontage, mais aussi de prélèvement, déplacement et de répétition du matériau-source[421] ». Dans les termes de l'écrivain :

> La façon dont je travaille en boucle avec un fragment de phrases conduit à un jeu de compression et de segmentation de la langue : la phrase elle-même (l'échantillon) est compressée dans un segment qui est compressé à nouveau par la vitesse qui anime la machine.

Pour y parvenir, il se sert d'une tonalité caractérisée par une inflexion de sa voix presque immuable, voire robotique. Cette méthode repose sur une diction atonale et monocorde, en timbre grave qui se déploie comme des nappes atmosphériques ou des ponctuations[422], et sur une vitesse de lecture qui vise à entraver et à ouvrir la communication pour multiplier le sens. Parmi les stratégies les plus récurrentes, la conception des oscillations sonores permet de gommer les aspérités du langage, en même temps que le sens se manifeste performativement. Ce faisant, le sens du récit se dilate au profit de l'expérience sonore vécue. Cette perspective fait penser à la notion d'« écoute flottante » théorisée par Roland Barthes, une écoute qui tend vers la signifiance, attentive

---

[420] « Entretien avec Anne-James Chaton » [en ligne], par DUBOIS, Sophie, *Le Sofa*, n° 1, 2006. Disponible sur : http://www.lesofa.org/entretienajchaton1.htm [Consulté le 08/09/2020].
[421] ROYERE, Anne-Christine, THEVAL, Gaëlle, « Des chemins parallèles, *op. cit.*, p. 139.
[422] *Ibid.,* p. 138.

à la dispersion des éléments et à la rencontre entre le matériau sonore et le discours par les jeux de modulations sonores[423].

À travers ces procédés, Chaton cherche à dépersonnaliser la voix, en la transformant à travers des techniques et des outillages propres à la musique électroacoustique : microphones, logiciels pour le traitement du son, correcteurs de timbre, sampler, etc. Ces dispositifs font partie constitutive du processus de la vocalisation, au même titre que les entités sonores et non sonores, humaines et non humaines, telles que les espaces, les sons, les objets, les corps, etc., qui intègrent la situation sonore.

4.1. « Devenir-avec » : Analyse des relations performatives entre voix et technologie – *Événements 09* (2011)

Le récit poétique et audio-sensible *Événements 09* (2011)[424], présenté sous la forme d'un album, s'inscrit dans une thématique récurrente dans l'œuvre de l'écrivain. En effet, la notion d'« événement » traverse plusieurs de ses créations, parmi lesquelles nous pouvons citer *Événement 99* (2001) et *In the Event : Événement n°19* (2005), une création collective avec le groupe de musique The Ex, apparue dans maison d'édition Al Dante (livre+CD). L'« événement », en contraste avec le « fait », est un nom qui désigne ce qui émerge, ce qui arrive dans l'espace-temps, un phénomène à la fois unique et singulier.

Pour analyser cette création, nous allons tout d'abord attirer l'attention sur la manière dont *Évènements 09* a été présenté sur le label Raster-Noton. Dans un premier temps, les procédures techniques mises en place sont décrites sous un angle strictement musical :

> The fragments of literature and their musical arrangement remind, due to their precision, of the performance of a human beat boxer. Chaton cuts, loops and samples the spoken texts and assembles them into staccato-like and hypnotizing tracks. The text itself is treated like an instrument; its repetition, its inner rhythmic condense the song and push it. Apparently

[423] BARTHES, Roland, « Écoute », *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Paris : Seuil, 1982, p. 217-230, p. 223.
[424] Anne-James Chaton et Alva Noto, *Événements 09* (livret + CD), label Raster Noton, 2011.

random chosen phrases are isolated and their original message is transformed, their former simple meaning is extended[425].

Néanmoins, le texte de présentation se poursuit avec le positionnement artistique d'Anne-James Chaton qui assume son statut d'écrivain – bien qu'il s'agisse d'une écriture sonore – quand il dit : « I'm not musician and I don't compose music. I 'write' the sound : it means I use techniques from literature to compose ›événements 09‹. all the sounds from ›événements 09‹ are coming only from text and voice[426] ». Cet aller-retour entre une terminologie qui est à la fois propre à la littérature et à la musique doit être compris comme un signe de l'ambiguïté de sa démarche lors de la confection de ses pièces, mais aussi comme une volonté de pousser la voix dans son devenir sonore et matériel. Bien qu'il se présente comme un écrivain, il tient à faire sonner son écriture à partir d'un travail sur le graphe et la face sonore du signe.

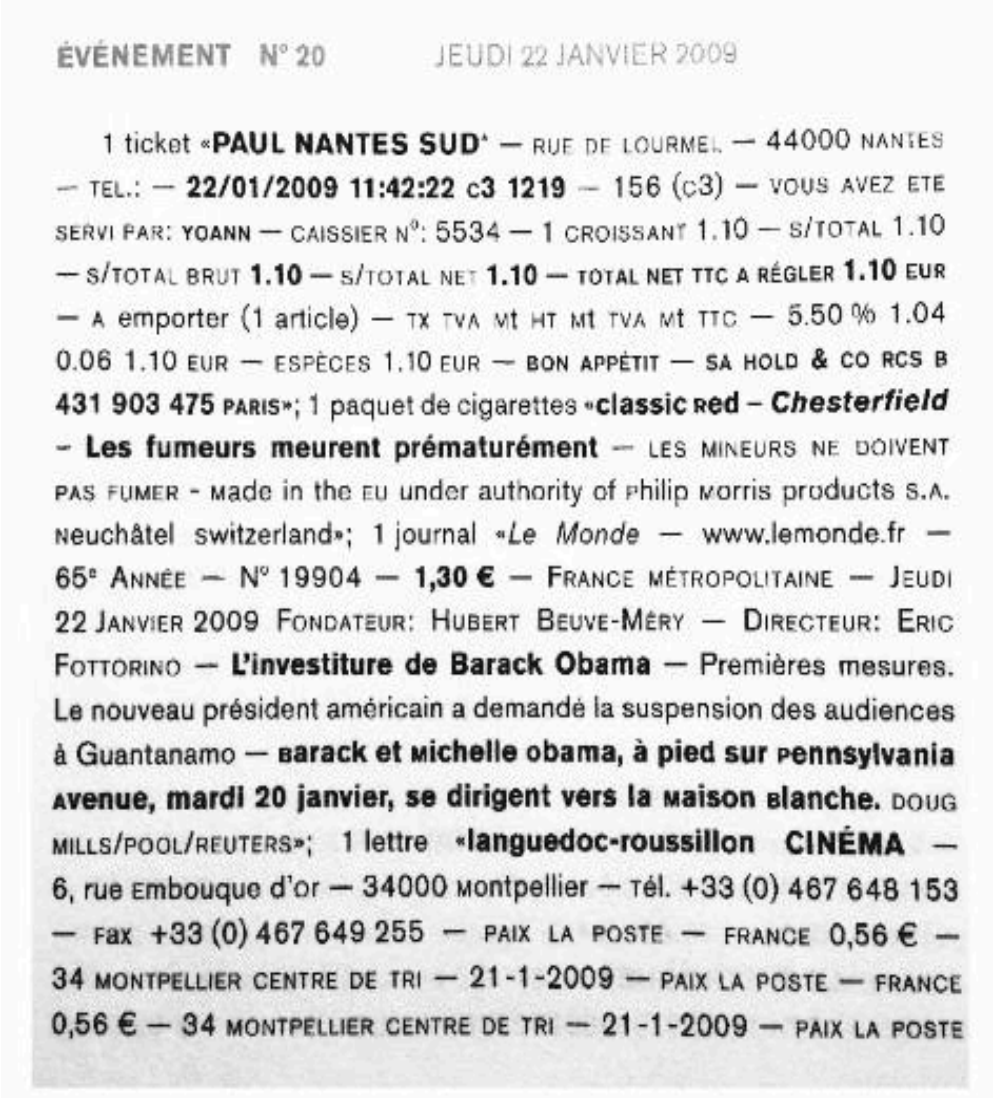
Par la suite, il présente le matériau textuel qui constitue la source de son récit fait à partir de documents prélevés de la vie quotidienne, dans un geste archivistique[427] : « main text is build with "poor literature" (receipts, promotional flyers, customer loyalty cards…) coming a day. at the end of the day, this collection builds a short story, because each document shares information like time, places, actions, names of people[…][428] ».

[425] « Les fragments de littérature et leur agencement musical rappellent, par leur précision, la performance d'un beatboxer humain. Chaton découpe, boucle et échantillonne les textes parlés et les assemble en morceaux staccato et hypnotisants. Le texte lui-même est traité comme un instrument ; sa répétition, son rythme interne condensent la chanson et l'amplifient. Des phrases apparemment choisies au hasard sont isolées, et leur message original est transformé, leur signification simple initiale est étendue. » Citation tirée du site du label Raster Noton. Disponible sur : https://raster-media.net/shop/evenements-09 [Consulté le 19/11/2020].

[426] « Je ne suis pas musicien et je ne compose pas de musique. Je « écris » le son : cela signifie que j'utilise des techniques issues de la littérature pour composer *Événements 09*. Tous les sons d'*Événements 09* proviennent uniquement du texte et de la voix. » *Id.*

[427] Chaton parle en termes d'« archive » pour désigner ces écrits pauvres. Ainsi, il dit : « parce qu'il est fabriqué en permanence, mais il est également détruit en permanence. Personne ne conserve les tickets de caisse, et quand ceux-ci sont conservés, ils le sont de manière fragmentaire. C'est une archive au sens propre du terme, mais une archive qui dit énormément de choses des personnes qui les constituent malgré elles. » Voir : Entretien avec Anne-James Chaton, par DAMBRINE, Sylvain, LAURICHESSE Floriane, « Archéologie du ticket de caisse » [en ligne], *Vacarme*, n° 65, automne 2013. Disponible sur : http://www.vacarme.org/article2282.html [Consulté le 08/10/2020].

[428] « Le texte principal est construit à partir de la « littérature pauvre » (recettes, flyers promotionnels, cartes de fidélité, etc.) recueillie au cours de la journée. À la fin de la journée, cette collection forme une histoire courte, car chaque document partage des informations telles que l'heure, les lieux, les actions et les noms de personnes. » https://raster-media.net/shop/evenements-09*, op. cit.*



ÉVÉNEMENT N° 20 JEUDI 22 JANVIER 2009

1 ticket «**PAUL NANTES SUD**» — RUE DE LOURMEL — 44000 NANTES — TEL.: — **22/01/2009 11:42:22 c3 1219** — 156 (c3) — VOUS AVEZ ETE SERVI PAR: **YOANN** — CAISSIER N°: 5534 — 1 CROISSANT 1.10 — S/TOTAL 1.10 — S/TOTAL BRUT **1.10** — S/TOTAL NET **1.10** — TOTAL NET TTC A RÉGLER **1.10** EUR — A emporter (1 article) — TX TVA Mt HT Mt TVA Mt TTC — 5.50 % 1.04 0.06 1.10 EUR — ESPÈCES 1.10 EUR — **BON APPÉTIT** — **SA HOLD & CO RCS B 431 903 475 PARIS**»; 1 paquet de cigarettes «**classic red – *Chesterfield* – Les fumeurs meurent prématurément** — LES MINEURS NE DOIVENT PAS FUMER - made in the EU under authority of Philip Morris products S.A. Neuchâtel switzerland»; 1 journal «*Le Monde* — www.lemonde.fr — 65e ANNÉE — N° 19904 — **1,30 €** — FRANCE MÉTROPOLITAINE — JEUDI 22 JANVIER 2009 FONDATEUR: HUBERT BEUVE-MÉRY — DIRECTEUR: ERIC FOTTORINO — **L'investiture de Barack Obama** — Premières mesures. Le nouveau président américain a demandé la suspension des audiences à Guantanamo — **Barack et Michelle Obama, à pied sur Pennsylvania Avenue, mardi 20 janvier, se dirigent vers la Maison Blanche.** DOUG MILLS/POOL/REUTERS»; 1 lettre «**languedoc-roussillon CINÉMA** — 6, rue Embouque d'or — 34000 Montpellier — tél. +33 (0) 467 648 153 — Fax +33 (0) 467 649 255 — PAIX LA POSTE — FRANCE 0,56 € — 34 MONTPELLIER CENTRE DE TRI — 21-1-2009 — PAIX LA POSTE — FRANCE 0,56 € — 34 MONTPELLIER CENTRE DE TRI — 21-1-2009 — PAIX LA POSTE

Fig. 1 : Anne-James Chaton, *Événements 09 : Événement n°20 - Jeudi 22 Janvier 2009.*

De même, la bande-son d'*Événements 09* passe en revue certains faits qui ont marqué une époque, celle de l'année 2009 : l'investiture de Barack Obama, la mort de Michael Jackson, Le Printemps De Téhéran, le Sommet De Pittsburgh, etc. Le tout est complété par des archives sonores qui sont samplées et agencées dans la structure sonore du récit. Concernant la création des tracklists, Chaton suit une approche méthodique : il lit d'abord le matériau textuel, puis l'enregistre avant de « le monter en deux pistes audio superposées ». L'une reprend en boucle les événements, tandis que l'autre comporte une lecture rapide du texte par l'écrivain[429].

[429] BOIRON, Aurélie. « "Poésie sonore aujourd'hui ? L'exemple d'Anne-James Chaton et de Sébastien Lespinasse" : un développement » [en ligne], *Littératures*, 2016, p. 63. Disponible sur : https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02285908v1 [Consulté le 08/12/2022].

Dans cette création, il est possible de constater un double processus de médiation. D'un côté, la médiation des événements, telle que l'indique l'artiste et théoricien Olivier Quintyn, concerne des informations relevant de la sphère intime des individus, mais qui ont été filtrées et médiatisées par des macro-structures :

> Chaton, dans ses "Événements", bricole un dispositif symbolique d'écartèlement entre des représentations incommensurables du sujet, à partir de données issues justement de deux "dispositifs de pouvoir" […] : les institutions économiques et la production médiatique[430]

D'autre part, il s'agit d'envisager la voix comme un médium ou immergée dans le processus matériel de la médiation. Lorsqu'on parle de la voix comme médium, il ne s'agit pas de la réduire à une simple fonction représentative ou comme une image du monde, mais de la considérer comme un phénomène (acteurs et médiums) qui établit des relations complexes, à travers sa dimension matérielle et performative, avec les autres phénomènes. L'écosystème poétique et audio-sensible de ce récit est envisagé comme un milieu de relations dans lequel déployer l'écriture sous sa forme audible. La voix comme médium vise ainsi à ouvrir des nouvelles relations et générer des événements à partir de son rapport avec les différents agents qui la constituent.

Pour ce faire, l'accent est mis sur le processus spatio-temporel de la médiation, où le médium (ici la voix), se manifeste comme un phénomène constitutif. Dans cette perspective, et en reprenant l'idée mentionnée précédemment de l'individu comme un « vouloir-se-dire », il convient d'associer davantage cette réflexion à la voix dans une dynamique de « devenir-avec » et « d'être-dans » le milieu. Le « dire », agit simultanément avec l'expérience de la voix vécue matériellement. Ainsi, la voix a une dimension performative qui « signifie » dans la mesure où elle ne peut être dissociée de ce qu'elle énonce. De même, le sens émerge de l'interaction dynamique avec le matériel. Par conséquent, la voix agit comme médium, tout en étant un événement sensoriel et perceptif qui a la capacité d'affecter les autres entités de la performance.

Lorsque la voix précède la pensée et l'entraîne, prise dans les mailles d'une activité double – verbale et motrice –, le matériau verbal peut être envisagé comme un travail permettant la naissance des nouveaux sens. C'est dans cette logique que Deleuze et

[430] QUINTYN, Olivier, *Dispositifs/dislocations*, Paris/Romainville : Al Dante/Questions théoriques, coll. « Forbidden Beach », 2007, p. 111.

Guattari vont à la recherche d'actes de parole qui puissent échapper aux enjeux de la communication, de la signification et de la fausse image de la pensée qu'ils véhiculent. Ces propos, tenus dans leur ouvrage *Logique du sens* (1969), pointent deux dimensions essentielles de son rapport au langage et aux actes performatifs de la parole : ils y vont mettre en rapport sens et événement pour ensuite faire jouer la tripartition profondeur-surface-hauteur au profit d'un rapport de continuité, de relation et de cohésion[431].

La notion de « surface » développée par les philosophes est envisagée comme point de rencontre et de différenciation ; un lieu sensible de réception de mouvements, de rythmes et de modulations[432]. C'est dans ce sens que nous souhaitons associer cette notion à la pratique matérielle, performative et relationnelle de la vocalisation : une voix en devenir, qui émerge d'un *continuum* des sons, des corps, des dispositifs, des médiums, des espaces, etc.

4.2. L'accident et l'épaisseur : Esthétique et processus créatif

Pour la conception de ce récit-album, Chaton utilise le microphone en « *lo-fi* » (en sous-régime), de manière à ce que la dimension sémantique des énoncées listés soient altérés par l'effet de saturation et de compression du son, au profit de la puissance rythmique des boucles textuelles. Dans ce cadre, il s'intéresse à l'effet temporel de la « latence » qui s'instaure entre les événements et la présentation médiatique des événements, permettant l'apparition de « mots fantôme », notion que nous avons précédemment analysée. La dimension temporelle de la latence se manifeste pour la capacité de la technologie à imprimer sa propre temporalité à l'écriture et à la voix, tout en instaurant une distance, ce qui a un impact sur la perception de l'auditeur en le faisant passer d'un plan strictement sonore à un plan linguistique, et vice-versa. Cette manière de procéder favorise une écoute attentive à l'évolution des micro-sons (ou des mots fantômes), tout en plongeant l'auditeur dans un flux de données où texte et son se confondent et où le climat se construit par des séquences d'attente. En mots de l'écrivain :

---

[431] DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Logique du sens*, *op. cit.,* p. 19-20.

[432] MATHEVET, Frédéric, « Enjeux de l'intersémioticité et de l'intermédialité dans l'écriture et l'interprétation de la partition graphique et augmentée » [en ligne], *Publifarum*, n° 29, 2020. Disponible sur : https://riviste.unige.it/index.php/publifarum/article/view/1939/2471 [Consulté le 08/11/2022].

> cet effet qui fait qu'on entend autre chose que le bout de phrase enregistré – par exemple « Barack Obama » dans un des morceaux d'Événements 09 – des bruits, des distorsions, tout ce qui fait qu'on s'absente de la signification des mots enregistrés pour en découvrir d'autres. Ce qui s'ouvre alors est la possibilité d'une variation du sens. Je recherche le même type d'effet avec la répétition.[433]

Pour ce faire, Chaton a recours à deux techniques empruntées à la musique électronique : le « *sampling* » (échantillonnage) et le « *looping* » (le boucle). Le premier, lui permet de se réapproprier des documents sonores issues de la culture pop et de la culture de consommation, caractérisées par la répétition incessante des slogans, donnés, titres, etc. Un sample audio fournit ainsi la reproduction des fragments sonores dans différentes lignes de temps ; le deuxième, est une réitération d'une archive sonore de courte durée qui lui permet de répéter un même fragment sonore en boucle, sur le mode des logiques médiatiques de la culture de masse, mais de manière critique. Ces procédures apportent à la pièce un rythme ponctuant constitué par un flux rapide de *beats* répétitifs des énoncés.

Cet effet rythmique est également travaillé à l'échelle du texte, à travers le choix des énoncés mis en boucle, mais aussi par les spécificités phonétiques du récit. Ces dernières se caractérisent par l'utilisation récurrente de « consonne[s] bilabiale[s] », particulièrement celles qui « associent souvent une occlusive sourde ([p]) et une occlusive sonore ([b], [d])[434] ». Ces choix ont un impact dans la prononciation du texte, influençant sa temporalité et son intensité, et donc renforçant sa dimension rythmique et sonore.

L'écrivain, musicien et enseignant Felipe Cussen a mené à bien une étude de la pratique de Chaton sous un angle technique et sonore. En effet, il est important de mettre en relief, comme Cussen le fait, les choix de l'écrivain concernant les différents paramètres qui configurent la structure de chaque piste, car ils vont conditionner ensuite la réception :

---

[433] Entretien avec Anne-James Chaton, par GALLET, Bastien, « Les poésies sonores d'Anne-James Chaton » [en ligne], *Hémisphère son*, 2023, np. Disponible sur : https://hemisphereson.com/les-poesies-sonores-danne-james-chaton/ [Consulté le 29/07/2023].

[434] BOIRON, Aurélie, « "Poésie sonore aujourd'hui ?, *op. cit.*, p. 65.

> La repetición le ofrece al lector la oportunidad de entrar y salir del texto, el ritmo permite escaparse, no es un tipo de concentración tan directa todo el tiempo [...] Es importante notar, primero, que la estructura de cada track es repetitiva en dos niveles: en los loops mismos y en la secuencia regular que los agrupa (12 loops cortos más un loop largo). Parámetros a tener en cuenta: la longitud (ya sea espacial o temporal) de cada uno de sus loops, la cantidad de repeticiones, la regularidad o irregularidad interna de sus componentes, así como de la estructura donde se insertan, sus combinaciones con otros loops, y las alteraciones que pueden sufrir a lo largo de su despliegue visual o sonoro. Todas estas variables inciden en el efecto que provocarán, pero además es preciso preguntarse por los contenidos que portan estos loops y de qué modo su repetición acentúa, anula o modifica sus resonancias[435].

L'écrivain emploie un logiciel d'édition et de traitement du son qui lui permet d'expérimenter avec la matérialité du langage. Ce dernier tend à se dissoudre au profit du devenir sonore de la voix[436]. Dans cette optique, il déclare : « Ce qui m'intéresse dans le son, c'est le spectre [le graphe], sa face visible, son image[437] ». Chaton se sert des techniques électroniques afin d'amplifier et d'articuler sa voix dans un flux d'information sonore, révélant un goût prononcé pour l'esthétique « *glitch* ». Cette dernière est apparue au début des années 1990 dans la production musicale et fait référence au son généré par le mauvais fonctionnement du numérique. Elle se caractérise par une écoute dont le rendu sonore en forme de bugs sert à créer des nouveaux sons. Dans le cas de Chaton, la voix, le corps et le texte s'amplifient, se « réécrivent » lors de ce processus de médiation[438], et entrent en relation avec les tensions et les accidents qui viennent du dispositif électronique.

---

[435] « La répétition offre au lecteur la possibilité d'entrer et de sortir du texte, le rythme permet de s'évader [...] Il est important de noter, d'abord, que la structure de chaque piste est répétitive à deux niveaux : dans les boucles elles-mêmes et dans la séquence régulière qui les regroupe (12 boucles courtes plus une boucle longue). Paramètres à prendre en compte : la longueur (qu'elle soit spatiale ou temporelle) de chacune de ses boucles, le nombre de répétitions, la régularité ou l'irrégularité interne de ses composants, ainsi que la structure où elles sont insérées, leurs combinaisons avec d'autres boucles, et les altérations qu'ils peuvent subir tout au long de leur déploiement visuel ou sonore. Toutes ces variables ont des résonances sur l'effet qu'elles vont provoquer, mais il faut aussi s'interroger sur le contenu que portent ces boucles et sur la façon dont leur répétition accentue, annule ou modifie leurs résonances ». Voir : CUSSEN, Felipe, « Karl Holmqkvist y Anne-James Chaton : la repetición como liberación » [en ligne], *Revista 180*, n° 35, 2015, p. 47-53, p. 52-53. Disponible sur : https://revista180.udp.cl/index.php/revista180/article/view/35/33 [Consulté le 09/11/2021].

[436] Voir : Entretien avec Anne-James Chaton, par BARRY Robert, « The Mic Is Mightier Than The Sword: Anne-James Chaton Interviewed » [en ligne], *The Quietus*, juillet 2013. Disponible sur : http://thequietus.com/articles/12897-anne-james-chaton-interview [Consultée 10/10/2019].

[437] Entretien avec Anne-James Chaton, par Bastien Gallet, *op. cit.*

[438] Entretien avec Anne-James Chaton, par JULIEN, Jules, *Musique Action – Défrichage sonore, entretiens autour du festival*, Marseille : Le mot et le reste, 2008, p. 88.

Ce dernier point nous conduit à la théorie du « *lo-fi* », analysée dans l'article « Le lo-fi : épaissir la médiation pour intensifier la relation[439] » par le compositeur Dario Rudy et le théoricien littéraire Yves Citton. Le terme « *lo-fi* » (abréviation de « *low-fidelity* » qui veut dire « de basse fidélité »), apparu à la fin des années 1980 aux États-Unis, s'inscrit dans le mouvement *underground* et constitue le contrepoint du « *hi-fi* », qui privilégie « la médiation exercée sur le son par le son sur les outils qui permettent de lui produire »[440]. Dans cet article, ils proposent une analyse des enjeux de « la basse fidélité ». Parmi d'autres idées, « l'épaisseur du son » retient particulièrement notre attention car elle permet de rendre audible et visible l'opacité du médium et la puissance expressive de la médiation. Le « *lo-fi* »*,* en tant que marqueur expressif, permet de questionner le mirage de la vitesse, de l'immédiateté et de la fidélité qui se cache au cœur de la médiation. Comme l'indiquent Rudy et Citton, son usage permet d'intensifier la relation entre l'objet et l'auditeur dans « des positions d'interprétation participative[441] », tout en permettant de déstabiliser « la distinction entre signal et bruit [442]». Il permet de rendre audible la dimension matérielle du phénomène sonore (enregistrement, reproduction, diffusion, réception), tout en entravant la supposée transparence de la communication.

Cette perspective trouve un écho avec la démarche de Chaton, notamment dans la manière dont l'écrivain s'attache à interroger la prétendue transparence de la communication médiatique. En effet, Chaton revisite les écrits produits et enregistrés par des technologies, détachant le signe linguistique de son rôle symbolique et représentatif pour l'associer davantage au signal sonore. Dans cette démarche, il explore ce qui épaissit le signe sous la forme du graphe (la trace écrite), pour ensuite brouiller le rapport entre signal et bruit, entre langage et son et entre événement et médiation.

Dans l'analyse proposée par Royère et Théval, nous retrouvons cette idée lorsqu'elles envisagent la technique de l'échantillonnage sous l'angle du « bruit médiatique ». Elles expliquent que : « 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.[443] » Cette réflexion met en

---

[439] CITTON, Yves, RUDY, Dario, « Le lo-fi : épaissir la médiation pour intensifier la relation » [en ligne], *Écologie & politique*, n° 48, 2014, p. 109-117. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-ecologie-et-politique1-2014-1-page-109.htm [Consulté le 03/08/2020].
[440] *Ibid.,* p. 112.
[441] *Ibid.,* p. 109.
[442] *Id.*
[443] ROYERE, Anne-Christine, THEVAL, Gaëlle, « Le texte, le son, l'action, *op. cit.*, p. 5.

évidence la manière dont l'échantillon, à travers sa répétition et sa décontextualisation, devient un reflet de l'aliénation induite par les événements médiatiques. De plus, Royère introduit également les notions de « transmédiation » (« prélèvement, transcription et agencement[444] ») et d'« écriture échantillonnée » pour désigner la pratique de Chaton. Ce dernier, en prélevant et en échantillonnant le matériau textuel brut de la vie quotidienne, qu'il met ensuite en boucle dans ses créations sonores, puise ses sources dans des écrits filtrés et formatés par des macrostructures, socio-politiques, économiques et médiatiques, qui façonnent l'individu. Ainsi, cette littérature dite « pauvre », médiatisée, devient un moyen d'explorer et de redéfinir la construction de l'identité à travers sa portée sonore.

Dans la quatrième partie de notre étude, nous poursuivrons l'analyse de la pratique de Chaton à travers sa collaboration avec Noto dans le cadre de la création de l'album *ALPHABET* (2019). *Événements 09* se présente comme le premier récit de l'écrivain à être publié sous le label du compositeur, bien que cette rencontre créative ait eu lieu antérieurement et ait donné lieu à d'autres collaborations. Dans ce contexte, il convient également de mentionner les précédentes collaborations de Chaton avec Noto sur les albums *Unitxt* (2008)[445] et *Univrs* (2011)[446], toutes deux signées par le label Raster-Noton et classées dans le genre de « musique électronique ». Nous pouvons y entendre la voix de Chaton sur certains en lisant un matériau textuel « pauvre », constitué de chiffres, d'acronymes (tels que BBC, JVC, PVC, XML) et de mots isolés. Tandis qu'*Unitxt* se concentre sur le traitement des « rhythmic patterns ("unit" = unit of measurement, element) and information (txt = data, language)[447] », *Univrs* s'intéresse à la « conceptual differentiation of a universal language ("universum/universal" = unity, entirety)[448] ».

Ces deux albums proposent des univers sonores électroniques, où Noto intègre la voix de l'écrivain. Cette dernière se performe à travers les oscillations et modulations des fréquences, ainsi qu'avec les données échantillonnées de transmission d'informations électroniques – telles que les tonalités de fax, les bruits de modem et les clics de téléphone –, transformées en informations audio, puis manipulées comme un matériau brut que le

[444] ROYERE, Anne-Christine, « Le format littéraire, *op. cit.*, np.
[445] Les deux pistes auxquelles participe Chaton sont les suivantes : la piste d'ouverture de l'album « U_07 (feat. Anne-James Chaton) » et « U_08-1 (feat. Anne-James Chaton) ».
[446] Le titre du track où participe l'écrivain est « Uni Acronym (feat. Anne-James Chaton) »
[447] Texte extrait de la présentation de l'album *Unitxt* sur le label Noton. Disponible sur : https://noton.info/product/n-031/ [Consulté le 12/08/2022].
[448] Texte extrait de la présentation de l'album *Univrs* sur le label Noton. Disponible sur : https://noton.info/product/n-039/ [Consulté le 12/08/2022].

compositeur arrange dans la structure sonore. L'ensemble est enrichi par des « *glitchs* » et des « *beats* » qui apportent une basse harmonique et rythmique.

Comme nous avons pu le constater, la pratique littéraire contemporaine révèle que le récit poétique peut intégrer des dispositifs plurimédiaux et adopter des formes d'écriture hybrides. Chez Chaton, la dimension narrative occupe une place centrale. La matière textuelle que nous avons étudiée accentue le travail sur l'image, la répétition et la fiction, créant une forme de lyrisme factuel de la vie quotidienne. Dans la suite de cette analyse, nous examinerons la pratique poétique de Laure Gauthier, dont les récits font cohabiter instances narratives, prose et vers. Cette exploration s'intéresse à la voix, à partir des écritures qui accueillent l'image poétique et l'image sonore.

5. Au travers des voix : La poésie de Laure Gauthier comme un film du hors-champ (chant) entre les mots[449]

En partant d'un positionnement à la fois contre le lyrisme, compris comme un épanchement de la subjectivité, et contre une poésie sans images[450], la poétesse et auteure multimédia Laure Gauthier formule une pensée de la voix dénuée de racines et de la poésie comme « un chant du hors-champ ». Dans le domaine cinématographique, le son *off* – également appelé musique de fosse – et le son hors-champ désignent la source sonore provenant de l'extérieur du cadre. Ces éléments sonores, considérés comme des sons acousmates, transcendent les limites du point de vue et du point d'écoute définis par le cadre lui-même. En poésie, cette notion met l'accent sur la puissance de la délocalisation ou du dépassement du poème. Dans le cas de notre auteure, ce processus s'effectue à travers le chant, ce qui évoque une adresse à l'altérité et implique un déplacement et un mouvement sensible de la pensée. Dans cet ordre d'idées, Gauthier parle de « l'émergence d'un transréalisme[451] » :

[449] Le titre de cette chapitre est inspiré de celui de ma communication lors du colloque internationale *Contre la poésie la poésie organisée*. Voir : NIETO GARCIA, Coral, « La poésie de Laure Gauthier comme un film du hors-chant entre les mots », *Contre la poésie, la poésie. Du dissensus en poésie moderne et contemporaine*, Presses Université de Liège, 2024. p. 197-209.
[450] *Ibid.,* p. 197.
[451] Mouvement littéraire de l'avant-garde chilienne, le transréalisme prône l'anachronisme fusionnant dans une même scène différentes temporalités, et donc obstruant la cohérence linéaire. De ce fait, l'image poétique est le résultat de l'assemblage des espace-temps à l'œuvre. Chez Laure Gauthier, cette notion se réfère à la matière informe qui émerge depuis le réel. Ces émergences apparaissent sous la forme d'images-sons et se signifient à l'écrit.

> un nouveau rapport au réel, qui n'est ni réaliste, ni surréaliste, mais une sorte de traversée du réel, une présentation du réel dans toutes ses tensions et ses contradictions, dans des temporalités variées en germe ou en sédimentation dans le temps présent. Mes textes émergent, sans doute, de ces tensions entre un réalisme et une quête quasi mystique de l'informe[452].

Dans ce contexte, la notion de « hors-champ » par rapport au chant prend toute sa force lorsqu'il s'agit de faire émerger les différentes dimensions sensibles qui traversent le texte. Celles-ci s'expriment par une polyphonie des voix aux statuts différents, dont les cadres perceptifs se rapportent à des contextes sonores multiples. Cette démarche vise à réarticuler la façon d'être au milieu, à résonner en interagissant avec le reste de phénomènes sensibles et matériels qui le composent, tout en adoptant une attitude d'écoute et de réponse. Cette démarche sera analysée par la suite à travers le matérialisme relationnel et l'exploration du phénomène sonore en tant que flux de relations, en suivant les théories développées par les nouveaux matérialismes.

L'auteure se confronte au réel par le langage, en travaillant sur sa perception et sa modification. Pour atteindre un tel but, elle agit sur ces éléments hétérogènes et hétéroclites en révélant des espaces de tension et de vigilance. Le texte doit être compris avec ses espaces-temps comme une image – des pensées sensibles et sonores – à l'œuvre. Ce faisant, l'idée de traversée comprise comme un espace verbal et sonore évolutif et en transformation prend toute sa force dans les travaux de la poétesse. À ce propos, Gauthier fait de la poésie un « couloir[453] », terme qui évoque un non-lieu polysémique et un « chant » déraciné. La poésie de couloir est à la fois un espace de vigilance et de respiration, ainsi qu'un lieu ouvert permettant de traverser et de rencontrer diverses situations, et laissent place à l'émergence des rencontres renouvelées entre les mots et le milieu sonore.

Envisageant ainsi le couloir comme un archipel métaphorique qui « pousse » le sens vers la signifiance, Gauthier associe cette image à l'*energeia* (acte) effective et physique

---

[452] « Entretien avec Laure Gauthier (deuxième partie) » [en ligne], propos recueillis par Guillaume Richez, *Les Imposteurs*, 30 avril 2020, np. Disponible sur : https://chroniquesdesimposteurs.wordpress.com/2020/04/30/entretien-avec-laure-gauthier-deuxieme-partie/ [Consulté le 06/12/2021].

[453] L'écrivaine fait usage du terme « couloir » lors de plusieurs entretiens pour articuler sa relation avec la voix et le milieu sonore. De manière similaire, cette notion a été employée pour désigner l'un de ses transpoèmes, intitulé « Le couloir en taille réelle (hommage à Stockhausen) », inclus dans l'ouvrage transpoétique *Éclectiques Cités* (2021), édité sous forme de livre-CD par le collectif Acédie58.

de l'écriture et en fait un moyen pour questionner la langue. Par conséquent, il est nécessaire de prendre en compte les « écarts » que ce processus entraîne, c'est-à-dire de percevoir les espace-temps entre les voix que cette action génère et dont il est possible de se saisir. La notion d'« écart », empruntée au philosophe Jullien, permet de réfléchir à l'espace entre qui s'impose lors de la rencontre avec l'autrui, suscitant un sentiment d'étrangeté, voire d'altérité.

La démarche adoptée par Gauthier pour explorer les potentialités poétiques repose sur une mise en péril délibéré de la stabilité du texte et de la signification, remettant en question les fondements mêmes du langage écrit et de ses interprétations figées. Cette entreprise, comme nous l'analyserons par la suite, vise à exposer le poème à l'intérieur même du texte écrit, mais elle va au-delà en transposant le texte par sa confrontation avec une pluralité de contextes linguistiques et sonores. La fragilité ou précarité ainsi créée dans le poème émerge comme une source d'intensité, offrant un espace propice à la respiration, au silence et au mouvement sensible de la pensée. Bien que Gauthier souligne la nécessité pour le lecteur-auditeur d'être vigilant, cette vigilance n'est pas simplement une réaction à la fragilité du poème, mais témoigne plutôt d'une reconnaissance de la nature complexe et évolutive de la langue poétique. Pour le dire avec Gauthier, « la poésie est un art vigilant car ce qui se passe, se passe en langue, et la langue est poétique quand elle échappe aux syntaxes et aux assignations habituelles[454] ». En affirmant que « ce qui se passe, se passe en langue », l'écrivaine suggère que la poésie ne se limite pas à la simple utilisation des mots, mais qu'elle déploie un potentiel créatif au sein même de la langue poétique. L'acte d'écrire, dans cette optique, va au-delà d'une compréhension des mots comme vecteurs de sens, il permet d'ouvrir un espace d'expression, un hors-champ qui suscite des images sensibles qui établissent un rapport sensoriel avec le milieu sonore.

L'écartement de la langue provoque un échappement. Cette démarche confère à l'auteure la faculté de mettre la pensée en mouvement pour y retrouver la force cinétique de la poésie. Il s'agit de penser la voix dans son mouvement comme différentes façons d'être à la langue, au temps, à l'espace et à la pensée. Dans ses créations intermédiales et transmédiales avec des compositeurs, cette démarche se matérialise par un travail de réécriture, soit la capacité à reformuler les écrits poétiques de manière à activer une

[454] « Entretien avec Laure Gauthier (troisième partie) » [en ligne], propos recueillis par Guillaume Richez, *Les Imposteurs*, 15 mai 2020, np. Disponible sur : https://chroniquesdesimposteurs.wordpress.com/2020/05/15/entretien-avec-laure-gauthier-troisieme-partie/ [Consulté le 06/12/2021].

pensée sensible sous-jacente révélant ainsi certaines aspérités du texte, dans une volonté de le réentendre et le faire sonner autrement. Pour ce faire, Gauthier mène à bien un travail dans lequel la voix se déplace dans un *continuum*, interagissant avec les dispositifs technologiques et évoluant en relation avec eux. Cette démarche vise à maintenir le texte ouvert et à faciliter l'émergence d'une forme de polyphonie – des voix, humaines et non humaines, présentant des statuts et origines acoustiques variés.

En outre, dans l'œuvre de Gauthier, le hasard et l'indétermination revêtent une importance fondamentale. Ils se manifestent lorsque l'écrivaine explore l'émergence des événements et la transition, ainsi que la recomposition des affects, des images-pensées, tant au niveau sensible que sonore. Ces facteurs contribuent à conférer à l'œuvre son caractère dynamique et changeant, tout en laissant place à l'ouverture de l'altérité. De même, ce fondement induit une évacuation de la signification, instaurant un espace où le sens demeure en état de latence.

Cette démarche tient compte des trois dimensions constitutives de l'acte poétique dans l'œuvre de la poétesse. En premier lieu, l'avant-texte, où l'écrit est déjà pensé dans la rencontre entre objectivité et subjectivité. À ce stade, la voix – et tout autre phénomène sonore – s'élève sous une forme singulière, se matérialisant en tant que fiction de voix réelles qui portent en elles des traces tangibles de réalité. Ces voix revêtent une double dimension, agissant à la fois comme des réminiscences d'oralité et comme des contextes sonores, incarnant ainsi la mémoire et l'oracle. Cette première étape engage un travail d'écriture à l'oreille pour y retrouver la voix, et la faire entendre avec tous ces liens qui s'élaborent dans l'espace-temps de la fiction et qui se s'articulent ensuite dans le texte. De ce fait, le son joue une place centrale dès la première phase d'écriture se matérialisant dans les mots de manière virtuelle. Pour le dire avec l'écrivaine :

> Le son est lié à l'écriture et à la voix dans ma pratique poétique, mais il n'a pas la même source. Le son me traverse, le son réel. Je « fabrique » aussi du son, j'entends des « sons », il s'agit parfois d'une composition, mais cette fabrique est « virtuelle », elle prend corps dans mes mots seulement : quand je veux aller poétiquement vers du son réel, je ne le fabrique pas seule, mais je m'associe avec des artistes sonores pour prolonger ou inventer

> ce que je ne peux pas générer autrement que dans la langue. Quand j'écris, à un moment, le son se dispose, le son me traverse et je deviens cet accueil[455].

Ainsi, comme matière première, Gauthier commence dans sa pratique créative par l'association de sons et d'images qui peuvent prendre des formes concrètes ou abstraites, réelles ou fictives. Dans cette démarche, être à l'écoute demande un état de disposition concret. Il s'agit de s'égarer pour commencer à écouter, une promenade vers l'autrui qu'implique un travail d'extériorisation et d'expérimentation, transformant ainsi la perception du milieu vécu. En adhérant au postulat d'Idhe, il peut être avancé que, lors de l'expérience du milieu sonore, celui-ci se manifeste dans le son comme voix[456]. Comme nous l'examinerons dans la suite de notre analyse, la voix de la poétesse, évoluant dans les espace-temps traversés, se dissocie ainsi de son corps-source pour agir, ontologiquement, sur le plan de l'altérité. Cette manière de procéder demande un espace-temps d'appréhension de l'acte d'écriture, afin de capter des nouvelles fréquences jusqu'alors inaudibles. Cette voix en « situation » participe activement, et physiquement, à l'occupation (ou peuplement) de l'ouverture sonore, à savoir de l'espace-temps qu'elle traverse et qu'elle fait exister.

Ensuite, dans le texte, s'opère à nouveau un décentrement du sujet afin de faire ressortir les voix fictives précédemment en *off*, notamment au moyen d'une écriture polyphonique et polyrythmique qui prend la forme d'un environnement sonore complexe. Ces voix se manifestent au cours du processus d'écriture, s'inscrivant dans une dynamique de mouvement en déplaçant avec elles le texte. Leur inscription engendre un relais auditif, créant un espace de silence propice à l'émergence d'une présence. Dans une ligne similaire, le poète et professeur de philosophie Philippe Beck, qui a influencé la pensée de l'écrivaine, parle de la « capacité de la poésie d'être un effet berceuse » :

> Le réveil au milieu de chaque mot nécessite une forme de repos ou d'apaisement bercé "entre les mots", qui rythme la progression syntaxique, l'élaboration du sens dans la phrase, et ce repos, cet assentiment confiant doit, impérativement, se rapporter aux dangers à la faveur du réveil que le mot doit susciter. Aucun sommeil ne se prolonge dans le mot sans qu'il en coûte

[455] Entretien personnel avec Laure Gauthier, réalisé dans le bistrot de Lamarck, à Paris, le jeudi 21 avril 2022. Pour lire la totalité de l'entretien, veuillez vous adresser aux annexes, au volet « A » des entretiens.
[456] IHDE, Don, *Listening and voice. A phenomenology of sound* [1976], New York : State University of New York Press, 2007, p. 60.

> beaucoup à la société des exprimants partagés. Un peu comme quand le rêveur sait qu'il est en train de rêver et, parfois, se détermine au réveil, le cauchemar n'est jamais loin, mais il n'a pas toujours lieu de manière brutale, au contraire[457].

L'auteure conçoit le bercement du texte et de la voix en termes de *tempo*. Comme dans le domaine musical, le *tempo* incarne le mouvement, la physicalité de l'espace-temps, la vitesse d'exécution, la fréquence de la pulsation et le battement. C'est pourquoi elle se positionne contre l'idée d'un lyrisme qui envisage le rythme comme l'élément musical (par des ritournelles, des répétitions). Dans ce sens, Gauthier porte une attention particulière à la voix (et aux autres phénomènes sonores) et ses adresses, c'est-à-dire à ce qu'elle ouvre et émerge, à ce qu'elle traverse et chante. Une voix dont la couleur et la granulation évoluent selon les situations traversées. Par conséquent, elle se focalise sur la matérialité de la voix, explorant des aspects tels que le spectre du timbre, la densité, le souffle, ou encore le silence.

Enfin, l'après-texte, sous la forme de lectures-performances et créations intermédiales et transmédiales, où la question de l'aléa se joue à travers différents dispositifs qui affectent et resignifient le geste de l'auteure. Quand Gauthier réalise une lecture-performance, elle cherche à redécouvrir le texte en privilégiant une dimension d'improvisation. En effet, la lecture de ses textes est envisagée comme un espace de ré-énonciation lui permettant de revenir à certains endroits indéterminés qui soulèvent d'autres dimensions que celles du texte. Dans cet objectif, elle conçoit les « transpoèmes », à savoir des poèmes transgenres capables d'incarner d'autres formes d'expression artistique. Ces extraits écrits, puis découpés et lus, sont enregistrés à l'aide d'un zoom ou du smartphone, dans des contextes sonores divers en captant l'autour, migrant le texte à des situations et des espaces-temps très différents. Gauthier les conçoit aussi bien pour la radio, que pour des installations (*Études pour théâtre acoustique – Forêt*, 2018, avec le compositeur Pedro García-Velásquez ; *Back into Nothingness*, 2018, avec la compositrice Núria Giménez-Comas) ou encore pour l'album livre-CD *Éclectiques cités* (2021)[458]. Dans ces différentes modalités, le dispositif technique permet de réécrire la voix, et avec

[457] BECK, Philippe, FAERBER, Johan, « Philippe Beck : Aucune littérature n'échappe à la violence qui la constitue » [en ligne], *Diacritik*, « Entretiens », 2019, np. Disponible sur : https://diacritik.com/2019/02/14/philippe-beck-aucune-litterature-nechappe-a-la-violence-qui-la-constitue [Consulté le 09/05/2022].
[458] GAUTHIER, Laure, *Éclectiques cités*, Paris : Acédie58, 2021.

elle le texte, en utilisant des paramètres empruntés à ceux de la musique électroacoustique.

> Les transpoèmes entendent plaider pour la plasticité du genre poétique. Ni poésie sonore ni poésie écrite ni même poésie mixte mais une poésie dont le genre se modifie en fonction des collaborations. Hors sol, hors livre, ils prennent alors un autre sens. [...] Je lis ces textes brefs dans des situations, des lieux, des moments, que je traverse spontanément. Sons de la ville, sons de la nature. C'est la contrainte. Devant faire face à l'intrusion de certaines données imprévisibles (le vent, la tempête, le téléphone, le son d'une machine à inhaler) la voix prend appui sur d'autres mots, le souffle est autre, la musique du texte différente, la ponctuation se désaxe. Les textes ne sont pas répétés auparavant mais dits spontanément, en réaction à la situation[459].

La performativité du texte est considérée comme un processus dynamique, changeant en fonction des situations et des affects vécues lors de sa lecture, tout en dialoguant avec la musique – les associations des sons et des images – qui sonnait avant de tracer l'écrit. Cette interaction avec la matérialité et la discursivité du dispositif sonore permet à l'écriture de Gauthier de s'étendre à travers différentes temporalités et spatialités, ouvrant ainsi de nouvelles couches de signification dans le texte. Ainsi, énoncer avec un dispositif technique revêt une dimension d'agencement discursif, où la voix et la matérialité technologique s'engagent dans un processus de cocréation, façonnant une écoute mutuelle et alimentant une constante évolution, déplacement et transformation de la pensée. Dans cette optique, le sens émerge de la relation dynamique entre la voix de la poétesse et les autres éléments constitutifs du milieu sonore, qui englobent non seulement les sons préenregistrés ou en direct, mais aussi les dispositifs électroniques, les supports visuels, et même les objets disposés dans l'espace scénique.

C'est en fonction de la manière dont la voix traverse le texte – au carrefour entre le sens et la sensation – que surgit l'*energeia* qui avait animé dans un premier temps son écriture. Si la voix vient du dehors dans le texte, elle finit par ressortir, dans un bercement constant du sens et de la sensation. Dans cet ordre d'idées, dans la pratique poétique et médiale de Gauthier, la voix est soumise à une constante modification de sa géographie

[459] Cette citation a été extraite du site internet de l'auteure, disponible sous la catégorie « transpoèmes ». Disponible sur : https://www.laure-gauthier.com/transpoems/ [Consulté le 05/10/2019].

et de son statut. Ce sont des voix réflexives qui s'élèvent dans la pensée de l'auteure, mais aussi celles des autres et du dehors :

> Un éclatement de la voix, une multiplication des points de vue. Une mobilité de l'écriture vocale. Les voix ne sont pas des voix-personnages ! Il y a dans chaque texte une autre construction de la vocalité, qui recouvre une dimension visuelle, plastique, mais aussi grammaticale, ou quasi-filmique avec des voix-commentaires en off, des voix depuis le hors-champ visuel, des décentrements, des statuts de voix différents[460].

Dans une volonté de repenser la voix dans tous ses composants, la poétesse dialogue avec d'autres champs de création et de recherche contemporaine afin de réinventer des chemins et des façons d'être à la voix par la profération de la poésie. À cet effet, elle entreprend différentes collaborations avec des artistes issus des arts plastiques, arts sonores ou multimédia, pour « réveiller » la langue dans l'espace-temps de l'installation (installation sonore) et de la scène (lecture-performance, concert ou monodrame). Contre toute réduction, l'auteure interroge la poésie à travers un travail de réécriture à d'autres domaines de création (en dialoguant avec leur médium), notamment celui de la musique. Ainsi, Gauthier entre en relation avec ce qui met en mouvement l'écriture par le biais de différents dispositifs de lecture et d'écoute, car le texte est conçu pour être habitable en tant que puissance, à la fois intensité et potentialité, et non en tant que forme fixe. Cette dernière appréciation nous conduit à concevoir le texte en tant que « texture » (tissu/tissage) comme l'avait déjà souligné Roland Barthes au cours des années 1970 :

> la théorie actuelle du texte se détourne du texte-voile et cherche à percevoir le tissu dans sa texture, dans l'entrelacs des codes, des formules, des signifiants, au sein duquel le sujet se place et se défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans sa toile[461].

Cette citation évoque une approche du texte qui va au-delà de la simple surface-support (en tant qu'objet fini et/ou stable) pour explorer la « texture » (« *textura* »)[462],

---

460 « Entretien avec Laure Gauthier (deuxième partie) », *op. cit.*, np.

461 BARTHES, Roland, « Texte (théorie du) » [en ligne], *Encyclopaedia Universalis*, 1973. Disponible sur : https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/ [Consulté le 08/03/2021].

462 Pour explorer cette notion davantage, il est conseillé de consulter : BARDA, Jeff, FINCH-RACE, Daniel (eds.), *Textures : Processus et événements dans la création poétique moderne et contemporaine*, Lausanne : Peter Lang, 2015.

dans laquelle l'individu se situe, tout en s'y défaisant. En appliquant cette perspective du texte à la pratique poétique de Gauthier, des parallèles intéressants émergent. L'écriture de la poétesse, en tant que pensée incarnée, semble également traverser le réel, portant en elle une pensée dynamique. Le texte ne se limite pas à une surface statique, mais plutôt à une série de relations qui s'étendent au-delà des frontières traditionnelles du médium-livre. Lorsque nous considérons la traversée de la voix dans sa réécriture, le texte semble vivant, créant des écarts et des tensions. Il se réarticule et se prolonge à travers d'autres médiums qui affectent sa perception et sa matérialité, devenant un espace complexe où la pensée se déploie et se transforme.

Attachée à créer des ponts entre poésie et musique, Gauthier réalise depuis quelques années un travail de recherche et de création. D'un côté, elle rapproche les champs littéraire et musical en menant une série d'entretiens avec des compositeurs et des poètes contemporains (« Poésie et musique aujourd'hui »[463]). Elle collabore avec le CURSUS de l'IRCAM et organise un colloque (« Vocalités contemporaines. La voix entre poésie et musique 1948-2022 » en 2022 à Reims). D'un autre côté, elle collabore aussi avec des compositeurs contemporains de la scène française et internationale sous la forme de pièces sonores et d'installations multimédia (Pedro García-Velásquez, Núria Jimenez Comas, Xu Yi, Sofia Avramidou, Fabien Lévy, François Paris, etc.), allant de la musique électronique et électroacoustique à la musique mixte, mais aussi avec des plasticiens (Laurent Bolognini, Sylvie Lobato), comédiens, collectifs d'édition (Acédie58), etc.

Dans le cadre de ces collaborations, il est question de laisser la place à la découverte et à l'improvisation, favorisant l'émergence d'une pensée commune centrée sur la voix. Cette réflexion s'articule autour d'un ensemble d'interrogations sur les temporalités et spatialités que la voix ouvre et qui la constituent. Ces collaborations favorisent l'apparition des nouveaux statuts de voix, à la lisière entre la parole, le chant et le cri, entre le sens et le son, entre le milieu affectif, discursif, technologique et matériel.

L'univers de la poétesse se construit autour d'une série d'interrogations contemporaines telles que la violence corporelle, l'accélération du temps et les perturbations perceptuelles, explorant des espaces de respiration et de silence. Ces questionnements sont le terreau de points de convergence et des écarts entre le champ littéraire et le champ musical. Ce facteur pourrait expliquer le choix de la poétesse, dans

[463] GAUTHIER, Laure, « Poésie et musique aujourd'hui » [en ligne], *Remue.net.*, 2018. Disponible sur : https://remue.net/poesie-et-musique [Consulté le 19/11/2020].

la plupart de cas, de ne pas travailler directement avec sa voix ou sur sa voix, à l'exception des lectures-performances et de l'incorporation de certains extraits de sa voix préenregistrée. En effet, elle préfère plutôt travailler sur la voix d'autres, tels que comédiens, poètes, chanteurs, ou en dialogue avec les mots des personnages historiques (François Villon, Kaspar Hauser), en mobilisant ce qui fait signe à la musique dans leur écriture comme des images dialectiques, c'est-dire laissant apparaître le mouvement, les tensions et les contradictions du passé dans le présent[464] pour répondre aux enjeux de la poésie contemporaine. Cette démarche facilite le travail sur l'altérité, la délocalisation de la voix et son déplacement. Pour y procéder, une écoute mutuelle s'avère être nécessaire afin d'avancer ensemble sur un même projet. Ce processus implique de se déplacer lors de la rencontre avec d'autres domaines artistiques, avec leurs procédés et médias spécifiques, tout en se concentrant sur les possibilités que cette nouvelle adresse ouvre ; un travail effectué depuis l'écart et l'interstice.

Dans ce contexte, nous allons étudier la création transmédiale[465] *Études pour théâtre acoustique : Forêt* (2018), initiée par le compositeur francolombien Pedro García-Velásquez, cofondateur de l'ensemble Le Balcon et de la librairie en ligne de musique contemporaine BabelScores. Originaire de la ville de Cali, García-Velásquez déploie son travail créatif et de recherche musicale dans une quête constante d'expérimentation et de transgression, dans le but de concevoir un univers auditif intégral capable de conceptualiser le son à travers sa propre manifestation sonore. Son parcours académique commence par le violon, pour ensuite se consacrer à l'étude de la composition dans des centres de formation renommés en Colombie et en France, aboutissant à son diplôme du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. Il conçoit la musique, avec ses multiples paramètres tels que le timbre, le rythme et son occupation spatio-temporelle, comme un moyen de mener une recherche fondamentale sur l'altérité. Pour ce faire, il s'intéresse à une écriture rythmique et mélodique extra-européenne, à la quête d'un travail harmonique et timbrique flottant. Très ouvert à des projets collaboratifs avec des artistes issus d'autres champs de création (vidéastes, écrivains, metteurs en scène, etc.), il conçoit des univers sonores immersives (pouvant prendre la forme des balades acoustiques, des siestes sonores, des performances, des installations ou des concerts) à l'aide des techniques sonores de spatialisation en 3D et des techniques binaurales (son 3D

[464] BENJAMIN, Walter, Œuvres *III*, Paris : Folio essais, 2000, p. 441.
[465] Telle est la manière dont Laure Gauthier désigne cette création.

sur casque), ainsi que des réverbérations à convolution. Le travail sur la manifestation et la perception spatiale de l'entité sonore dans différentes temporalités lui conduit à recréer des paysages musicaux, à la fois concrets et abstraits, réels et fictifs, commes les forêts, les églises, les châteaux, etc.

5.1. *Études pour théâtre acoustique : Forêt* (2018)

Le compositeur Pedro García-Velásquez, à l'aide du réalisateur en informatique Augustin Muller, et en collaboration avec la poétesse Laure Gauthier ont conçu l'installation sonore immersive et interactive en 3D intitulée *Études pour théâtre acoustique - Forêt* (2018). Cette création a été réalisée au cours d'une résidence de recherche artistique à l'IRCAM à Paris et au ZKM (Karlsruhe), dans la suite de *Lieux perdus*[466], pour laquelle le compositeur a pris plus d'une centaine de réponses impulsionnelles 3D[467]. En effet, la genèse de cette installation découle d'un projet plus vaste amorcé en 2014 au sein du cycle des fictions immersives en son ambisonic 3D intitulé *Théâtre acoustique*, et initié par García-Velásquez et principalement déployé au Balcon. Dans ce contexte, le théâtre sonore intitulé *Lieux perdus - Théâtre acoustique I* a vu le jour, conçu pour accueillir quatre chanteurs, un orchestre de chambre, une partie électronique et son 3D à travers un dispositif de casque audio. Cette création a été élaborée en collaboration avec le metteur en scène et comédien Benjamin Lazar et le réalisateur en informatique chargé du décor sonore Augustin Muller.

Dans le prolongement de cette démarche, l'installation *Études pour théâtre acoustique* a vu le jour en septembre 2018 à Karlsruhe au ZKM, avant d'être présentée à nouveau en mars 2019 au théâtre de l'Athénée à Paris. Cette création transmédiale et collective est un projet à plusieurs mains où nous trouvons les voix de la poétesse et de Benjamin Lazar, ainsi que les textes de Gauthier – à partir d'un montage de ses écrits issus des récits poétiques *kaspar de pierre*, *je neige (entre les mots de villon)* et *marie weiss rot*

[466] Pour plus d'information, veuillez consulter le site du compositeur. Disponible sur : https://www.lieuxperdus.com/ [Consulté le 03/06/2022].

[467] Parmi les lieux captés grâce à des empreintes acoustiques au format 3D (HOA), on peut citer la forêt Schillig, l'escalier du ZKM, l'Observatoire de Strasbourg, le théâtre l'Athénée de Paris, la Christuskirche (Chapelle en bois), le Château Spesbourg, l'escalier de la Fondation Singer-Polignac, la cour d'honneur et la chapelle du Palais de Papes d'Avignon, pour n'en nommer que quelques-uns.

(« maria blanc rouge ») –, de Christophe Tarkos et Georges Perec[468]. L'installation se compose ainsi de fragments musicaux, de décors sonores et de textes. Les voix préenregistrées du comédien Lazar (en français) et de la poétesse Gauthier (en français et en allemand), sont déployées à travers le dispositif de haut-parleurs sous forme de voix *off,* c'est-à-dire, dépourvues d'origine identifiable, à l'égard des transpoèmes de l'écrivaine. Le fait de travailler avec des fragments des récits poétiques d'auteurs décédés favorise l'émergence d'un dialogue transfrontalier et trans-subjectif, c'est-à-dire des voix qui traversent différents sujets et entités humaines et non humaines, explorant la voix dans une perspective relationnelle. Ces voix délocalisées génèrent une multiplicité des « sphères d'écoute[469] », ouvrent des espaces-temps, motivées par une temporalité qui est davantage liée à l'avènement, au processus. En ce sens, le récit poétique se déploie vers de nouveaux horizons d'images et de sons, où la voix se manifeste dans sa dimension matérielle, expérientielle et relationnelle.

De la même manière, ce choix renforce l'idée d'une dimension intersubjective, où la singularité de l'œuvre demeure ouverte, ce qui implique la réarticulation, la relation et la continuation du texte par des voix, des corps, des dispositifs, des affects et des pensées qui traversent l'œuvre. Il met l'accent sur l'importance d'aller vers la rencontre des aléas, laissant l'œuvre ouverte à des écart, des tensions et des différences.

Les concepts des « voix trans-subjectives » et « voix intersubjectives » trouvent leurs racines dans les réflexions du poète et professeur de littérature contemporaine, Serge Martin, ainsi que dans les idées du poète, traducteur, critique et théoricien du langage, Henri Meschonnic. Martin explore les notions de « voix-relation » et du « trans-sujet » (un terme emprunté à Meschonnic) pour caractériser le sujet poétique qui se trouve traversé par le poème[470], imaginant un « moi » qui ne soit pas statique, mais plutôt un

---

[468] Ces extraits poétiques font partie de la structure initiale de la pièce, motivée par le choix de Benjamin Lazar, dans laquelle la voix et les textes de Laure Gauthier s'intègrent à posteriori. Dans les versions ultérieures de cette création, une place accrue sera accordée aux textes de Gauthier. Cette dynamique est illustrée dans la version *Remember The Future* (2022), une installation conçue par Gauthier et García-Velásquez, qui a été présentée pour la première fois au Centre de Création National à Reims (CESARE), ainsi que la reprise de cette création à la Maison de la Poésie en 2022, lors de la soirée « Poésie et Musique ». La vidéo documentant cette dernière version est consultable sur le site de la poétesse. Disponible sur : https://www.laure-gauthier.com/remember-the-future/ [Consulté le 05/12/2022].

[469] Cette notion a été empruntée à Roberto Barbanti dans le cadre de sa réflexion sur l'« acousiologie », voir : BARBANTI, Roberto, *Les sonorités du monde. De l'écologie sonore à l'écosophie sonore*, Dijon : Les Presses du réel, 2023, p. 45.

[470] MARTIN, Serge, « Quand dire c'est écouter » [en ligne], 2005. Disponible sur : https://shs.hal.science/hal-00147734/. [Consulté le 05/08/2021] ; MARTIN, Serge, *Voix et relation : Une poétique de l'art littéraire où tout se rattache,* Paris : MD, 2017.

sujet pluriel. Pour le dire avec lui : « le poème invente une interpénétration des formes de vie et des formes de langage[471]». Ce qui compte le plus est la « mise en mouvement », le « déplacement toujours en cours », en bref la « relation »[472]

La dimension « trans-subjective » invite à aborder l'expérience poétique en termes de « passages de voix », de corps, d'écoutes, et par conséquent, de relation[473]. Dans cet ordre d'idées, Laure utilise la notion de « lyrisme trans-subjective » pour désigner la polyphonie des voix et des perspectives qui se déploient dans le récit poétique, qui font déplacer le sujet hors de soi, tout en ouvrant des écarts à travers lesquels émerge l'image poétique.

Comme il ressort de cette analyse, la notion de « translyrisme », présentée dans la première partie de notre étude, émerge également à travers ces transpositions conceptuelles.

Nous proposons d'analyser cette création transmédiale et collective en mobilisant deux notions clés associées à la poétique de cette auteure, et, plus largement, à la réflexion autour de la voix et de l'écoute. D'une part, la dimension « intersubjective », qui suppose une coexistence et une dépendance mutuelle entre diverses entités, humaines et non humaines, au sein d'un même espace-temps ; d'autre part, la dimension « trans-subjective », qui désigne le passage entre différentes réalités spatio-temporelles qui constituent l'individu, manifestant ainsi sa conditionne plurielle. Par ce biais, *Études pour théâtre acoustique* répond aux enjeux posés à la vocalité contemporaine, tout en ravivant les liens entre la poésie et la musique.

L'objectif de l'installation est d'explorer la poétique de l'espace acoustique. Pour ce faire, les auteurs ont porté une attention particulière à la manière dont la perception des lieux émerge et se transforme, influencée par les différentes dimensions temporelles. Il y a donc un travail sur l'espace par le biais des lieux acoustiques réels, les lieux du texte, l'espace physique de l'installation, l'espace musical et les lieux fictifs qui émergent.

Ils ont également travaillé sur la dimension expérientielle du son et sa mobilité, ainsi que sur la complexité de l'articulation temporelle dans l'espace. En effet, le travail sur le temps s'opère à travers différentes dimensions interconnectées : le temps vécu qui se

---

471 MARTIN, Serge, *Voix et relation*, *op. cit.*, p. 52.
472 *Ibid.,* p. 14.
473 COSNIER, Frédéric, *Passages de voix, essai d'anthropologie poétique, à partir des œuvres de Stéphane Bouquet, Christophe Manon et Frank Smith*, thèse de doctorat, sous la direction de Serge Martin, soutenue à l'Université Paris Sorbonne Nouvelle en 2023 (non publiée).

manifeste par la présence des contextes sonores préexistants, qui ont été captés par la poétesse (transpoèmes) et par les compositeurs ; la pluralité des temporalités qui animent le récit poétique ; le temps de l'installation, où se mêlent différentes sources sonores, qui est appréhendé comme un processus dynamique d'assemblage de matérialités et de discursivités ; et, enfin, le temps fictive, qui émerge de la dimension associative et discursive du phénomène sonore, incitant à des réflexions et des interprétations qui transcendent la réalité auditive immédiate.

Ce travail temporel s'étend donc à travers l'installation, le son capté et le texte, engendrant une interaction complexe entre ces différentes strates temporelles. Le tout est accompagné d'un instrument réel (piano automate) qui, comme nous le verrons par la suite, habite une temporalité intermédiaire, tout en étant l'élément qui favorise le passage d'un espace acoustique à un autre, d'un lieu imaginaire à un lieu réel. Ainsi, la présence de cet instrument, tout comme la matière sonore qu'il génère, s'effectue dans un espace-temps partagé avec l'auditeur.

Pour concrétiser cette démarche, l'installation est conçue comme une architecture audio-sensible interactive, immersive et en perpétuelle évolution. Elle se caractérise par la configuration changeante des tableaux (ou des parties) et des micro-interventions entre ces parties, qui évoluent de manière aléatoire dans le temps. Dans cette perspective, ce *théâtre* explore une pluralité de réalités spatio-temporelles et propose divers modes d'expérimentation. Les dimensions temporelles prennent forme à travers des rencontres sensibles entre plusieurs éléments co-constitutifs, notamment les fragments de récits poétiques des poètes contemporains et décédés, les voix enregistrées, ainsi que la matérialité et la discursivité de l'outil technologique.

Cet ensemble d'agents comprend également des robots automates conçus et préprogrammés par García-Velásquez. Ils intègrent la discursivité de l'installation en émettant des sons, le tout étant injecté en temps réel et établissant un dialogue fortuit et évolutif avec les voix. On y trouve également un dispositif d'écoute au casque, un système de haut-parleurs et des objets contribuant à la scénographie de l'installation. L'ensemble s'inscrit dans une ambiance clair-obscur, éclairée par des lumières tamisées visant à créer une proximité avec l'auditeur et à générer une expérience immersive et interactive.

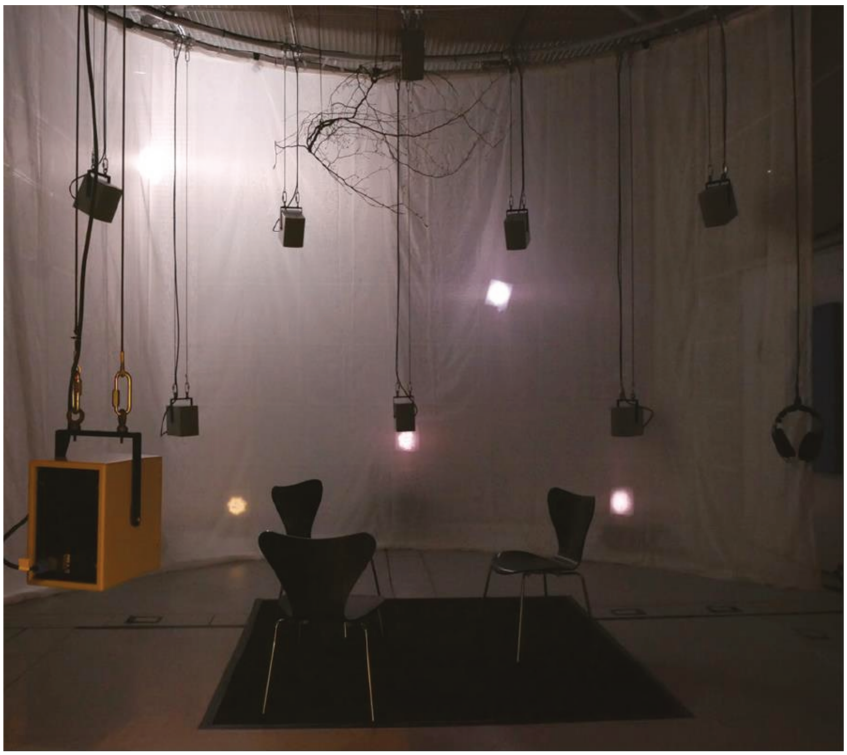


Fig. 2 : *Études pour théâtre acoustique : Forêt*, ZKM-Karlsruhe 2018. Photo © Pedro García-Velásquez

Le dialogue qui s'instaure entre l'écrivaine et les compositeurs trouve son origine dans un ensemble d'interrogations partagées au sujet de la voix et de ses statuts. Par exemple, lorsque la voix s'adresse à un public, elle est envisagée dans une perspective de projection et d'extériorisation, comme c'est le cas pour la voix du comédien Lazar. Au contraire, la voix de Gauthier s'inscrit dans une relation plus intime et poétique avec l'auditeur. Dans les deux cas, ces voix ont été captées par les compositeurs et transposées des « lieux perdus » et dans le lieu de l'installation. Par ce moyen, le phénomène vocal est investi dans un processus de transition lorsqu'il s'insère et coexiste avec l'espace acoustique et les éléments matériels de l'installation, variant en fonction des « lieux », et donc des sources sonores qui le « traversent ».

L'exercice de la traversée s'articule autour de deux dimensions. D'une part, il y a la voix qui a physiquement expérimenté le passage et l'émergence de nouvelles rencontres avec le contexte sonore réel où Gauthier a enregistré certains extraits de ses poèmes. D'autre part, il y a les voix du comédien et de la poétesse préenregistrées à la chambre anéchoïque de l'IRCAM, et ensuite préprogrammées et diffusées par les haut-parleurs. Ces voix sont intégrées dans chaque espace traversé au sein de l'installation, évoluant et

interagissant avec le dispositif sonore. La propre physionomie de l'installation procure des nouvelles voies de propagation du son, qui correspondent à des distances différentes et à des interactions variées avec l'architecture.

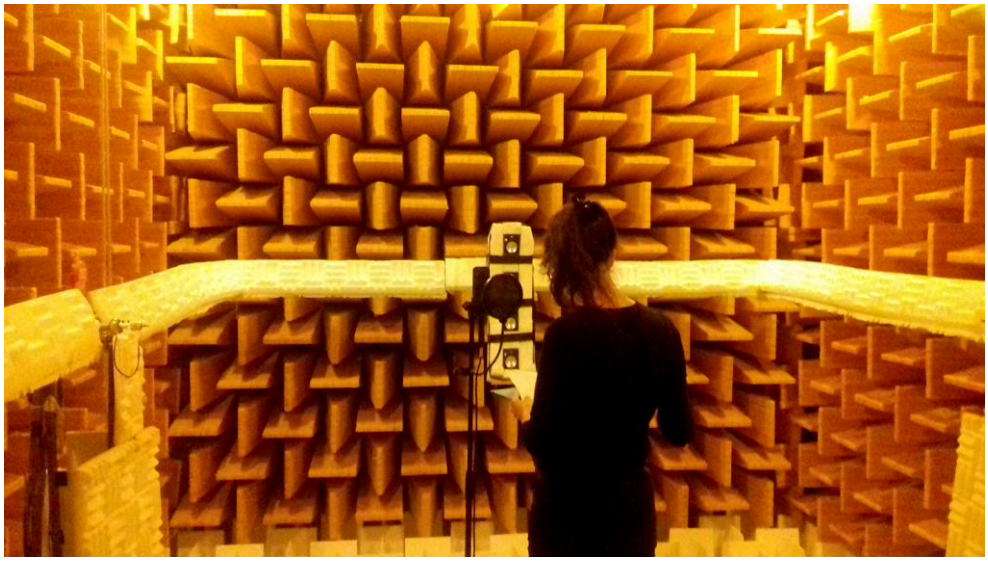


Fig. 3 : Laure Gauthier à l'IRCAM. Photo © Giuseppe Frigeni.

Dans ce contexte, la voix se déplace et se module à la recherche des indices révélant ce qui s'adresse au texte et ce qui s'adresse à l'événement sonore. Cette approche vise ainsi à explorer la manière dont la voix subit des transformations, tout en influençant simultanément le statut du texte poétique. Elle examine également le changement de perception qui s'opère au cœur de ces processus et qui affectent la constitution du sens et ses métamorphoses, tenant en compte les éléments sonores, spatio-temporels et matériels qui le traversent et le déplacent. En reformulant les éléments vocaux dans un nouvel agencement, il se produit des interactions entre les différents objets, matérialités et dispositifs intégrés dans l'installation.

Dans cette logique, Gauthier entreprend une analyse approfondie de l'évolution et du déploiement du sens de l'écriture dans les différents milieux sonores. Cette démarche lui permet d'explorer la voix et ses différents statuts qui évoluent en fonction des contextes. D'une part, il y la voix présente dans les transpoèmes, où le texte est en dialogue avec le contexte sonore, intégrant les sons environnants tels que les cloches de l'église, les oiseaux, le brouhaha, l'ambiance de la gare, ou encore les bruits de pas urbains. D'autre part, il y a la voix immergée dans le cadre spatio-temporel de l'installation, en interaction

avec les éléments visuels et sonores présents. Sa corporéité change et évolue à travers le dispositif technologique, lorsqu'elle est diffusée par les haut-parleurs. Enfin, il y la polyphonie des voix du récit poétique qui agit comme métaphore d'une pensée sensible de l'espace-temps. Ces différentes voix sont « situées » et « incarnées[474] ». Elles sont consubstantielles de l'espace-temps de l'installation, mais aussi des sources sonores où elles ont été enregistrées.

Ces questions, parmi d'autres, se dégagent au sein de l'installation et constituent le cœur du travail théorique et pratique de Gauthier.

5.1.1. Laure Gauthier et Pedro Garcia Velasquez – *Étude forêt* (2018)

Nous allons proposer une analyse plus développée d'*Étude forêt*[475] qui intègre la discursivité de l'installation en tant qu'une des *Études pour théâtre acoustique*[476]. En ce qui concerne le travail acoustique de la forêt, les réponses impulsionnelles de ce lieu ont été captées en 3D par le compositeur lors de son enquête des *Lieux perdus*. Appelés les SRIR (*Spatial Room Impulse Response*)[477], ces réponses ont des caractéristiques acoustiques spécifiques aux différents lieux qu'ils ont enregistrés, en tenant compte de facteurs tels que la taille et les matériaux de construction. La caractéristique acoustique d'un espace est ainsi déterminée par le temps de réverbération, lequel doit être ajusté en fonction de l'usage prévu de la salle (concert, théâtre, opéra, etc.). Les SRIR contiennent ainsi des informations concrètes sur la manière dont le son rebondit sur les murs, le plafond et le sol de ces lieux.

---

[474] Cette notion, qui fait partie du vocabulaire de l'écrivaine, permet d'évoquer la tension entre une poésie dépourvue de sujet et une poésie incarnée, mais dénuée de lyrisme. Pour approfondir cette question, il est conseillé de consulter l'entretien en annexe : Entretien personnel avec Laure Gauthier, *op. cit.*

[475] GAUTHIER, Laure, « Études pour Théâtre Acoustique - Extrait de l'introduction ». Disponible sur : https://www.laure-gauthier.com/etudes-pour-theatre-acoustique/ [Consulté le 09/11/2021].

[476] La première de cette *Étude* a eu lieu en Allemagne au ZKM de Karlsruhe du 14 au 16 septembre 2018. Par la suite, elle a été présentée le 2 avril 2019 lors du concert « histoires de forêts » dans le cadre d'un concert MOTUS à Paris. Une version revisitée de cette installation en langue française, intégrant de nouveaux fragments poétiques ainsi qu'une disposition scénographique et une discursivité sonore modifiées, s'est déroulée à Reims (CNCM) en 2022 sous l'intitulé « Remember The Future ».

[477] Pour une analyse approfondie des Réponses Impulsionnelles de Salle Spatiales (SRIR), voir : MASSE, Pierre, *Analysis, Treatment, and Manipulation Methods for Spatial Room Impulse Responses Measured with Spherical Microphone Arrays* [en ligne], Acoustics [physics.class-ph]. Sorbonne Université, 2022, p. 19-21. Disponible sur : https://theses.hal.science/tel-03700052 [Consulté le 08/10/2023].

Pour capter les réponses des *lieux,* un haut-parleur et un microphone 3D (eigenmike[478]) ont été nécessaires. Ce processus implique la diffusion d'un balayage de fréquences des graves aux aigus, en même temps que le microphone capture la réponse de la salle à ce balayage. Puis, les sons captés ont été transportés dans l'installation par le procédé de convolution dans l'espace 3D. Par ce moyen, les réponses impulsionnelles reproduisent les effets de reverbs à convolution en 3D. Autrement dit, elles simulent la réverbération des lieux physiques, transportant leur source physioacoustique à l'espace-temps de l'installation.

Les trois dimensions de l'espace ont été restituées par une trentaine de haut-parleurs disposés en forme de sémiosphère, appelés le SSLD (*Surround-Sound Loudspeaker Dome*). Ainsi, les différents espaces acoustiques ont été recréés en 3D par un système de spatialisation du son au format *Higher Order Ambisonics* (HOA). Ce dispositif implique une résolution du phénomène sonore à 360°, favorisant ainsi la conception d'une ambiance virtuelle, car il permet d'agrandir la zone d'écoute et la résolution spatiale.



Fig. 4 : *Étude Forêt*. Photo © Pedro García-Velásquez

Quant au récit poétique inséré dans l'espace acoustique de la forêt, il y a des passages en langue allemande et en langue française lus par la poétesse. Ils ont été enregistrés avec son propre contexte sonore sous la forme d'un transpoème, dont le texte d'origine provient de *je neige (entre les mots de villon)* (2018). Ils ont été ensuite intégrés à la discursivité

[478] Le microphone sphérique Eigenmike possède 64 micros omnidirectionnels fixés sur une sphère solide contenant toute l'électronique. Son design breveté décompose le champ sonore en harmoniques sphériques jusqu'au 6e ordre (HOA).

de l'étude « Forêt » dans le cadre des *Études pour un théâtre acoustique*. L'un des fragments que l'on entend dans l'installation dit comme suit :

Allemand	français
Die sprache erinnert sich anders als die erde	
Und	
Wenn man mir die grünen blätter aussreisst	
Bleibt das, was pulsiert	
Mein saft ohne rinde	
Ist das leben ohne idee	
Es	
Bewegt sich troztdem	
Ohne vorwärtzzukommen	
Ich bin *diese* arterie	
ICH SEHE ALLES ZUM ERSTEN MAL[479]	
	La langue se souvient autrement que la terre
	Et
	si l'on arrache mes feuilles
	Vertes
	reste ce qui pulse
	ma sève sans écorce
	c'est la vie sans idée,
	Elle
	bouge quand même
	sans progrès
	Je suis *cette* artère

[479] Ce texte est un fragment tiré de *je neige (entre les mots de villon)*, Paris : LansKine, 2018, p. 30. Il a été traduit en allemand par le poète Andreas Unterweger et paru dans la Revue *MANUSKRIPTE*, 2017, p. 110-115.

L'ouvrage *je neige (entre les mots de villon)* (2018) est un récit hybride qui oscille entre poésie et essai, autour du poète français du XVème siècle François Villon[480]. Pour l'écriture de ce texte, Gauthier a revisité les œuvres de Villon (telles que *Les Lais*, *Le Testament*, *La Ballade des pendus*), ainsi que sa biographie et les faits divers, menant un travail d'enquête dans les archives. En ce sens, la poétesse a entrepris un travail consistant à ressaisir l'œuvre de Villon, tout en restant au plus près de ses mots, sur ce qui demeure entre ses mots, et accentuant le mouvement qui anime son écriture. Cette dernière se situe entre la tension du dire – ce qui demeure du domaine de l'oral, mais aussi de l'oralité, à savoir le mouvement de la parole – et de l'écriture.

La poétesse, tout comme Villon, insuffle un mouvement au récit en utilisant des jeux de rythme et de contre-rythme, des antiphrases, par la mise en place d'une synthase fragmentée et disloquée, ainsi que d'une narration dense mais écartée. Dans une volonté de trouer la langue et d'engager un dialogue avec l'*energeia* qui existait avant l'écriture, Gauthier se positionne dans un hors-champ, à côté de l'œuvre et de la bibliographie de Villon, ce qui lui permet d'entendre et d'imaginer la « musique » – les associations des images et des sons – avant l'écriture du récit. Il en résulte une voix déplacée, désenracinée, dont l'identification n'est pas essentielle à la compréhension du texte et à l'avancement de l'événement.

Dans cette optique, Gauthier initie un dialogue avec Villon fondé sur le concept de trans-subjectivité, impliquant une interaction dynamique dans laquelle l'existence et la perception de l'autrui modifient et enrichissent l'existence et la perception de soi. Cette approche est mise en évidence par la polyphonie des voix qui émerge de Villon, ou plutôt « à partir de » ou « à travers de » lui. Le choix du titre du récit poétique – *je neige* –, où la première personne du singulier se conjugue avec un verbe impersonnel et intransitif, vient également renforcer l'idée d'un lyrisme privé de sujet unitaire. De même, au début

[480] De nombreux auteurs ont engagé un dialogue avec l'œuvre et la vie de François Villon, révélant ce qui fait signe à l'oralité du poème, le mouvement entre les mots. Parmi ceux qui se sont adonnés à cette exploration, on peut citer Arthur Rimbaud (*Le Bal des pendus*, 1870), Ossip Mandelstam (« François Villon » en *De la poésie*, 1928), et plus récemment, Christophe Manon dans son ouvrage intitulé *Le beau Testament (d'après François Villon)* (2011). Du côté des compositeurs, on observe un même intérêt, à l'instar de Claude Debussy (*3 ballades de François Villon*, 1910), Bruno Letort (*François Villon. L'Opéra*, 1994), et Olivier Messiaen (*Deux ballades de Villon*, 1921).

de ce récit, Gauthier écrit : « trois voix, peut-être quatre, celles de françois villon, des autres, de ses autres[481] ». Avec cette notation, qui sert de guide au lecteur pour comprendre la structure formelle du récit, la poétesse fait naître une collectivité de singularités (on en trouve quatre dans le récit) à partir des altérités de Villon. Ainsi, le sujet lyrique se profil progressivement au fil des mots, émergeant de l'espace « entre », passant du blanc-silence qui habite la page et qui insuffle une absence à la fois spatiale et temporale, à la densité formelle de blocs de textes. L'existence de l'individu se déploie et évolue dans les interstices spatio-temporels du récit. La matérialité discursive devient ainsi l'élément constitutif qui pousse à la rencontre d'une présence mouvante et évolutive.

Dans une optique similaire, l'auteure renonce à l'usage des majuscules, y compris dans les substantifs en langue allemande. Ce choix élargit la figure du « je » énonciateur à une collectivité de singularités, tout en contribuant à la défamiliarisation et à l'objectivation du personnage principal du récit, « françois villon », qui devient ainsi un nom commun que la poétesse s'approprie. Ce faisant, Gauthier explore des nouvelles manières d'identification et de relation entre l'individu et les autres d'entités humaines et non humaines. Elle confère ainsi à la forêt la capacité à susciter des affects et à s'exprimer.

Revenons au fragment poétique évoqué ci-dessus. En premier lieu, ce qui se démarque est le choix de la langue. L'utilisation de l'allemand, en contraste avec la voix en français du comédien Lazar, dans le contexte de cette création transmédiale – il convient de noter que l'installation a été inaugurée au Centre d'Art et de Technologies de Médias de Karlsruhe, puis présentée sur la scène française en différentes versions –, révèle un intérêt pour l'exploration de la matérialité audible de la voix. En effet, ce choix exprime la volonté de se laisser emporter par la voix en tant qu'entité fluctuante, au détriment de sa portée sémantique.

Si nous nous attardons sur la traduction en français de cet extrait (le paragraphe situé à droite), nous pouvons analyser la manière dont Gauthier s'empare de la forêt en tant qu'élément évocateur du silence, de la mémoire, du toucher et de l'accueil. Cette approche implique un rapport matériel, presque corporel, entre la voix et le corps de Villon et les éléments de la forêt (la terre, les arbres, la couleur verte). Elle contraste avec une perspective du langage en tant que produit culturel qui encourage le « progrès », car cette

[481] GAUTHIER, Laure, « I. je neige », *je neige*, *op. cit.*, np. Une version en langue française de la lecture de ce passage poétique, réalisée par la poétesse en 2021. Disponible sur : https://www.lyrikline.org/en/poems/je-neige-2-16279?showmodal=tr [Consulté le 05/02/2022].

« vie sans idée, elle bouge quand même ». Dans cette optique, les éléments de la forêt sont approchés comme des matérialités vibrantes et vitales qui exercent un impact sur la voix de Villon, fusionnant ainsi leurs existences dans un même devenir (devenir Villon et devenir forêt ne font qu'un). Pour renforcer cette idée, le pronom personnel « Je » se constitue, en maintenant une relation de dépendance, avec l'écosystème de la forêt : « Je suis "cette" artère ». Lorsque Villon se rapporte au milieu de la forêt, le sens s'articule : « je vois tout pour la première fois ». Ce « Je » se présente comme une ouverture de soi qui passe par l'écartement de la voix dans sa relation avec l'autrui. Le pronom indéfini neutre « on », quant à lui, incarne un collectif de singularités (ou une singularité ouverte) et invite à prendre compte des perspectives plus inclusives et moins définies.

Ces différents choix littéraires ont un impact sur la manière dont l'écoute de cette création transmédiale se façonne. C'est pourquoi, nous allons nous attarder sur l'analyse du dispositif sonore immersif de l'installation, qui favorise une pratique de l'écoute située et relationnelle, ayant la capacité d'agir dans la reconstitution de cette matérialité audible.

5.1.2. Immersion sonore : La conception d'une poétique de l'audible ou des « lieux-musique »

Au sein de la scénographie sonore d'*Études pour théâtre acoustique*, s'insèrent des extraits musicaux, des textes et des ambiances sonores provenant des divers contextes acoustiques. Ce sont des lieux où le sens se prononce, mais il ne signifie pas, car

> sans corps visible le son émerge directement dans la région du sens ; nous pourrions alors proposer cet énoncé : "le corps sensible du sonore est le sens". Cette proposition nous libère du lieu, du spatial et de la domination du visible[482].

L'auditeur est plongé dans un dispositif de spatialisation sonore qui crée une enveloppe évolutive autour de son corps et de son oreille, fondant une expérience sensible axée sur le ressenti de l'écoute. Il a l'impression d'être immergé physiquement dans différents espaces acoustiques, grâce à la puissance des échos et des réflexions générés par le SSLD. En utilisant des dynamiques de réflexion, de résonance et de réponses

[482] ESCLAPEZ, Christine, *Ontologies de la création*, *op. cit.*, p. 17.

impulsionnelles, le médium technologique assemble et met en relation les différentes matérialités et sonorités présentes dans l'installation. Ces entités incluent des facteurs humains tels que les voix enregistrées, le corps de l'auditeur, ainsi que non humaines comme les dispositifs techniques, l'éclairage, la disposition des objets scénographiques, le robot automate, qui peut être activé et interagir avec le reste du dispositif, piano ou percussions, et un long etcetera.

Dans ce contexte, c'est par la perception auditive et l'expérience temporelle que s'articulent les différents espaces. Une écoute optionnelle au casque (dans l'installation il y avait un casque sennheiser HD-600) vient à compléter le dispositif d'immersion. Cet élément ajoute une couche supplémentaire, travaillant sur la spatialisation du son en termes des changements d'échelle et de proximité. L'ensemble favorise la conception d'écarts entre le texte et le son, laissant place à la rencontre et à la correspondance entre l'image poétique et l'image musicale. Ce faisant, les auteurs parviennent à introduire une dimension poétique de l'espace-temps au sein des espaces acoustiques.

La capacité d'agir du son et la dimension ontologique du corps ont été décrites en ces termes par le musicologue Sylvain Brétéché :

> le sonore sonne et se donne à entendre ; en sonnant, il vibre et met l'espace en mouvement, se donnant à sentir par l'intermédiaire du corps dans son entièreté, ce corps qui occupe la matérialité musicale et saisit les variations sensibles de l'espace[483] .

Cette réflexion évoque la dimension du corps comme entité capable d'expérimenter les modifications sensibles de l'espace et la perception temporelle dans laquelle se produisent. L'expérience sensible résultant de la pratique de l'écoute, et donc la capacité à sentir le milieu sonore comme une émergence d'événements qui produisent de sens, à la fois multiples et ouverts, a été qualifiée par le compositeur García-Velásquez de « lieux-musique[484] ». Ces derniers sont le fruit de l'investissement simultané tant des lieux

[483] BRETECHE, Sylvain, « L'écoute encorporée, ou l'émergence du sensible : De la corpauralité à l'écoute musicale sourde » [en ligne], *in* Xavier Hautbois, Martin Laliberté, Lenka Stransky, Vaclav Stransky (dir.), *L'émergence en musique - Dialogue des sciences*, Sampzon : Delatour, 2019, p. 191-206, p. 193. Disponible sur : https://shs.hal.science/halshs-02489111/document [Consulté le 08/11/2022].

[484] Le concept de « lieux-musique » a été introduit par le compositeur pour désigner le cycle intitulé *Théâtre acoustique* en 2014. Ce concept a été développé à travers des réalisations ultérieures, notamment dans le cadre de la création que nous analysons, *Lieux perdus - Études pour théâtre acoustique 1*, ou encore dans la pièce théâtrale et musicale *Beckett, Words and Music* (2021). García-Velásquez, investi dans la conceptualisation de lieux imaginaires et virtuels, en tant que contrepoint aux lieux réels, explore

imaginaires évoqués par Gauthier dans ces textes, que des lieux réels des espaces physiques préexistants et captés en son 3D, cohabitant avec les lieux enregistrés par l'écrivaine à l'aide d'un smartphone, et avec les lieux virtuels composés, par exemple, la transposition de la voix dans l'espace de la forêt, de la cathédrale ou de la gare, suscitant ainsi une sensation d'espace-temps inexistant au moment de l'écoute.

Les lieux-musique coexistent donc avec les voix de la poétesse et du comédien, une fois injectées aux lieux du *théâtre*, ainsi qu'avec les sons instrumentaux transposés par le compositeur et par Muller. Le processus d'intégration de la voix se réalise à travers des paramètres caractéristiques des lieux – lesquels possèdent des empreintes spatiales fixes, c'est-à-dire des indices distinctifs à l'espace physique. La voix y est transposée avec des ajustements *a minima*, principalement à travers des modifications subtiles du timbre et du tempo, ainsi qu'un travail sur la spatialisation. Ces interventions ne cherchent pas à transformer la voix, mais à la déplacer pour viser une nouvelle mobilité, afin qu'elle entre en résonance avec des couches spatio-temporelles supplémentaires. À cet ensemble s'ajoute l'espace acoustique de l'installation, apportant sa propre discursivité et matérialité, ainsi que les sons émis par les automates réels.

L'interaction simultanée de ces matérialités stimule la réflexion de l'auditeur qui se trouve engagé dans cette architecture immersive et fluctuante, au moyen de son occupation somatique et par la dimension expérientielle de l'événement sonore. Celui-ci se caractérise par une série de tensions et d'écarts entre les lieux sonores réels captés et les lieux virtuels, à savoir les espaces qui émergent à partir de ces images audio-sensibles, et l'espace physique de l'installation. Le passage d'un lieu-musique à un autre se manifeste à travers l'expérience sensible et interrelationnelle de l'auditeur avec l'installation. Cette dernière est affectée par les caractéristiques discursives et matérielles des lieux, ainsi que par les conditions techniques des dispositifs technologiques qui ont capté les lieux, et par les haut-parleurs qui diffusent et propagent le son.

La dynamique de la traversée d'un lieu-musique à un autre requiert un travail d'« autoréférence existentielle[485] » de la part de l'auditeur, qui engage la mémoire et le sens à travers une fusion d'expériences, de connaissances, de sensations à la fois tactiles, visuels et sonores. Les configurations sémiotiques qui en résultent sont intrinsèquement liées à

cette idée à travers le son 3D, l'écoute au casque, ainsi que la conception d'installations immersives et interactives.

[485] GUATTARI, Félix, *Les trois écologies.* Paris : Galilée, 1989, p. 52-53.

une sensibilité perceptive, à une subjectivité qui se déplace hors de soi, mais aussi hors du domaine de la représentation. Par conséquente, l'expérience de l'écoute joue un rôle fondamental dans la production de la subjectivité[486]. Elle compromet non seulement des aspects matériels et corporels qui sont conditionnés par la présence de l'espace physique, mais agit également en tant qu'événement ouvert au présent, au passé et au futur. Ce faisant, le réel et le fictif s'entremêlent, s'affectent, tout en effaçant ces frontières.

Le dialogue fortuit entre ces différents lieux, qui se propose à l'écoute comme un « entre-deux », un « mi-lieu », est le moteur génératif du sens et de présence des « lieux-musique ». Dans cette perspective, la conceptualisation des « lieux-musique » peut être approfondie en considérant le terme « lieu » comme une présence ou « disposition spatio-temporelle qui permet d'envisager des possibilités pour des positions successives (voire simultanées !) des corps [et des matérialités au sens large du terme][487] ».

Il est intéressant de noter que le compositeur utilise le nom « lieu » au pluriel (« lieux-musique »), mettant en lumière la diversité des expériences et des expressions susceptibles d'émerger de ces différentes musiques. Ce processus s'accomplit à travers ce que la musicologue Esclapez a défini comme « l'interprétation diffractée du sens[488] ». Autrement dit, c'est en fonction de la manière dont le sens du sensible (la signifiance) se manifeste et est expérimenté, que le lieu-musique est transposé, dévié et agencé dans une nouvelle dimension spatio-temporelle.

Le terme « musique », quant à lui, est appréhendé ici comme une ouverture à l'écoute du milieu, à partir de laquelle se produisent des associations et des jeux de correspondance entre l'image sonore et l'image poétique. La dialectique qui s'établit tient compte des qualités physiques-acoustiques et sensibles des lieux, tout en laissant place à l'imaginaire et au virtuel. Cette musique vise à réveiller la mémoire des lieux que le compositeur et l'écrivaine investissent, mais aussi celle de l'auditeur. En associant ces deux mots – lieux et musique –, le compositeur met l'accent sur la poétique de l'audible qui se dégage et qui agit comme un véhicule ou support du réel à travers la dimension expérientielle et existentielle de l'espace-temps des lieux.

---

[486] Voir : CRITON, Pascale, « La escucha plural » [en ligne], *DIFERENCIA(S)*, n° 3, Argentina, 2016, p. 178-195, p. 192. Disponible sur : https://www.revista.diferencias.com.ar/index.php/diferencias/article/view/98 [Consulté le 05/11/2022].
[487] CAUQUELIN, Anne, « Parler du lieu », *Communications*, vol. 2 n° 87, Paris : Le Seuil, 2010, p. 77-84, p. 77.
[488] ESCLAPEZ, Christine, « Les lieux du sens en musique (et ailleurs), *op. cit.*, p. 70.

Lorsque l'auditeur est convié à faire la traversée des espaces, c'est-à-dire à mettre en mouvement sa perception et sa pensée, une transposition s'opère qui altère la consistance des « lieux-musique », passant ainsi de la dimension de « lieu-musique expérientiel » à une autre caractérisée comme « lieu-musique existentiel »[489]. Ces deux termes font référence à l'espace-temps de l'entité sonore et à l'écoute qui constitue le lieu-musique. Le premier, « lieu-musique expérientiel », évoque la dimension perceptuelle et expérientielle de l'interaction entre le son et l'espace. C'est une expérience subjective axée sur l'immersion, où la perception du temps, de l'espace et de l'entité sonore s'articulent et évoluent au long de l'écoute. Le « lieu-musique existentiel », de son côté, évoque la dimension ontologique et pose des questions quant à la présence, la mémoire ou encore la relation entre les entités, humaines et non humaines, qui constituent le milieu sonore.



Fig. 5 : Installation *Etudes pour théâtre acoustique*, ZKM-Karlsruhe, 2018. Photo © Pedro Garcia-Velasquez.

L'exploration du son en 3D incite le compositeur à concevoir des lieux situés à la confluence du réel, du virtuel et de l'imaginaire, et en tension avec les lieux qui émergent du récit poétique. En adoptant cette approche, ce sont les propriétés sonores elles-mêmes,

[489] BRETECHE, Sylvain, « Du corps en-lieu. Phénoménologie et "expérience musicale Sourde"», *in* Christine Esclapez (dir.), *Ontologies de la création*, *op. cit.*, p. 21-48, p. 30.

telles que l'écho et la résonance, qui confèrent un contexte à la musique et à la voix. Ainsi, l'effet de distance ou de proximité devient un outil essentiel pour influencer la transformation et dispersion du sens. Ainsi, cette réflexion porte sur le son et la voix en tant que phénomènes perceptifs et sensoriels capables de déclencher des événements relationnels. Ils sont dotés de la capacité d'agir sur d'autres matérialités, qu'elles soient humaines ou non humaines (par exemple, les automates), tout en faisant émerger des lieux virtuels. Dans cette optique, le compositeur s'attache à :

> repenser la manière de traiter la matière vocale au travers du travail avec les espaces (lieux) virtuels [...] cette transformation qui a lieu "naturellement" peut être soulignée ou orchestrée par l'écriture musicale; cette transformation peut être exagérée et rendre bien plus fortement l'influence du lieu dans la voix et le texte[490].

La voix de Laure et celle du comédien sont transposées dans chacun des lieux traversés tout au long de l'installation. En parallèle, le son préprogrammé du robot automate est injecté en temps réel par le compositeur dans les lieux virtuels. Ces derniers sont composés de traits imaginaires, symboliques ou simulant des aspects du monde réel. La voix entre en relation avec les espaces acoustiques captés et ceux de l'installation par le biais de sa matérialité vibrante, créant ainsi un ensemble résonnant et sensible. L'auditeur s'immerge dans un réseau sonore complexe, interagissant avec les « lieux-musique ». Les différentes entités sonores, provenant de sources variées et diffusées soit à travers les haut-parleurs, soit par une écoute au casque, convergent vers l'installation, tout en se fragmentant dans le temps. Cette dispersion engendre une trame de sons réfléchis qui, n'atteignant pas simultanément l'oreille de l'auditeur, suivent des trajectoires distinctes à travers la salle. Ils se manifestent par leur réverbération, un phénomène à travers lequel le son persiste et décroît progressivement.

Avant de poursuivre l'analyse de cette création, il est nécessaire de clarifier notre conception du « temps réel », un terme qui a été évoqué à plusieurs reprises pour désigner l'automate conçu par le compositeur et intégré dans la dramaturgie de l'installation, déclenchant des sons. Nous sommes conscientes des ambiguïtés et des controverses que ce terme suscite. Si nous l'utilisons dans notre étude, c'est pour différencier les diverses dimensions temporelles explorées dans le cadre de l'installation, ainsi que pour désigner

[490] GAUTHIER, Laure, *D'un lyrisme l'autre, op. cit.*, p. 284.

l'instant où s'exécute l'action, intimement liée à l'idée de ce qui émerge, ce qui arrive et ce qui devient. En effet, l'automate se présente comme l'instance intermédiaire entre le réel, le fictif et le virtuel. C'est pourquoi, notre approche ne se soucie pas des problématiques liées à la cause (l'action) ou à l'effet (la réponse), ni de l'ordre dans lequel les événements se manifestent. Cela dit, nous nous interrogeons sur la possibilité, ou plutôt sur l'impossibilité, de parler en termes de temps réel, car comment peut-on contester le décalage qui s'opère entre l'arrivée de l'information sonore et la réponse qui en découle ? Dans quelle mesure une idée préconçue par le compositeur peut-elle être réalisée par l'interprète en temps réel, tout en maintenant la négociation entre l'instant présent et l'imprévisibilité des réponses ? Le temps réel par rapport à quoi et pour qui, pour l'auditeur, le compositeur ou l'interprète ?

Comme l'indique le compositeur José Manuel Berenguer dans son article « ¿Tiempo real? » (2007)[491], cette expression est devenue très commune et implique des contradictions. Née en tant que métaphore dans le domaine des machines de traitement du signal, le « temps réel » est avant tout l'« utopie » de « la respuesta de la máquina al mismo tiempo en que se produce la llegada de información[492]. » La production et l'utilisation des dispositifs de traitement du son en « temps réel » impliquent la question du moment où il convient de mettre un terme à leur application. Il est donc ontologiquement impossible de concevoir un temps réel. Or, dans le contexte de l'installation, cette notion nous permet de mettre en avant la dimension d'improvisation du montage sonore. En effet, le dispositif repose sur la logique de l'aléa dans la production et la réception des entités sonores. Ainsi, les lieux-virtuels qui émergent chez l'auditeur, stimulés par son imagination, se manifestent dans un *continuum* entre le temps réel et le temps fictif. Cependant, l'hétérogénéité et la simultanéité des différentes lieux-musiques font converger ces deux dimensions en un seul et même temps.

---

491 « La réponse de la machine au moment même où l'information arrive ». Voir : BERENGUER, José Manuel, « ¿Tiempo real? » [en ligne], Wade Matthews (ed.)*Doce notas preliminares: revista de música y arte*, n° 10, « Improvisación, crear en el momento », 2007, p. 109-118. Disponible sur : http://conservatoriosyescuelas.docenotas.com/administrador/td_detalle.asp?id_articulos=23 [Consulté le 03/01/2025].

492 *Ibid.,* p. 109.

5.1.3. Exploration de la fiction à travers les « lieux-musique » : Du réel au virtuel

Dans *Pourquoi la fiction ?* (1999)[493] et *Les troubles du récit* (2020)[494], Jean-Marie Schaeffer, spécialiste en esthétique philosophique et en théorie des arts, explore en profondeur les concepts de fiction et d'immersion dans le monde fictionnel. Selon Schaeffer, pour que le processus d'« immersion fictionnelle » soit efficace, il doit exister un « accord intersubjectif[495] » entre les auteurs de cette création et le spectateur-auditeur. Il s'agit d'abord de repenser la frontière entre le récit factuel et le récit de fiction, c'est-à-dire « entre l'espace de croyances et l'espace de représentation fictionnelle[496] ». Celui se caractérise par sa porosité et se trouble en fonction des degrés d'immersion, affectant ainsi la capacité de l'individu à créer des représentations mentales[497].

En outre, Schaeffer souligne que la fiction remplit une « fonction cognitive saturée affectivement » qui guide nos actions[498]. Cette perspective nous force à apprendre la fiction comme un trait du réel et impliquée dans les processus cognitifs, soulignant la non-coupure ontologique entre la fiction et la non-fiction. Dans cette optique, nous pouvons aborder les « lieux-musique » proposés dans *Études pour théâtre acoustique* comme des espaces transcendent les données réelles et s'intégrant dans le processus cognitif via des représentations mentales[499]. L'activation de ces lieux dépend de l'« intentionnalité » des auditeurs à s'immerger. Elle résulte de l'enclenchement des compétences et ressources processuelles dans une situation de virtualisation[500]. L'imaginaire se présente ainsi comme la « condition indispensable pour atteindre le réel[501] ».

---

493 SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?* Paris : Seuil, 1999.
494 SCHAEFFER, Jean-Marie, *Les troubles du récit. Pour une nouvelle approche des processus narratifs*, Vincennes : Thierry Marchaisse, 2020.
495 *Ibid.,* p. 147.
496 SCHAEFFER, Jean-Marie, *Les troubles du récit*, *op. cit.*, p. 16.
497 *Id.*
498 PRSTOJEVIC, Alexandre, SCHAEFFER, Jean-Marie, « Jean-Marie Schaeffer : Pourquoi la fiction ?, *Vox-Poetica*, 2014. Disponible sur : https://vox-poetica.com/entretiens/intSchaeffer.html [Consulté le 02/11/2021].
499 SCHAEFFER, Jean-Marie, « De l'imagination à la fiction » [en ligne], *Vox-Poetica*, 2002, np. Disponible sur : https://vox-poetica.com/t/articles/schaeffer.html [Consulté le 02/11/2021].
500 *Id*
501 *Id.*

Dans le contexte de l'installation, l'auditeur est invité à rester attentif, car « la réception de la fiction implique des activités de simulation (imagination) mentale[502] ». Ainsi, les « représentations mentales » évoquées par Schaeffer peuvent être comprises comme les vecteurs des « lieux-musique » composés de traits des espaces acoustiques réels, fictifs et virtuels. Ceux-ci prennent la forme des représentations situationnelles qui émergent de processus de représentation mentale à l'aide du dispositif immersif et évocateur de spatialisation sonore.

La simulation (milieu virtuel) réduit l'écart entre la source sonore (réel) et la cible (abstrait et mental), permettant ainsi l'émergence de la métaphore poétique, à savoir des « lieux-musique » avec leurs caractéristiques spatio-temporelles propres. En suivant cette réflexion, la séquence d'événements sonores de l'installation – c'est-à-dire l'articulation et segmentation du flux spatio-temporel des *stimuli* en événements, entraînant l'émergence d'un nouveau « lieu-musique » –, ainsi que leur perception, s'opère par le biais d'un montage des raccords entre des entités sonores et non sonores, réelles et fictives. Ce montage permet d'expérimenter différemment le temps dans l'espace, impliquant un changement de la perception tant sur le plan mental que temporel.

Les instruments automates se présentent comme le seuil entre les différents espaces acoustiques, un espace intermédiaire qui interagit avec les autres dimensions spatio-temporelles, grâce à l'injection des sons en temps réel. Par conséquent, les lieux réels captés par les compositeurs transcendent leur source acoustique, ouvrant l'entité sonore à une multiplicité des lieux virtuels, avec des spatialités et temporalités changeantes.

5.1.4. L'écoute et le phénomène de la diffraction

Dans cette toile conceptuelle, nous aborderons le dispositif d'immersion de l'installation, ainsi que l'impact qu'il exerce sur l'écoute, sous l'angle de la diffraction. Dans le domaine de la physique, cette notion désigne :

[502] SCHAEFFER, Jean-Marie, « Simulation, fiction et expérience esthétique », [*Vidéo*] *YouTube*, Séminaire NATA, le 14 novembre 2014. Disponible sur : eaux-montaigne.fr/le-laboratoire/nata/38-nata-seances/190-jm-schaeffer-simulation-fiction-et-experience-esthetique-video?highlight=WyJqZWFuLW1hcmllIl0= [Consulté le 10/03/2022].

> a physical phenomenon that comes into being when a multitude of waves encounter an obstacle upon their path, and/or when these waves themselves overlap. Waves in fact always already overlap and extend into one another[503].

La diffraction (la rencontre des éléments) fait référence aux phénomènes considérés comme des motifs de « différence qui font une différence[504] ». Dans le cadre de cette installation, une approche critique de la diffraction, qui prend en compte l'agentivité du dispositif technique et de l'entité sonore, met en avant la manière dont les différences sont créées dans les lieux-musique, ainsi que les effets matériels et non matériels qu'elles ont sur les entités, humaines et non humaines. Ainsi, la diffraction nous permettra d'analyser le processus de rassemblement et d'affectation des entités matérielles sonores, textuelles, technologiques et visuelles.

Les notions de « diffraction » et de « relationnalité » ont été mobilisées Barad, qui est une figure majeure des nouveaux matérialismes, et associées à sa conception de la matière. Barad approche la pensée diffractive comme un outil méthodologique critique et créatif, discursif et matériel, qui lui permet d'analyser la coexistence de différentes matérialités en termes de relation et de co-dépendance. Pour le dire avec elle :

> Entanglements are not unities. They do not erase differences; on the contrary, entanglings entail differentiatings, differentiatings entail entanglings. One move – cutting together-apart.[505]

Dans *Meeting the Universe Halfway* (2007)[506], Barad explique que la méthodologie diffractive vise à appréhender le milieu de l'intérieur, en tant que partie constitutive de celui-ci, plutôt que de l'observer de l'extérieur[507]. Cette approche repose sur l'idée que le

---

503 « La diffraction est un phénomène physique qui se manifeste lorsqu'une multitude d'ondes rencontre un obstacle sur leur trajectoire, et/ou lorsque ces ondes se superposent elles-mêmes. En réalité, les ondes se chevauchent toujours déjà et s'étendent les unes aux autres. » Voir : VAN DER TUIN, Iris, GEERTS, Evelien, « Diffraction & Reading Diffractively », *New Materialism Almanac*, 2016, np. Disponible sur : https://newmaterialism.eu/almanac/d/diffraction.html [Consulté le 03/09/2021].

504 « Les enchevêtrements ne sont pas des unités. Ils n'effacent pas les différences ; au contraire, les enchevêtrements entraînent des différenciations, les différenciations entraînent des enchevêtrements. Un geste – découper ensemble ». Voir : BARAD, Karen, *Meeting the Universe Halfway, op. cit.*, p. 72.

505 BARAD, Karen, « Diffracting diffraction : Cutting Together-Apart » [en ligne], *Parallax*, vol. 20, n° 3, 2014, p. 168-187, p. 176. Disponible sur : http://dx.doi.org/10.1080/13534645.2014.927623 [Consulté le 20/03/2023].

506 BARAD, Karen, *Meeting The Universe Halfway*, *op. cit.*, p. 88-90.

507 BARAD, Karen, « Posthumanist Performativity, *op. cit.*, p. 828.

matériel et le discursif, les agents d'observation et leurs interrelations, sont indissociables, ce qui mène à une compréhension relationnelle de ces domaines. La notion d'« enchevêtrement » développée par Barad – laquelle nous analyserons en détail dans la troisième partie de notre étude – permet de dépasser le dualisme sujet et objet, tout en reconnaissant les divers degrés d'« *intra-action* » qui existent entre les entités humaines et non humaines. L'humain est ainsi positionné au sein des assemblages non humains auxquels il participe.

Cobussen, influencé par la pensée de Barad, insiste sur l'importance de comprendre le milieu sonore dans sa dimension performative. Ce processus « implies an active intertwining of perceiving, feeling, thinking and making in order to cultivate an attitude conducive to encountering the world in an uninhibited, playful, investigative and creative way[508] ».

Si nous adoptons la perspective de la diffraction telle que formulée par Barad pour analyser cette création, plusieurs observations importantes se dégagent. Tout d'abord, la voix de Gauthier, ainsi que les autres entités sonores, dispositifs technologiques et objets scéniques du *théâtre acoustique*, une fois captés et agencés dans cette nouvelle forme de pratique matérielle et discursive, à savoir celle de l'installation, deviennent partie intégrante et co-constitutive des « lieux-musique » et, par extension, des matérialités que les traversent, les affectent et les façonnent. Tandis que la matière est considérée comme étant constamment productive et performante, les matérialités sont envisagées dans leur devenir, un processus dynamique qui implique des pratiques matérielles et discursives de transition d'un état à un autre dans l'espace et le dans le temps[509].

En effet, au sein de cet écosystème audio-sensible et poétique, l'espace acoustique interagit avec diverses entités telles que la voix, les sons, les haut-parleurs, la matière textuelle, les éclairages, les objets physiques, l'automate, l'auteur, etc. Ils sont enchevêtrés, formant ainsi un réseau complexe d'acteurs et de médiums que Barad qualifie de « phénomène ». Par conséquent, les différents agents qui contribuent à la matérialisation des lieux-musique sont enchevêtrés. Ainsi, les lieux émergent de leur « *intra-action* » et, par conséquent, ils sont donc dépourvus d'une existence indépendante. Une autre observation qui se dégage sous l'angle de la diffraction, et qui est étroitement

[508] COBUSSEN, Marcel, « Framing » [en ligne], *Engaging with Everyday Sounds*, Cambridge, UK: Open Book Publishers, 2022, p. 12-37, p. 23. Disponible sur : https://www.openbookpublishers.com/books/10.11647/obp.0288 [Consulté le 03/04/2023].
[509] BARAD, Karen, *Meeting the Universe Halfway, op. cit.*, p. 142.

liée à ce premier facteur, réside dans l'impossibilité de saisir la voix comme un phénomène dépendant d'une existence singulière (celle des poètes). La voix doit être envisagée comme faisant partie de l'assemblage de matérialités et des discursivités.

Suivant la perspective développée par Barad, il y un autre aspect que nous souhaitons discuter : la capacité des dispositifs plurimédiaux, ici compris comme les « *apparatus* », c'est-à-dire « the material conditions of possibility and impossibility of mattering; they enact what matters and what is excluded from mattering[510] », à agir dans le milieu sonore – matière en mouvement, résonnant dans le milieu et vibrant dans un médium matériel – et d'en faire la matière. Ce processus a été désigné sous le nom de « coupure agentielle » (« *agential cut* »)[511], c'est-à-dire l'action par laquelle les phénomènes prennent forme et sont différenciés au sein de la dynamique ontologique des « *intra-actions* ».

Dans le cadre de l'étude de notre installation, l'émergence des « lieux-musiques » à partir des espaces acoustiques issus des milieu réel, virtuel et fictif, s'opère par l'expérience de l'écoute attentive à l'agencement spatio-temporel des matérialités. Ce processus engage des nouvelles formes et significations du lieu-musique. La juxtaposition et association des lieux réels-concrets et des lieux fictifs-virtuels génère des tensions et des écarts évolutifs avec l'espace acoustique de l'installation. Ainsi, à chaque nouvelle configuration d'un lieu-musique correspond une « coupure agentielle » à partir du *continuum* sonore qui habite l'écoute, fait des lieux réels, fictifs et virtuels.

Faire l'expérience sensible de la traversée des lieux-musique par l'écoute – entendue comme les différentes trajectoires auditives que l'on peut emprunter en fonction de la façon de percevoir la musique des espaces acoustiques –, entraîne la reconfiguration de la matière, de la signification, de l'espace et du temps. Ce processus met en lumière la dynamique d'enchevêtrement des dimensions matérielles, symboliques et spatio-temporelles impliquées dans l'expérience sonore. Lorsque l'auditeur est convié à traverser les espaces acoustiques de l'installation, il s'engage de manière active dans ce que l'on pourrait qualifier, en utilisant le vocabulaire de Barad, de « moments diffractifs ». Ces moments impliquent une participation tant au niveau psychologique – par l'écoute des caractéristiques acoustiques des espaces diffusées à travers l'ensemble de haut-parleurs ou par l'écoute au casque –, que sur le plan physique – en se déplaçant au sein de différentes ambiances sonores, en s'asseyant ou s'allongeant au centre d'une demi-sphère

[510] *Ibid.,* p. 148.
[511] *Ibid.,* p. 348.

de haut-parleurs, ou en interagissant avec un robot automate, par exemple. Par le biais de cette démarche, l'auditeur participe à l'événement sonore, tout en infléchissant l'espace autour de lui. Autrement dit, il contribue à l'émergence d'une poétisation du temps dans l'espace.

Être à l'écoute implique « être présent à soi-même et à son environnement puisque l'écoute se donne d'emblée dans une totalité spatiale contiguë et continue[512] ». À travers le phénomène de la diffraction (la rencontre et l'interférence), l'auditeur parvient à activer les espaces-temps inhérents aux différents espaces acoustiques qui constituent les « lieux-musique ». Il s'y engage activement en tant qu'agent constitutif de l'événement sonore, participant ainsi à une dynamique de rapports et de co-création avec les autres entités, humaines et non humaines. Comme le souligne l'artiste-performance Annie Abrahams :

> Ils participent à un événement qui donne lieu à des moments diffractifs : autrement dit, à « une cartographie de l'interférence » qui les sort de l'autoréflexivité, de la subjectivité systématisée, hors d'un monde qui ne fait que reproduire ce qu'il sait déjà, pour les projeter dans un faire-monde diffractif[513].

Le phénomène de la diffraction se manifeste au sein des « *intra-actions* » entre les entités[514] sonores, discursives, technologiques, symboliques, etc., dont la dynamique interne consiste en « interative reconfigurings of topological manifolds of spacetimematter relations[515] ». De ce fait, les diverses entités co-participent à la production d'expériences, animées par l'agentivité, qui réside dans leur dimension relationnelle et processuelle

Pour conclure, nous attirons l'attention sur un dernier aspect de l'installation qui repose sur la réflexion de Barad. Contrairement à une compréhension du sens comme phénomène préétabli ou fixe, la coexistence d'espaces acoustiques dans cet écosystème changeant et immersif invite à une réflexion plus dynamique du matériel et du discursif. La possibilité de traverser et d'expérimenter les divers lieux-musique qui coexistent dans

---

512 BARBANTI, Roberto, « Écologie sonore et technologies du son », *Sonorités. Écologie sonore Technologies Musiques*, n° 6, Nîmes : Champ Social Éditions, 2011, p. 9-41, p. 14.
513 ABRAHAMS, Annie, « Avec et dans les langues – un assez pathétique » [en ligne], *Hybrid*, vol. 7, 2021, p. 10. Disponible sur : http://journals.openedition.org/hybrid/748 [Consulté le 15/08/2023].
514 VANDER TUIN, Iris, « Diffraction », *in* Rosi Braidotti et Maria Hlavajova (dir.), *Posthuman Glossary*, Londres/New York : Bloomsbury Publishing Plc, 2018, p. 99-100, p. 100.
515 « Reconfigurations itératives de pluralités topologiques de relations espace-temps-matière ». Voir : BARAD, Karen, *Meeting the Universe Halfway*, *op. cit.,* 2007, p. 178.

le *théâtre* propose une situation d'écoute : l'ouverture à une multiplicité des dimensions spatio-temporelles qui se matérialisent performativement. Ainsi, le sens y émerge dans sa dimension performative. Ce processus invite à faire résonner le récit poétique autrement, en glissant d'un espace-temps poétique à un autre, tout en entrant en relation avec l'espace acoustique de l'installation. Par conséquent, le sens s'articule et évolue à condition d'expérimenter la dimension performative, matérielle et relationnelle des entités sonores et non sonores qui constituent le milieu.



Fig. 6 : Installation *Études pour théâtre acoustique,* ZKM, 2018. Photo © Pedro García-Velásquez.

Cette création est avant tout un travail qui joue sur la perception, le temps et la représentation en s'appuyant sur la mémoire, le voyage et la traversée. Alors que les compositeurs explorent la dimension poétique du son, le récit poétique quant à lui, vient relier divers niveaux temporels de perception dans le cadre de l'installation, rendant audible l'inaudible. Afin de faire l'expérience sensible des différentes temporalités et spatialités en jeu, il s'agit de percevoir d'où provient le son et vers où se dirige la voix, dans un rapport d'intériorité et d'extériorité, d'intimité et de projection, voire d'exposition, comme dimensions possibles d'expérimenter la voix et de saisir ce qui la rend possible.

La question de l'adresse et de l'accueil, que ce soit du texte, de la voix ou de l'écoute, se poursuit dans une nouvelle version intitulée *Remember The Future* (2022). Sous la forme d'une installation multimédia[516], cette création s'inaugure au Centre National de Création Musical de Reims (CESARE), comme une continuation de la collaboration d'*Études pour théâtre acoustique*.

5.2. Laure Gauthier et Pedro García-Velásquez – *Remember The Future* (2022)

Pour la conception de *Remember The Future*, Gauthier et García-Velásquez procèdent par un travail de découpage et de montage des *Études pour théâtre acoustique,* afin de définir la dramaturgie discursive de l'installation, plus écrite et moins aléatoire que dans les versions précédentes. Dans cette démarche, les auteurs réalisent un travail de réécriture et d'adaptation, de collage-montage spatio-temporel et formel des lieux perdus du compositeur (la forêt, le château d'eau, les ruines sans toit de château, l'Amazon) et des espaces poétiques et sonores de l'écrivaine.

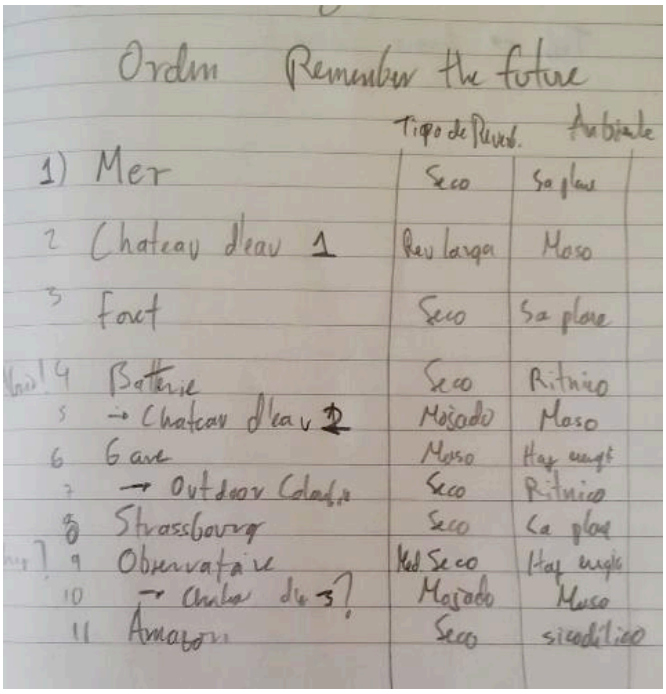


Fig. 7 : Esquisses préparatoires pour la conception du dispositif multimédia de *Remember The Future* (2022) © Pedro García-Velásquez.

[516] Telle est la manière dont Laure Gauthier désigne cette création.

Gauthier et García-Velásquez ont retravaillé et fait évoluer la matière et la forme sonore de *théâtre acoustique,* cette fois avec une réflexion plus poussée sur la dramaturgie et la musique inhérente au texte poétique. Pour ce chantier, Gauthier a prélevé certains extraits de la deuxième section de *Les corps caverneux* (2022)[517]*,* ouvrage qui est construit à partir d'une musique[518] avant le texte : la musique des cavernes, qui a ses propres lieux et temporalités. Au fil de ces pages, il est possible d'identifier une écriture sonore et scénographique. Par exemple, dans la séquence intitulée « désir de nuages », l'auteure évoque un ensemble de textures, des espaces, des caractéristiques sonores et de typologies de nuages.

> le Son de la confiance à ce moment est le désir Tel que dans le son du silence Pas spectaculaire mon désir ne se monstre pas les Cirrocumulus peuvent se présenter sous la forme de grains blancs Produisent un son granuleux de voix Granulation de l'enveloppe sonore un peu Sombre quelques blanches dans l'espace Quelques cuivres Quelques vents et les Ondulations de tes pas entre deux pièces me disent presque tout de la façon d'aller à la vie je désir Cirrocumulus Ondulatus de légères ondulations, nappe sonore tout en haut de la pièce ça environne doucement le visage l'oeil l'oreille la peau du crâne le cuir chevelu pris dans une douce ondulation Douce Lumineuse Aérienne avec quelques parties ça tourne un peu le temps avance insensiblement je ne sais pas ce qui dans ma mer dans mes eaux vient de ma présente lavée de son, de sons sombre qui surgissent sons métalliques électroacoustiques qui viennent traverser cisailler la vie n'est pas forcément ta tendresse la vie cisaillante traverse notre nuage[519].

Dans cet extrait, la poétesse présente une traversée sensorielle et sonore par le biais d'une polyphonie de nuages (*Cirrocumulus Ondulatus*), évoquant le silence, le désir, le blanc, le toucher, à travers différentes entités sonores. Gauthier aborde ce motif à partir de sa représentation audible, par une mise en relation entre ses variables physiques et ses qualités sonores perçues. En ce sens, elle fait référence aux qualités de sa matière sonore

---

[517] GAUTHIER, *Laure, Les corps caverneux*, Paris : LansKine, 2022.
[518] Lorsque l'on fait référence à la dimension musicale, il convient cette fois de l'interpréter aussi au sens littéral du terme, car l'auteure intègre dans cet ouvrage des références textuelles des musiques explicites, telles que « Everybody Needs Somebody », tirée de la chanson des Blues Brothers, ou encore « Feeling Scared Today » du track « Electro-Shock Blues » du groupe californien Eels, parmi d'autres exemples.
[519] GAUTHIER, *Laure, Les corps caverneux*, *op. cit.*, p. 120.

et à ses attributs, à savoir sa texture, sa densité et sa couleur. Ainsi, elle parle de « son granuleux de voix », « sons sombre », « sons métalliques électroacoustiques », etc. De la même façon, elle évoque l'idée d'« enveloppe » et de « nappe sonore ».

Le désir d'aller vers la vie, évoqué dans cet extrait du texte par un sujet impersonnel (les nuages), ne se révèle pas visuellement, mais auditivement (grains blancs, son granuleux). Il ne se manifeste pas de manière tangible ou concrète, mais se présente plutôt comme un espace intime ou une forme organique en mouvement.

L'écriture du récit poétique commence au moment où Gauthier se met à l'écoute de la musique hors-champ (chant) du milieu, afin de faire émerger ses contradictions et ses tensions. Elle ouvre ainsi un espace de respiration qui correspond « au tempo de la pensée », notion empruntée à l'écrivain Patrice Loraux[520]. Chez la poétesse, ce *tempo* est incarné par une voix polyphonique, à savoir la voix qui entre en relation avec la présence des autres entités, humaines et non humaines, sonores et non sonores. Dans cette démarche, Gauthier s'appuie sur l'association des images et des sons, pour faire émerger la « musique » du récit. Cette musicalité s'effectue par un « travail sur la texture, la couleur, l'image musicale, le rythme, le temps, le silence, le montage[521] ».

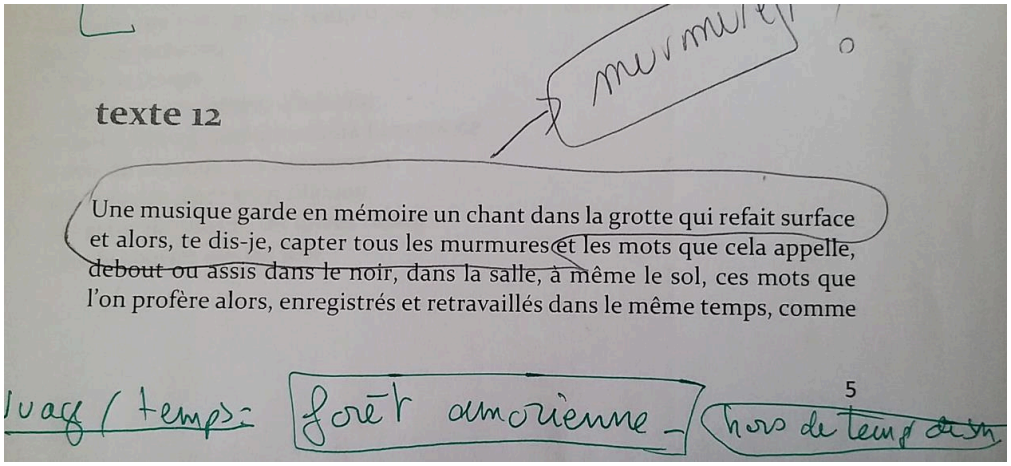


Fig. 8 : Esquisses préparatoires pour la conception du dispositif multimédia de *Remember The Future* (2022) © Laure Gauthier et Pedro García-Velásquez.

Remember The Future est conçu comme un dispositif multimédia sous la forme d'une « sieste sonore », à partir de la conception d'un voyage acoustique sans images préalables ni explicites. Ainsi, cette création explore le déplacement et la transformation de l'écoute

[520] LORAUX, Patrice, *Le tempo de la pensée*, Paris : Seuil, 1993.
[521] GAUTHIER, Laure, « Entretien avec Laure Gauthier (troisième partie)", *op. cit.*, np.

en termes poétiques. En tant que promenade audio-sensible, sa dimension poétique se manifeste au moment où les entités sonores – les empreintes sonores captées par le compositeur et transposées en 3D à l'aide de réponses impulsionnelles acoustiques réelles de différentes lieux –, entrent en relation avec les représentations sonores du texte[522], par l'intermédiaire de la voix *off* préenregistrée, cette fois en français.

La traversée des différents espaces acoustiques proposés au sein de cette création se rend possible par le pouvoir évocateur du son et par l'articulation du texte dans l'espace et dans le temps. Le seul élément visuel réel, autre que le décor clair-obscur et très épurée de l'installation (quelques transats où s'assoir ou de coussins pour s'allonger, ainsi que des lunettes qui permet s'évader de toute image réelle), ce sont les instruments-automates, dont leur geste sonore est déclenché en temps réel, de manière coordonnée, par le compositeur. Cette matérialité technologique agit comme fil conducteur pour guider l'imagination de l'auditeur, travaillant sur la perception de l'écoute et ses adresses.

En comparaison avec l'installation *Études pour théâtre acoustique*, *Remember the Future* explore de manière plus approfondie les déplacements de la voix au sein de l'installation, ainsi que les transformations perceptuelles et expérientielles de la corporéité de ce phénomène induites par la spatialisation du son. Autrement dit, c'est l'expérience incarnée de la voix qui est mise en œuvre. García-Velásquez et Gauthier s'interrogent ainsi sur la manière dont ce processus fait migrer le récit poétique par le biais du son, tout en prenant soin de sa dramaturgie. Ils examinent également les conséquences de cette action sur l'écoute et, par extension, sur l'activation et l'agencement d'un nouvel espace acoustique. La voix s'ouvre lors de sa transposition dans les lieux du compositeur. Elle agit en tant qu'entité fluctuante et relationnelle, générant des nouvelles adresses et situations d'écoute.

La voix est immergée dans un processus de médiation et de co-constitution avec les entités sonores qu'elle traverse[523]. Cette dynamique entraîne des changements de sa perception, se manifestant dans sa dimension productive et performative. À chaque déplacement, un espace intermédiaire se crée. À certains moments, l'auditeur perçoit la voix comme étant celle de l'écrivaine, tandis qu'à d'autres occasions, les images poétiques

[522] Comme dans la version précédente, il s'agit d'extraits sonores issus de ses transpoèmes, qui ont déjà leur propre contexte sonore (la forêt, l'église, la gare, la chambre, le couloir, etc.)

[523] Il convient de rappeler l'usage du terme « transréalisme » par l'écrivaine, évoqué quelques pages plus haut, pour désigner une traversée du réel où se déploient des temporalités contradictoires. C'est dans ces tensions que la poétesse puise la matière de son écriture.

émergeant du récit emportent sa matérialité audible, en résonance avec les lieux-musique (les lieux captés) du compositeur.

Ce processus peut être analysé à travers la notion de l'intermédialité en relation avec le phénomène vocal. Suivant la conception d'« *intermedia* » proposée par Spielmann, citée précédemment, la voix intermédiale peut être approchée comme étant le résultat des relations spatio-temporelles entre systèmes indépendants, axés sur une dépendance sensible[524]. Cette notion engage une pensée de la transformation et des lisières, impliquant un processus de convergence des potentialités sensibles au sein de la dynamique d'« *intra-action* », dont résulte le phénomène vocal. Dans le cadre de l'ontologie de la relation, la voix est appréhendée comme un « entre-deux », co-constituée par des entités, humaines et non humaines, une approche également défendue par Citton, comme mentionné précédemment. Cette perspective souligne la coexistence spatio-temporelle des différences phénomènes au sein d'un partage médial, symbolique, matériel et discursif. Par conséquent, la présence et la corporéité de la voix se manifestent et se transforment lorsque celle-ci entre en relation avec d'autres entités, insérée dans des pratiques matérielles et discursives qui ont la capacité d'agir sur la manière dont elle est perçue. C'est pourquoi, il est possible de parler de « voix de nuages », « voix de la forêt », ou encore « voix du couloir ».

La poétique de l'espace et du temps résulte de l'interaction entre ce qui est suggéré par le récit et se concrétise en tant qu'image sonore, et ce qui émerge du concret (les sources sonores des lieux réels) et trouve son écho dans la sensibilité de chaque auditeur. Elle est explorée à travers l'écoute, un processus qui varie selon la culture sonore propre à chacun, ainsi qu'en fonction des conditions d'écoute. Dans cette installation, il est possible de s'asseoir, s'allonger ou rester debout, d'employer des lunettes spéciales privant de la vue, ou encore de s'appuyer sur le mur de la salle qui est en vibration par le système de spatialisation du son.

Lors de sa première présentation à Reims en mars 2022, en parallèle du colloque international *Vocalités Contemporaine*s, et tout au long de la vie de l'installation, le compositeur et la poétesse ont entrepris un travail de documentation. Ils ont invité les participants, incluant des poètes, des compositeurs, des théoriciens de la littérature, des élèves d'écoles primaires et lycéens, des historiens de l'art, ainsi que des passants, à partager leurs sensations, ainsi que les images mentales suscitées au cours de cette sieste

[524] OX, Jack, MANDELBROJT, Jacques, « Intersenses/Intermedia, *op. cit.*, p. 47.

acoustique. Ces impressions, qui se sont manifestées sous diverses formes – telles que des lieux perdus, de la matière textuelle, des images, ou encore des mémos vocaux –, ont été recueillies dans un Livre d'or web[525] conçu à cet effet. Voici quelques exemples des témoignages :

traversée spatiales et temporelles

par Anne-Laure

Une traversée onirique dans des espaces multiples où le son, le texte réveillent en nous des souvenirs intimes de lieux qui nous semblent familiers. Le sont-ils? Ou le fruit de notre propre imagination?

avril 11, 2022

Ici-haut.

par Olivier Mellano

Point d'or. Lac de sons suspendus. Temps gelé, serti dans la vibration de l'ici-haut. Bulle de présence nimbée des sons du monde. Cocon ouvert sur l'océan-ciel. Les yeux grands-fermés sur nos mers intérieures ridulées d'un vent de voix-notes. Le spectre du réel diffracté par le son, l'espace topographié par le son, par…

avril 14, 2022

Si loin si proche

par François Paris

Des textes, une voix, des sons de tous les jours, d'autres moins communs, d'autres sons encore produits par des robots, chaque élément émerge ou se dissimule tour à tour. Le texte devient son, les sons deviennent signifiants jusqu'à ce que tout ceci s'inverse. Bien sûr il fallait mettre tout cela en mouvement…

avril 1, 2022

Tant d'espaces…

par André

L'espace s'ouvre …

[525] Pour consulter le Livre d'or voir : Lieux Perdus, *Remember the Future*. Disponible sur : https://www.lieuxperdus.com/rememberthefuture/app/ [Consulté le 03/06/2022].

Plusieurs espaces simultanés

Des profondeurs de champs des superpositions

L'ailleurs le choeur le présent la voix poétique le concret l'automate

Ponctuent temps et espaces associés librement

Un cinéma pour l'oreille vécu comme un rêve éveillé

avril 4, 2022

Comme le laissent entrevoir les impressions ci-dessus, il convient de mentionner un aspect supplémentaire dans notre analyse de cette création : l'activation d'une écoute non anthropocentrique, intimement liée avec la perception de l'excès spatio-temporel comme des traits définitoires de la voix. Cette dimension de l'écoute – qui sera étudiée en détail par la suite de notre étude – approche le phénomène vocal comme une instance intermédiaire au sein d'une situation sensorielle et spatio-temporelle, et impliquée dans des rencontres sensibles et sonores entre les corps, les dispositifs techniques, l'automate, l'individu, l'espace physique dans lequel le phénomène sonore se propage, etc.

Une autre collaboration que nous souhaitons examiner dans le cadre de notre étude est celle entre la poétesse et la compositrice catalane Núria Giménez-Comas. Nous concentrerons notre analyse sur leur toute première création commune, *Back into Nothingness* (2018), qui marque le début d'une collaboration féconde, dont les interrogations se poursuivront avec *Une clairière quand-même*, une création produite par le CIRM (2021-2022) et le GRM (2024).

Les créations de Giménez-Comas englobent un vaste éventail de formes et de courants musicaux, incluant la musique mixte, instrumentale, électronique et acousmatique et spectrale[526] – notamment dans sa réflexion sur la résonance. Son parcours débute par une formation en piano, avant de s'orienter vers les mathématiques, puis, en 2006, de se tourner vers la composition à l'Ecole supérieure de musique de

[526] La notion de « musique spectrale », initiée par le compositeur Gérard Grisey (1946-1998) au milieu des années 1960, et puis conceptualisée par Hugues Dufourt en 1979, représente un courant musical qui se distingue par sa focalisation sur le timbre musical et la décomposition spectrale du son musical dans l'origine de la perception du timbre. Par ce moyen, ce sont les traits formels, temporels et transitoires de la composition qui sont mis en jeu : « Ce travail de la composition musicale s'exerce directement sur les dimensions internes à la sonorité. Il prend appui sur le contrôle global du spectre sonore [...] Les seules caractéristiques sur lesquelles on puisse opérer sont d'ordre dynamique. Ce sont des formes fluides, des milieux de transition dont la détermination des mouvements dépend des lois de transformation continue. On peut parler à cet égard d'une composition de flux et d'échanges. ». Cette citation a été reprise de l'un des ouvrages pionnières en matière de musique spectrale : DUFOURT, Hugues, *Musique, pouvoir, écriture* [1979], Paris : Christian Bourgois, 1991, p. 289-294, p. 291.

Catalogne. Sa formation auprès de Christophe Havel, compositeur de musique électroacoustique, et ensuite à l'IRCAM, marque un tournant, suscitant un intérêt immédiat pour le travail sur le timbre et sur la musique mixte, l'interaction entre l'informatique et l'instrumentiste. Son œuvre s'articule autour de deux axes majeurs : d'une part, l'interaction entre musique, image et poésie ; d'autre part, la transformation « timbrale[527] », qui intègre la cohésion entre timbre et harmonie, ainsi que l'expansion de ces deux dimensions. Ces notions trouvent leur origine dans le spectralisme, tout en s'articulant autour du travail sur l'espace sonore et l'écoute de l'espace, de la perception acoustique, et, plus récemment, de l'aspect dramaturgique de la forme musicale, notamment lorsqu'il existe un lien avec la dimension poétique du texte. Dans cette démarche, la compositrice explore plusieurs techniques, telles que la spatialisation en 3D ambisonics, la synthèse par modèles physiques et les phénomènes liés à la perception sonore, des méthodes que nous analyserons par la suite.

5.3. Laure Gauthier et Núria Giménez-Comas – *Back into Nothingness* (2018)

Dans ce contexte, *Back into Nothingness* se présente comme une création poétique et audio-sensible, qui illustre la volonté de deux auteures d'approcher la voix en dehors des dualismes traditionnels, en cherchant à dépasser les oppositions entre l'organique et l'électronique, l'intime et le collectif, le singulier et le multiple, l'absence et la surreprésentation. Pour ce faire, elles travaillent sur l'écart de la voix, afin d'explorer les tensions et les rencontres entre la voix avec les autres entités et pratiques matérielles et discursives.

Dans cette création, la voix prend une forme ouverte et plurielle, qui, loin de se dépersonnaliser ou désingulariser, se transforme et se déploie dans un espace-temps poétique, acquérant des nouveaux statuts. Le phénomène vocal s'inscrit ici dans un dialogue avec l'altérité, explorant les tensions et les rencontres comme des instances intermédiaires, voire comme une ouverture vers un « tiers » possible. Ainsi, *Back into Nothingness* constitue un terrain d'expérimentation où la voix, en tant que matérialité fluide, dialogue avec ce qui la fait exister, c'est-à-dire avec ce qui la rend possible : les dispositifs technologiques, les images concrètes et abstraites véhiculées par le texte

[527] La notion de transformation « timbrale », adjectif associé à l'école de la musique spectrale, est employée par la compositrice elle-même, bien que l'adjectif correct devrait être « timbrique ».

poétique et la musique, le traitement électronique de la voix, le décor minimaliste de la scène, fait à partir des objets artificiels et naturels, ainsi que l'espace musical et l'espace physique. À travers cette traversée, la voix s'assemble à d'autres entités, participant à la construction d'une réalité en constante transformation, où chaque agent se redéfinit dans une dynamique relationnelle et poétique.

Cette création intermédiale prend la forme d'un monodrame scénique pour voix, chœur et électronique. Il a été conjointement produit par le Grame CNCM, l'IRCAM-Centre Pompidou, le Théâtre National Populaire de Lyon, ainsi que le Chœur Spirito[528]. Cette création s'appuie sur le texte poétique *Kaspar de pierre* (2017)[529]. Pour la conception de ce récit, la poétesse entreprend la réécriture critique de l'histoire de Kaspar Hauser, en opposition marquée, notamment, à l'approche de Paul Verlaine, qui a favorisé la conception du mythe de Kaspar comme un enfant innocent : « Suis-je né trop tôt ou trop tard ? / Qu'est-ce que je fais en ce monde ? / Ô vous tous, ma peine est profonde : / Priez pour le pauvre Gaspard.[530] »

L'existence de Kaspar Hauser, qui a fait l'objet des récits et des romans[531] en tant qu'« enfant sauvage » (terme apparu dans les discours scientifiques et humanistes dès la seconde moitié du XIXe siècle, puis intégré dans le domaine des sciences du langage, notamment à travers les thèses de Noam Chomsky sur l'acquisition du langage[532] à partir de la seconde moitié du XXe siècle), ainsi que son historisation, s'articulent autour des trous multiples comblés par les écrits littéraires et les chroniques sociologiques. Ces

[528] La création a lieu les 16 et 17 mars au TNP de Lyon-Villeurbanne dans le cadre de la Biennale Musiques en scène.

[529] GAUTHIER, Laure, *Kaspar de pierre*, Bruxelles : la Lettre volée, coll. « Poiesis », 2017.

[530] Extrait du poème de Paul Verlaine « Gaspard Hauser chante », tiré du recueil *Sagesse* (1880). Ce récit poétique a été mis en musique par Georges Moustaki et interprété par Serge Reggiani sous le titre *Pauvre Gaspard*, figurant sur son album « Et puis » (1968). Moustaki l'a ensuite chanté lui-même, et il figure dans son album *Le Métèque* (1969).

[531] Parmi les diverses essais et créations artistiques consacrées à la figure de Kaspar Hauser, il convient de mentionner le long métrage « L'Énigme de Kaspar Hauser » de Werner Herzog (1974) ; le spectacle multimédia « KASPAR KONZERT », coréalisé par François Verret et Sylvie Blum en 2021 ; le roman-essai *Kaspar l'obscur ou l'enfant de la nuit* de l'historien des affects et des imaginaires Hervé Mazurel (2020) ; le récit poétique de Véronique Bergen, *Kaspar Hauser ou la phrase préféré du vent* (2019), ainsi que le spectacle « Kaspar Hauser » dirigé par le cinéaste et metteur en scène Simon Restino (2022). À ces travaux on peut ajouter la thèse de Miguel Álvarez Fernández, *La voz límite. Una aproximación estética a la vocalidad teratológica desde el arte sonoro* [en ligne], thèse de doctorat, sous la direction de Marta Cureses de la Vega, Oviedo, soutenue à l'Université de Oviedo en 2015. Disponible sur : https://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/36354 [Consulté le 29/08/2021].

[532] Selon le mathématicien et linguiste Noam Chomsky, le langage est issu de capacités innées. Ainsi, la thèse principale de Chomsky est axée sur l'idée que l'acquisition du langage repose sur une capacité « innée » de l'être humain, et qu'il existe une grammaire universelle. Pour en savoir plus, veuillez consulter : CHOMSKY, Noam, *Le langage et la pensée*, Paris : Payot, 1968 ; CHOMSKY, Noam, *Structures syntaxiques*, Paris : Seuil, 1969.

éléments aident à éclaircir les zones d'incertitude qui entourent sa naissance et son tumultueux parcours au cours du XIXe siècle, marqué par une série d'abandons successifs, de tuteurs, d'emprisonnements et des incompréhensions sociétales. Dans ce contexte, les faits divers accueillis dans le texte poétique de Gauthier – présentes également dans la pièce sonore, vers la fin – suscitent une réflexion sur le passage d'actualité du fait historique de l'orphelin, à une époque où la surabondance d'information a fait de cet individu une image médiatique, ancrée dans une dynamique de mélange et de surreprésentation.

Sans mot, sans désir, outre à la vie, on va me remplir là-bas,

des copeaux de tous les ébréchés[533]

Cet « enfant placard[534] » écarté du monde – telle est la manière dont le désigne la poétesse – est un jeune homme trouvé en 1828 sur une place de Nuremberg, ne sachant ni lire, ni écrire et à peine parler. L'existence de Kaspar Hauser acquiert un nouvel élan à travers l'écriture poétique de Gauthier, qui entreprend une exploration des notions de vacuité, de silence et de manque. Pour ce faire, la poétesse s'appuie sur la question de l'acquisition du langage en formulant une pensée de la voix à la fois sensible, sonore et critique. Gauthier cherche ainsi à se libérer à la fois du mythe qui entoure la figure de l'orphelin et dualités associées à l'« enfant sauvage », comme celles de nature/culture, inné/acquis, intériorité/extériorité.

Moi qui allais découvrir les nuages et l'écrit à la même seconde,

(ce que me dit l'évasement du souvenir)

entendis le papier se froisser à la lettre illisible que

jl devvv tracer

[533] GAUTHIER, Laure, *Kaspar de pierre*, *op. cit.*, p. 12.
[534] *Ibid.,* p. 27.

soudain

et qui signifia bientôt : MARCHER[535].

Dans cet extrait du récit poétique, la voix de Kaspar, à l'instar de celle de Villon, est explorée sous l'angle de la fragmentation du « Je », laissant place à l'émergence d'une pluralité d'êtres. Dans cette démarche, la poétesse crée une sorte de 4ème personne au singulier, symbolisée par « Jl », une sorte de mélange entre le pronom « Je » et « Il », qui disloque la présence de l'émetteur, du moins elle l'absente pour un instant, renforçant ainsi la dimension polyphonique du récit[536]. Les instants non-discursifs, qui adoptent la forme des espaces blancs, symbolisant autant le silence que le vide, offrent une exploration des différentes strates du texte, plongeant dans une profondeur où se rencontrent parole et chant. Parmi ces blocs de texte, se dessine un individu constitué par des trous, c'est-à-dire une existence ouverte à l'altérité, s'adressant tant à son intériorité qu'au milieu. L'idée d'une subjectivité éclatée, qui se manifeste à travers les multiples voix et adresses qui se déploient dans le texte, évoque l'impossibilité de figurer un « Je » lyrique. *Kaspar de pierre* est présenté ainsi comme un individu en devenir, qui émerge à travers les espaces troués, lesquels ne sont plus perçus comme des manques, mais plutôt comme des qualités et des potentialités de l'être.

Le texte est composé en vers libres avec quelques passages en prose et des instances plus narratives. Le récit évolue entre les diverses dimensions spatio-temporelles et les statuts de la voix que propose son écriture. En tant que force affective et relationnelle, la voix crée une fluidité spatio-temporelle entre les éléments qui composent le texte. Cette manière de procéder se renforce par les choix graphiques, tels que l'utilisation de la typographie, la mise en gras (notamment pour les parties consacrées au chant), l'emploi des majuscules pour certains mots, ou encore la création des espaces dans le texte. Ces choix provoquent des troubles et des obstacles dans le langage écrit et parlé, entravant ainsi le déroulement de la langue. De même, en éliminant les voyelles [« devvv »] et en répétant les consonnes, Gauthier parvient à faire avancer l'action au-delà du sens de la

[535] *Ibid.,* p. 10.

[536] Il est pertinent de noter que les témoignages de l'époque indiquent que Kaspar avait tendance à se référer à lui-même à la troisième personne. Voir : Miguel Álvarez Fernández, *La voz límite*, *op. cit.*, p. 303-304.

phrase, entre l'hésitation et la difficulté à s'exprimer et à maintenir l'unicité du sujet. Ce sont des marqueurs qui génèrent une autre façon d'être à la voix, tout en introduisant une forme d'adresse qui agit comme une ouverture spatio-temporelle dans le texte. Ces adresses redéfinissent la relation entre la voix, les éléments du récit et leur rapport avec le milieu, qu'il soit physique, technologique, virtuel, social, culturel ou imaginaire. À travers cette dynamique, la voix s'adresse à l'altérité tout en l'accueillant, devenant un lieu de transformation et de résonance avec l'autrui.

Pour la création *Back into Nothingness* – dont le titre est inspiré d'une gravure du cycle « Ein Leben » (« Un vie ») de l'artiste Max Klinger, intitulée *Ins Nichts zurück,* op. VIII, qui représente un corps incliné en arrière, suspendu dans l'espace, avec une sensation de flottement –, l'écrivaine et la compositrice conçoivent un projet qui explore l'acquisition de la langue à travers le personnage de *kaspar*. Cet individu se trouve dans une errance « vers le néant », à la recherche de sa propre voix et de son identité. Dans cette démarche, elles travaillent sur la conception d'une pensée de l'espace-temps commune sur la voix qui leur permet de réinventer la dimension polyphonique du récit poétique. La polyphonie, concept central dans cette pièce comme nous le verrons par la suite, est abordé à plusieurs niveaux. Elle repose d'abord sur une écriture textuelle où le sujet lyrique est suspendu, et se construit autour d'une exploration audio-sensible fondée sur des déplacements conceptuels et de nouvelles adresses sonores. Par ailleurs, elle s'appuie sur des dispositifs technologiques de sonorisation qui permettent d'écarter le phénomène vocal en explorant l'agentivité d'entités non humaines, telles que les pierres et les nuages. Enfin, les « images-sonores » viennent enrichir cette démarche, apportant une dimension supplémentaire à l'expérience polyphonique.

En ce qui concerne la forme musicale de cette création, la poétesse et la compositrice ont travaillé sur la structure du texte, en l'agençant sous forme de modules ou des instances spatio-temporelles écartées. Cette manière de procéder permet au récit poétique d'évoluer à travers une réécriture intermédiale, prenant la forme d'un livret, accentuant sa dimension musicale et sonore.

> Nous entreprenons un très gros travail sur le texte qui va aboutir à ce que Laure garde, dans un premier temps environ un quart de l'esquisse du livre ; ensuite intervient un deuxième travail, en dialogue avec moi, Laure a réécrit ce qu'il reste et a cette fois adapté un nouveau texte au projet musical. En fait, très tôt, j'ai dessiné une sorte de schéma structurel du projet

(illustration), avec les durées des différentes parties, les lignes du chœur, de Kaspar, de l'électronique[537].

Le récit poétique est initialement structuré en plusieurs parties distinctes intitulées « Marche », « Maison 1 », « Abandon 1 », « Diagnostic 1 », « Maison 2 », « Abandon 2 », « Maison 3 », « Diagnostic 2 », « Rue 1 », « Abandon 3 », « Résumons-nous ». Partant de ce squelette, Gauthier a procédé à une réécriture du texte initial, par un travail de fragmentation, de découpage et d'incorporation de certaines parties du texte en allemand. Elle a ensuite entamé un dialogue avec la compositrice pour réécrire ou adapter le texte à une écriture musicale conçue pour accueillir la voix, le chœur et l'électronique. Giménez-Comas a ainsi travaillé sur les lignes, les ruptures et les grands gestes, avant de passer à des schémas plus détaillés par l'ajout progressif du schéma harmonique. Ce processus s'est affiné jusqu'à la réalisation de la partition finale. Dans cette optique, la pièce est subdivisée en plusieurs sections qui évoquent l'errance dans laquelle *kaspar* est plongé, les parties « Marche 1 » et « Marche 2 » étant principalement confiées à l'électronique. Chaque section ou « maisons de langage », comme les appelle Gauthier[538] – et qui fait penser à la formulation métaphysique de Martin Heidegger pour qui « Le langage est à la fois la maison de l'Être. Dans son abri, habite l'homme[539] » –, explore la langue sous un angle différent. Par exemple, « Marche » symbolise l'émergence du langage chez Kaspar Hauser, en s'appuyant notamment sur un travail d'articulation des consonnes, telles que la lettre « p » et le « rrr » évoquant les pierres, ainsi que sur les sons bruités des voix du chœur qui se mêlent avec les sons bruités, et parfois concrets, de l'électronique. En revanche, « Abandons » mène l'auditeur vers une synthèse sonore très désarticulée, créant une atmosphère de rupture et de fragmentation.

En somme, *Back into Nothingness* constitue un voyage audio-sensible à travers lequel explorer la profondeur de l'être par une approche de la voix qui se démarque des conceptions ontologiques traditionnelles. *Kaspar* traverse ainsi différentes instances

---

[537] « (Entretien) avec Laure Gauthier et Núria Giménez Comas autour de "Back into Nothingness" » [en ligne], par Florence Trocmé, *Muzibao (Poezibao)*, le 13 mars 2018, np. Disponible sur : https://poezibao.typepad.com/muzibao/2018/03/entretien-avec-laure-gauthier-et-n%C3%BAria-gim%C3%A9nez-comas-autour-de-back-into-nothingness.html [Consulté le 05/10/2020].

[538] GAUTHIER, Laure, « Faut-il faire chanter kaspar ? À propos de la réécriture poétique et musicale de l'histoire de Kaspar Hauser » [en ligne], *Phoenix*, n° 28, 2018, p. 126-130. Disponible sur : https://www.laure-gauthier.com/wp-content/uploads/Phoenix-Laure-Gauthier-Back-intonothingness.pd [Consulté le 12/10/2022].

[539] HEIDEGGER, Martin, *Lettre sur l'humanisme* [1947], Paris : Aubier, 1983, p. 27.

existentielles (« Maison », « Abandon », « Diagnostic », etc.), chacune abordant la langue sous un nouvel angle. Ce parcours résonne comme une quête de lumière symbolique, évoquée par des éléments naturels tels que la neige et les nuages, que *kaspar* n'a pas eu encore l'occasion d'expérimenter – il est important de rappeler que Kaspar Hauser a été privé de toute socialisation et séquestré pendant dix-sept ans, confiné dans un endroit sombre.

Pour illustrer cette démarche, nous analyserons des extraits de la partition afin d'examiner l'interaction entre la voix, le chœur et l'électronique, leur évolution dans le temps, tout en créant des espaces en résonance avec l'espace physique de la salle et l'espace musical. Ces présences hétérogènes se joignent, créant des hétérophonies et des polyphonies, qui, lorsqu'on organise leur dissolution, se dissolvent dans un espace sonore enveloppant.

5.3.1. Les portées de la voix dans la partition

Sans chercher à entrer dans une analyse détaillée de la partition, il nous paraît pertinent de présenter les lignes directrices qui définissent ce monodrame. Prenons, par exemple, la section de la partition « Marche 1 », un module sonore qui, comme déjà évoqué, repose principalement sur l'électronique.

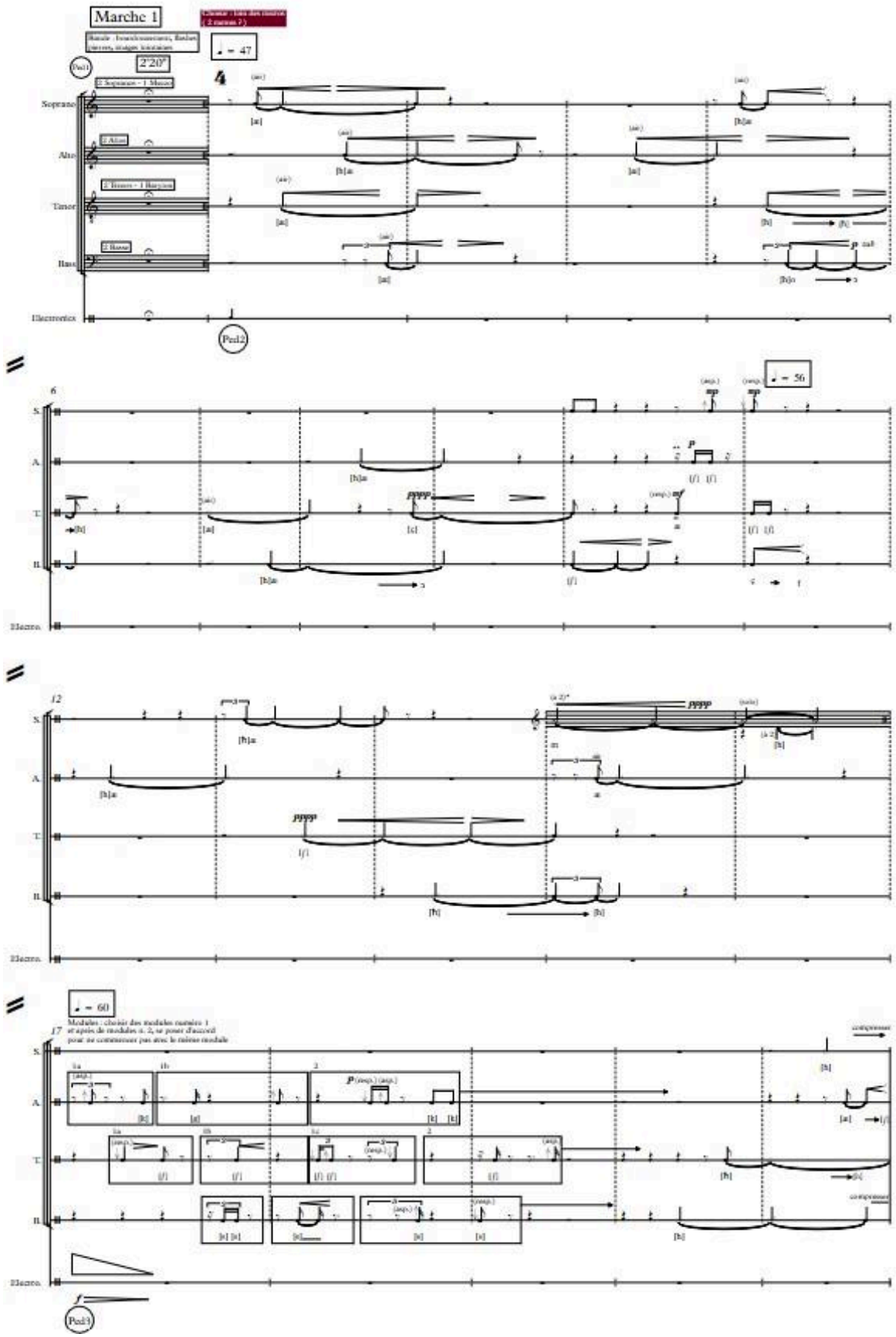


Fig. 9 : « Marche 1 », extrait de la partition *Back into Nothingness,* Núria Giménez-Comas et Laure Gauthier © Núria Giménez-Comas

Tout d'abord, le terme « Marche » évoque une progression régulière et structurée. Le tempo, lent et ample, évolue progressivement (ex. passage de ♪ = 47 à ♪ = 56, puis ♪ = 60), tandis que l'absence de motifs réguliers renforce l'idée d'une traversée introspective ou d'un temps étiré. Les divisions temporelles ne sont pas marquées par des barres de mesure classiques, mais par des barres de mesure pointillées, pouvant séparer une mesure longue en sous-parties.

Sur cet extrait de la partition, qui va de la première à la dix-septième mesure, on y retrouve les lignes du chœur (Soprano, Alto, Ténor, Basse) et l'électronique. Le travail sur l'émergence du langage et son articulation permet de fusionner de manière plus percutante la voix et l'électronique. Les voix, plutôt dilatées, créent une texture spatiale et dissociée, avec un mouvement entre elles. Ces lignes vocales sont marquées par des sons tenus, c'est-à-dire prolongées dans un *continuum* sonore sans interruption perceptible. Les phonèmes sont parfois modifiés par des annotations entre parenthèses (ex. [h]ae, [h]o, situés dans la deuxième et cinquième mesures, répétés ensuite dans les autres sections). Ces indications introduisent des variations subtiles dans la prononciation ou l'articulation, et ont une influence sur les harmoniques et le spectre sonore. Cette approche semble se concentrer davantage sur des textures sonores, des dynamiques, et des transitions phonétiques, plutôt que sur des notes définies.

Les voix et l'électronique fonctionnent dans une configuration similaire à une polyphonie étirée ou à des nappes sonores, avec des silences entre les entrées (ex. première et douzième mesures). Ces silences créent un climat de tension et d'attente, tout en renforçant l'idée de mouvement, sans qu'une direction claire ne se dégage, suggérant une progression fluide plutôt qu'une stagnation. Chaque ligne vocale entre de manière autonome, créant un effet de décalage progressif. Elles forment une texture dense, où les hauteurs se rapprochent par moments, créant des clusters harmoniques avec des intervalles très proches.

L'électronique est représentée dans la partition sous la forme d'une ligne indépendante, synchronisée avec le déroulement temporel de la pièce. Elle joue un rôle central en fournissant une base harmonique et structurelle. Bien que parfois absente (sixième et douzième mesures), l'électronique se compose de pédales éléctroniques (ex. ped1, ped2, ped3) qui ajoutent de l'atmosphère, de la profondeur et de la texture à

l'ensemble. De même, ils assurent une continuité sonore, comblant les espaces entre les entrées et les les interventions du chœur.

Le système de notation combine la notation traditionnelle (notes et hauteurs) avec une notation graphique (symboles comme des flèches, des lignes sinusoïdales, etc.), ainsi qu'une notation modulaire (modules autonomes traitant chaque catégorie – le hauteur, le rythme, le timbre, les proportions – séparément), centrée sur des textures sonores et vocales. Ce système de notation, plus ouvert, ne représente pas une musique linéaire, mais plutôt des « paysages sonores[540] ».

Par exemple, dans la mesure 17, nous observons des notes inscrites dans des rectangles pour chaque ligne du chœur, fragmentant ainsi la ligne mélodique en plusieurs modules sonores autonomes. La compositrice ajoute un commentaire qui dit comme suit : « Modules : choisir des modules numéro 1 et après de modules n. 2, se poser d'accord pour ne pas commencer avec le même module ». Parmi les symboles, on peut reconnaître des figures ondulées ressemblant à une ligne sinusoïdale qui pourrait indiquer un vibrato expressif, une oscillation texturale du son, ou un effet sonore électronique. On observe également des flèches qui indiquent un travail sur la durée et la texture, des legatos pour relier et articuler plusieurs notes, ainsi que des symboles ou des traits temporels avec des durées et intensités variables, des silences et des cadences libres. En parallèle, un travail sur la précision des transitions et des alternances phonétiques entre les consonnes et les voyelles, concentrées sur des sons texturaux et bruités, vient enrichir l'ensemble.

De manière générale, la compositrice développe tout au long de la partition un travail qui porte sur le rythme, la conception des espaces et les transformations vocales, qu'elles soient effectuées avec ou sans l'électronique. Certaines sections s'adressent de manière plus percutante au texte de *kaspar de pierre*, tandis que d'autres privilégient davantage une approche axée sur la performance vocale, en mobilisant différentes formes d'émission et d'extériorisation (cri, murmure, rire, etc.). Ce travail combine le signifiant et les phonèmes avec d'autres formes d'expressions verbales, élargissant ainsi le champ de possibilités vocales. Les passages entre le parlé et le chanté (« *Sprechgesang* ») sont particulièrement poussés, avec des sections semi-parlées, parlées, ou presque chantées, travaillées rythmiquement, et des moments d'intensité vocale allant jusqu'à la distorsion

[540] France Culture, « Épisode 2/11 : Repenser les formes : Les écritures du sonore (partie 2) », [*Podcast*], *Les Cours du Collège de France*, France Culture, le 14 décembre 2018. Disponible sur : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-cours-du-college-de-france/repenser-les-formes-les-ecritures-du-sonore-partie-2-7855303 [Consulté le 01/12/2024].

et le cri. L'emploi de la double langue (française et allemande) offre la possibilité de structurer de manière rythmique les sections dédiées au chœur, en travaillant notamment sur les liens de consonnes entre l'allemand et le français, ainsi que sur les sonorités et les particularités de certaines consonnes.

En ce qui concerne le traitement sonore, il y a, d'une part, la soprano et le chœur qui sont traités en temps réel ; d'autre part, la bande sonore composée de sons resynthétisés, concrets et abstraits, des touches instrumentales, ainsi que des voix *off* parfois à caractère narratif, qui font écho au personnage de *kaspar*. Dans cette configuration, le chœur assume plusieurs rôles : il représente tant les échos de *kaspar*, avec les solistes, que ceux de la ville et de la société bourgeoise allemande des années 1820, notamment par le biais de la voix parlée relatant des faits divers de l'époque. Il joue également un rôle musical, se mêlant ponctuellement à la bande. Quant à *kaspar*, incarné par la soprano, est principalement parlé et presque chanté, avec un seul passage chanté. Des passages lyriques viennent ponctuer le monodrame, tandis que certaines sections parlées se distinguent par un rythme très rapide, une expressivité froide et l'utilisation de la synthèse granulaire, comme c'est le cas du module sonore intitulé « Diagnostic ».

5.3.2. Recherche polyphonique I : La conception des nuages par l'intermédiaire des « images-sonores »

Pour l'écriture musicale de cette pièce, la compositrice engage un dialogue avec l'œuvre de Gauthier, s'en inspirant pour créer des textures et des structures sonores en résonance avec les thématiques abordées dans le récit poétique. Cette démarche l'amène à examiner les dimensions métaphoriques du son, en travaillant sur la représentation et la transformation de la matière sonore. Elle explore également les variations de perception résultant des textures musicales dynamiques, créant des tensions entre des sonorités concrètes qui font références à un concept ou un objet, et des sonorités abstraites, davantage associées avec les émotions, la mémoire, ou à d'autres aspects intangibles de l'expérience.

Pour concrétiser cette démarche, Giménez-Comas puise son inspiration dans le concept d'« image-sonore », tel qu'il a été exploré par le compositeur de musique mixte et acousmatique Philippe Hurel, héritier de la musique spectrale, et développé dans son œuvre *Fragment de lune* (1985-1986). Partant d'une approche axée sur la perception

écologique du son, Hurel s'intéresse à la capacité du cerveau à regrouper des événements sonores en une image globale[541]. Ainsi, le compositeur joue sur la perception pour savoir à quel point on arrête de percevoir une image et on commence à en percevoir la suivante. Cette approche se traduit par des transitions entre des textures musicales distinctes, allant d'une texture fluide à une texture verticale plus fixée, d'une texture harmonique à une texture polyphonique, et ainsi de suite[542].

La réflexion sur les « images-sonores » est étroitement liée aux origines de la musique acousmatique. François Bayle, compositeur et créateur de l'acousmonium en 1974, ainsi que directeur du GRM (Groupe de Recherches Musicales) auprès de Schaeffer, s'interroge sur la scénographie et la spatialisation du son au cœur des œuvres concrètes et électroacoustiques, un sujet de réflexion depuis les années 1950. Dans ce contexte, Bayle développe les notions d'« i-son » ou d'« image-de-son » qui font référence à la représentation auditive d'un son et à sa perception dans l'espace. Dans la musique acousmatique, ces notions désignent le processus par lequel le son est configuré ou mentalement représenté, se situant à l'intersection entre le phénomène sonore et la représentation par la perception auditive. Dans ce contexte, l'image est définie comme un phénomène à la fois mental et physique. Contrairement à la notion d'« objet sonore » de Schaeffer, fixé dans le temps et détaché de son milieu, le concept d'« image-sonore » évoque un mouvement et un *continuum* sonore. Au-delà des outils technologiques (pour l'enregistrement et la transformation des sons, ainsi que les haut-parleurs), il s'agit d'une nouvelle approche pour la composition musicale, où l'acte de l'écoute, et en particulier l'intentionnalité de l'écoute, devient central dans la manière dont les sons sont perçus dans l'espace.

Cette réflexion s'appuie sur la pensée de Charles S. Peirce, philosophe et scientifique, qui introduit les concepts tels que l'« icône » et l'« indice ». Sa perspective pragmatique du concept d'image, fondée sur les théories de la perception et la sémiotique, et englobant les notions de devenir et de processus, nourrit notre compréhension du *continuum* sémiotique comme un processus dynamique et temporel. L'« image-de-son » ou l'« i-son » est ainsi liée à une théorie sémiotique de l'« i-sonore » qui met en évidence une progression non linéaire entre le concret et l'abstrait, articulée autour des concepts d'icône, d'indice et de symbole, et reposant sur une production dynamique du son. Cette

[541] « (Entretien) avec Laure Gauthier et Núria Giménez-Comas, *op. cit.*, np.
[542] Entretien personnel avec Núria Giménez-Comas, réalisé par visioconférence le 13 décembre 2022. L'entretien est consultable dans le volet « E » des annexes.

approche permet de concevoir l'image-sonore comme un processus dynamique, allant de l'objet à l'événement, se déployant dans un espace de transformation, et aboutissant à une métaphore qui relie différentes réalités pour en créer une nouvelle. Pour ce faire, Bayle adopte une perspective qui considère le son en tant que « signe de », inspirée de la « définition triadique du signe selon Peirce : objet – représentant – interprétant.[543] »

Dans cette optique, l'attention se porte davantage sur la forme captée du son que sur sa causalité, impliquant la manifestation d'une « présence » et l'évocation d'une représentation, dont la matérialité est faite de sons. Cependant, bien que le son et l'individu percevant soient situés dans le même espace-temps, dans la musique acousmatique ces deux entités – le son et l'individu – ne font plus partie du même milieu : « il s'y produit un décalage de la perception de l'espace et du temps[544] ». À cet égard, Bayle suggère que :

> Comme l'image, l'i-son se distingue du son-source par une double disjonction, celle – physique – provenant d'une substitution d'espace de causes, et celle – psychologique – d'un déplacement d'aire d'effets ; conscience d'un simulacre, d'une interprétation, d'un signe. L'i-son constitue alors un objet figural incluant les marques codées de sa production d'écoute, au contraire du son naturel pour qui ces codes et ces marques se réfèrent à un système extérieur[545].

Dans le cadre de la musique acousmatique, le son se déplace à la fois dans l'espace sonore et dans l'espace mental, en même temps que le statut de l'« image-de-son » acquiert une dimension à la fois physique et psychologique. Cette dualité se reflète également par la capacité de l'écoute à établir des liens entre les aspects concrets de la réalité et ceux abstraits dérivées de l'imagination[546]. Comme le souligne Bayle : l'« image s'oppose

---

543 PIRES, Isabel, « Entretien avec François Bayle » [en ligne], *DEMéter*, Université de Lille-3, décembre 2007, p. 2. Disponible sur : https://archive-demeter.univ-lille.fr/entretiens/bayle.pdf [Consulté le 01/12/2024].

544 *Id.*

545 BAYLE, François, *Musique acousmatique : propositions, positions*, Paris : Buchet/Chastel, 1993, p. 186. Cette question a été traité par Carmen Pardo Salgado dans son article «Laberintos sensibles: el sonido en el espacio» [en ligne], *Comunicación e interacción*, n° 9, 2007, p. 113-124, p. 121-124. Disponible sur : https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/133 [Consulté le 21/01/2021].

546 ALONSO, Edith, «El concepto de "imagen-de-lo-sonoro" en la música acusmática según el compositor François Bayle» [en ligne], *Escritura e imagen,* vol. 9, 2013, p. 101-124, p. 104. Disponible sur : https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/download/43540/41183 [Consulté le 26/10/2024].

d'une part à la réalité, aux choses concrètes, d'autre part au concept, à l'idée abstraite. En assure-t-elle le lien ? J'ai tendance à le penser[547] ».

Sous un autre angle, Marie-Aimée Lebreton, philosophe de l'art et diplômée du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, explore également la notion d'« image-sonore » en relation avec l'espace dans une perspective cognitive de la musique. Cette approche est caractérisée par la prise en compte de la dimension analytique et intellectuelle du phénomène sonore, de la composition et de l'écoute. Dans son article « Qu'est-ce qu'une image sonore ? » (2016), Lebreton affirme : « L'image sonore fait appel à des catégories spécifiques et atteste d'une conceptualisation du phénomène sonore. Écrire une image sonore revient à s'immerger dans la vie d'un son pour en modifier les composantes[548] ».

Ces considérations partagent des affinités avec l'approche de Giménez-Comas, dans la mesure où la compositrice n'envisage pas les « images-sonores » comme un moyen pour « voir » des sons, mais il s'agit d'une démarche qui vise à agir sur le son, de prendre en compte le caractère plastique du phénomène sonore pour faire varier ses potentialités acoustiques et sa physionomie[549]. Dans son article, Lebreton problématise la dissociation entre musique et poésie pour se concentrer sur l'aspect acoustique et plastique du son. Elle examine ainsi la « transformation morphogénétique[550] » de l'image-sonore, en évoquant les « identités multiples[551] » de chaque phénomène sonore.

Dans le cadre de *Back into Nothingness*, les images-sonores offrent à la compositrice un moyen d'explorer l'évolution du temps dans l'espace, en relation avec les « images » extraites du texte, et ce, par le biais du traitement électronique du phénomène sonore. Dans cette démarche, la compositrice réalise un travail sur la spatialisation, la modulation et la transformation du son, opérant une reconfiguration sonore qui accentue les écarts et les tensions entre le son, l'image et le texte, tout en provoquant des déplacements perceptifs et cognitifs. Pour y parvenir, Giménez-Comas cherche à susciter l'émergence de « métaphores sonores » inspirées du récit poétique (telles que les pierres, la terre, les nuages, la neige, etc.), dont la représentation visuelle et temporelle se déploie ensuite dans

---

[547] BAYLE, François, *L'image du son, technique de mon écoute*, Münster : Lite Verlag, 2003, p. 52.
[548] LEBRETON, Marie-Aimée, « Qu'est-ce qu'une image sonore ? » [en ligne], *Images Re-vues*, Hors-série, n° 5, 2016, p. 3. Disponible sur : http://journals.openedition.org/imagesrevues/3418 [Consulté le 27 Juin 2023].
[549] *Ibid.,* p. 7-8.
[550] *Ibid.,* p. 10.
[551] *Ibid.,* p. 9.

l'espace sonore. Cette idée de métaphore repose sur le travail de resynthèse des « images ». Ce processus consiste à travailler sur des images-sonores, parfois plus concrètes, telles que celles des pierres, en utilisant le son même des pierres. Ces sons sons sont ensuite analysés pour en extraire ses caractéristiques fondamentales – la fréquence, l'amplitude et la durée –, puis resynthétisés par le logiciel de programmation OpenMusic[552], via différentes techniques, telles que la synthèse additive[553] et la synthèse granulaire[554], afin de donner forme à des nouvelles textures et structures sonores.

En somme, le travail sur la resynthèse de sons concrets favorise la conception des images-sonores, que ce soit à travers des sons concrets comme des bruits de pierres, ou abstraits, tels que le vent, ou encore en mélangeant la synthèse sonore avec des sons bruités[555]. Ce processus implique la spatialisation spectrale « en se concentrant [...] sur les parties bruyantes du son dans une partie de l'espace et en étendant les parties sinusoïdales dans différentes trajectoires parallèles[556] ».

L'un des exemples illustrant cette démarche est l'images-sonore des nuages. La compositrice, à l'instar de la poétesse par le biais de l'écriture, a travaillé sur l'idée de métaphores des nuages, c'est-à-dire sur leur représentation sonore et la déformation et manipulation du son des nuages. Cette approche se traduit par la création des nuages de mots, des nuages de syllabes et des nuages de sons. Elle s'étend du concret à l'abstrait, conduisant à la formation de métaphores qui fusionnent des sonorités concrètes avec les parties du texte les plus musicales et évocatrices, incluant des éléments abstraits liés à des notions telles que l'intimité et les souvenirs.

---

552 OpenMusic est un logiciel de composition assistée par ordinateur, spécialement conçu pour la création, la manipulation et l'organisation de structures musicales complexes. Développé par l'équipe Représentations musicales de l'IRCAM, il offre un environnement de programmation visuelle destiné aux compositeurs, musiciens, musicologues et chercheurs. Focalisé sur le traitement des signaux audios et de données, OpenMusic explore les langages informatiques appliqués à la musique, ainsi que la conception de constructions formelles et de représentations symboliques des modèles et des objets musicaux. Pour en savoir plus, veuillez consulter : ASSAYAG, Gérard, BRESSON, Jean, « OpenMusic : de la composition à l'enseignement », *L'inouï*, n° 2, Léo Scheer/IRCAM-Centre Georges Pompidou, 2006.

553 « La synthèse additive additionne des signaux sinusoïdaux pour produire un son final […] La synthèse additive ne repose pas simplement sur la somme de plusieurs sinusoïdes mais aussi sur le contenu harmonique dont de simples changements de phase peuvent donner naissance à des déformations majeures sur la forme d'onde. » Voir : REVEILLAC, Jean-Michel, *Synthétiseurs et synthèse sonore soustractive, 1 : Théorie et généralités*, Londres: ISTE, 2023, p. 82-83.

554 « La synthèse granulaire consiste à associer plusieurs grains pour créer un message sonore. L'assemblage peut se faire suivant différentes méthodes en jouant sur la hauteur, le positionnement, la durée, la répétition, l'imbrication, la combinaison, etc. de plusieurs grains (granules) ». *Ibid.*, p. 104.

555 Entretien personnel avec Núria Giménez-Comas, *op. cit.*

556 HochschuleKarlsruhe, « Computer-aided Composition of Spatial Sound Sculpture » [en ligne], *IRCAM*, le 9 février 2022. Disponible sur : https://forum.ircam.fr/article/detail/computer-aided-composition-of-spatial-sound-sculpture [Consulté le 03/07/2023].

L'image-sonore des nuages s'articule autour d'un travail sur la synthèse-densité de ce motif. Ce processus repose sur la recherche de la synthèse de sons à partir de clusters spectrales – des clusters autour des notes du spectre – avec plus ou moins de densité, qui évoluent et se transforment. Ainsi, Giménez-Comas emploie une technique de traitement du son qui consiste à extraire les voyelles et à les resynthétiser de manière à ce qu'elles viennent envelopper les mots, à l'image des nuages. Ce processus s'effectue par la resynthèse des voyelles de la voix chanté en utilisant le procédé d'analyse-resynthèse – procédé mentionné précédemment –, mais aussi l'intégration d'autres sons qui constituent un ensemble d'images-sonores.

En corrélation avec cette collaboration, la compositrice a imaginé des « nuages synthétiques » pour l'étude *Synthetic Soundscape* lors de sa résidence à l'IRCAM/ZKM. Il s'agit d'un matériau fait à partir des sons spectraux et bruités très simples qui grandissent dans l'espace par des clusters (jeu de résonance des plusieurs notes jouées simultanément) et puis ils retournent à leur état spectral, en créant des textures spatiales[557] et de couches synthétiques (travail sur la couleur, le filtrage et le gain).

D'autres images, comme celles de la pierre, de la terre ou du bois, ont été enregistrées selon la logique de la musique concrète et retravaillées à l'aide du logiciel OpenMusic et des librairies spécifiques sur la spatialisation sonore, puis diffusées par le dispositif des haut-parleurs. Ce processus est rendu possible grâce à divers outils informatiques, tels que la synthèse concaténative[558] et le logiciel Max, que nous analyserons en détail par la suite. Dans ce cadre, l'électronique permet de créer des passages fluides, tels que le passage des syllabes à des fragments de phrases, et de susciter des tensions entre les phénomènes intégrant l'écriture de la composition, tels que la voix, les pierres, les nuages, etc. Ces phénomènes sont appréhendés dans leur matérialité concrète et organique, puis évoluent vers une matérialité synthétique. Cette démarche implique l'exploration d'une gamme d'effets, allant de la saturation à la distorsion, en passant par la réverbération et la décomposition du leur source sonore. La juxtaposition de ces deux dimensions, organique et synthétique, enrichit la palette de textures sonores, et fait émerger une voix dotée d'un

[557] Entretien personnel avec Núria Giménez-Comas, *op. cit.*

[558] La synthèse concaténative en musique désigne une technique de création sonore qui consiste à assembler ou combiner des échantillons audios préenregistrés dans un ordre donné pour créer de nouvelles textures sonores. Ce processus repose sur la modification des caractéristiques de ces échantillons, telles que la vitesse, la hauteur, ou la durée, pour former de nouveaux sons. Plus précisément, cette approche implique de découper un enregistrement sonore en petites unités (par exemple, des syllabes, des notes, des attaques, etc.) et de les « concaténer » – c'est-à-dire les relier les uns aux autres – afin de créer une séquence musicale.

statut ontologique intermédiaire qui se manifeste à partir des interstices de ces interactions. Le phénomène vocal peut ainsi être appréhendé comme un facteur processuel et un événement relationnel, dont le corps-source est éparpillé entre les membres du chœur Spirito, la soliste et le dispositif technologique.

Dans le cadre de *Back into Nothingness*, le travail sur le synthétique acquiert une dimension importante. Il se manifeste notamment à travers des textures polyphoniques composées de petits mots interagissant entre eux, ou lors de la transition d'une texture plus fluide à une texture plus verticale, sans pour autant suivre une structure linéaire, et donc, sans maintenir une signification fixe. De ce fait, le sens s'articule de manière évolutive et se façonne par la manière dont les phénomènes sonores interagissent temporellement dans l'espace. Par conséquent, l'auditeur est invité à percevoir le sens non seulement à travers les mots et les phrases, mais aussi à travers la dynamique sonore, c'est-à-dire à travers la relation entre les différentes matérialités et la manière dont elles évoluent au fil de la pièce en concevant une suite des métaphores sonores.

Cette remarque nous invite à explorer une autre dimension polyphonique de *Back into Nothingness*, qui se manifeste dans la conception et l'élaboration des voix de *kaspar de pierre*. Les sonorités, issues des entités humaines et non humaines (rappelons qu'il s'agit d'un monodrame pour voix, chœur et électronique), sont en constante transformation, explorant de nouveaux agencements sous la forme des rencontres sensibles. Nous examinerons également la manière dont la polyphonie est explorée à travers la scenophonie, c'est-à-dire à travers les enjeux relatifs à la mise en scène du son et à la conception des espaces sonores. Cela inclut des choix artistiques, esthétiques et techniques concernant « la création, l'orchestration, l'amplification, la diffusion et la spatialisation du son[559] ». Notre analyse se concentrera particulièrement sur le traitement acoustique de l'espace à travers le dispositif des haut-parleurs, ainsi que sur l'emplacement des corps et des objets sur scène. L'émission, la projection et la spatialisation du son, grâce aux haut-parleurs, contribuent à la conception d'une topologie changeante de l'espace sonore, où les corps, les sonorités et les objets s'influencent mutuellement.

[559] LEDOUX, David, « Vers un art de la scénophonie » [en ligne], *Sociétés des Arts Technologiques*, 2024, p. 3. Disponible sur : https://ressources.sat.qc.ca/uploads/2024/03/vers-un-art-de-la-scenophonie.pdf [Consulté le 01/12/2024].

5.3.3. Recherche polyphonique II : Déplacements et redéfinitions des voix de Kaspar

La quête pour la polyphonie, présente tout au long du monodrame, se manifeste également par la combinaison et la superposition de multiples couches de sons qui coexistent simultanément, mais de manière indépendante, pour former une structure sonore complexe et dense. L'écriture de cette pièce repose ainsi sur le principe de la polyphonie à travers les voix de Spirito, de la soliste et de l'outil technologique, ainsi que par les continuations et les ruptures entre différents modes d'expression et registres vocaux, parfois traités par le biais de l'électronique. Dans ce contexte, la voix est explorée à travers les notions d'identité et d'altérité, d'unicité et d'ubiquité, de voix intersubjective et voix transubjective.

La compositrice et la poétesse ont établi des connexions entre le texte et les rôles des personnages par le biais de la voix. L'exploration de la vocalité s'effectue à travers trois entités distinctes : le chœur, les deux voix intermédiaires de Kaspar qui émergent du chœur, représentées sur le pentagramme comme deux voix des solistes, une masculine et une féminine, et évoluent dans l'espace et dans le temps acquérant la forme d'une polyphonie, et enfin, la voix parlée de *kaspar* (personnage interprété par la soprano Anna Clementi) qui par moments s'approche du chant L'objectif est de faire proférer le texte poétique en une énonciation désarticulée et en une écriture spatio-temporelle, afin de réinventer la voix (les voix) de *kaspar* à travers « une apparition progressive de la voix dans ses différentes possibilités d'émission[560] ». Il s'agit de voir comment la voix émerge et se performe dans l'espace, avec sa propre temporalité et corporalité. Dans cet ordre d'idées, le chœur est conçu comme une masse sonore et vocale, et le texte qui lui correspond est joué la plupart de temps en *sprechgesang* (parlé-chanté). Cette masse, dépourvue d'identité, fait référence à la fois à la multitude de la ville de Nuremberg et aux faits divers qui ont contribué à nourrir et à perpétuer dans le temps l'énigme de Kaspar Hauser. Elle favorise également l'immersion de l'auditeur dans des instances de rétrospection où *kaspar* est confronté à la solitude, à l'oppression de la ville et aux traumatismes de son enfance. De même, le redoublement de certains termes ou

[560] « (Entretien) avec Laure Gauthier et Núria Giménez-Comas, *op. cit.*, np.

syntagmes, ou encore le mélange de la langue française et allemande, sont des facteurs qui renforcent la dimension polyphonique de la pièce[561].

Cette démarche se renforce par la diversité des registres voix et des timbres explorés, entre « le parlé » et « le chanté », en allant vers le murmuré, le bégayé, le cri et la distorsion. Elle se caractérise également par l'alternance entre un langage hautement articulé et rythmé mettant l'accent sur les consonnes, et des passages vers des parties plus poétiques, distortionnées et abstraites, qui tendent vers le chant ou vers l'intelligibilité, principalement axées sur les voyelles, ayant pour effet d'ouvrir et dilater l'espace et le temps de l'œuvre.

De plus, la compositrice met en place des techniques de spatialisation et incorpore des effets de synthèse pour enrichir la palette vocale, créant ainsi un *continuum* entre l'organique et le synthétique. Pour le dire avec elle :

> Il y avait plusieurs personnages et j'ai assigné un rôle en fonction du traitement de la voix. Pour le personnage du Kaspar, il y avait beaucoup de parties très parlées, et juste une partie chantée en allemand. Au contraire, le chœur, qui représentait le statisme et la bourgeoisie européenne, était plus chanté en allemand et il y avait juste une partie parlée qui était la partie des faits divers représentée dans plusieurs langues. Dans cet ordre de choses, j'ai voulu intégrer la signification du texte dans la partie musicale à l'aide de la musique électronique et à travers la « métaphore sonore » (très commune dans la musique acousmatique). C'est-à-dire, comment travailler quelque chose qui est entre l'abstrait et le concret, et comment établir des passages entre les deux[562].

Il s'agit d'un travail d'aller-retour entre différents registres et statuts de voix, concernant autant le choix de la langue que le choix du type de vocalité. Mais cette démarche peut également être comprise comme une manière d'articuler l'écoute à partir des différentes conceptions temporelles et formelles de l'espace vocal. Par exemple, les parties les plus parlées-rythmées, incarnées par le choeur constitué par une douzaine de chanteurs, symbolisent une masse anonyme et informe qui évoque les violences subis par Kaspar de la part de la société, tandis que les parties plus poétiques et abstraites (soliste,

---

561 GAUTHIER, Laure, « Faut-il faire chanter kaspar ?, *op. cit.* np.
562 Entretien personnel avec Núria Giménez-Comas, *op. cit.*

voix intermédiaires et électronique) représentent le monde sensible de cet individu, façonné à partir des souvenirs, d'imagination et de fragilité.

Prenons comme exemple l'un des modules sonores du récit poétique « Maison 2 » :

Maison 2[563]

chœur

Falsch falschen

Ursprung

kaspar

elle me dit

« j

chœur

Ursprung

Ursprung

kaspar

aime

chœur

Grand

Grund

Ge-brochen

kaspar

« j'aime entendre la voile des sons »

[563] Pour consulter le document contenant les pages du texte « Maison 2 », voir : « (Musique et littérature) "Back into Nothingness" de Laure Gauthier (extraits) », *Poezibao*, le 23 mars 2018. Disponible sur : https://poezibao.typepad.com/poezibao/musique-et-litt%C3%A9rature/ [Consulté le 05/02/2021].

J

(Elle me dit)

chœur

broch gebrochen

Grund

bris

gris

Grund diesen

Grand mensonge

Cet extrait du récit est structuré en plusieurs segments, alternant entre le chœur qui énonce des mots et des fragments de mots en allemand avec une syntaxe désarticulée, et le personnage de *kaspar*, qui prononce des phrases plus élaborées en français. Au cœur de cette alternance, la phrase « J'aime entendre le voile des sons[564] » émis par *kaspar* émerge parmi les interventions du chœur. Ce dernier est conceptualisé comme une temporalité impersonnelle, c'est-à-dire comme un temps indépendant de toute entité, déployée dans l'espace à travers des voix sans origine fixe et stable. Les voix du chœur se manifestent ainsi de manière collective et désincarnée, entrelaçant la mémoire du personnage, ses émotions présentes et l'incertitude de son avenir. Elles se matérialisent dans un discours sonore qui transcende la subjectivité de *kaspar*, créant ainsi une temporalité qui le dépasse ou qui, tout simplement, ne lui appartient pas. Ainsi, l'énoncé « J'aime entendre le voile des sons » évolue dans un discours complexe marqué par l'accumulation et la superposition des voix qui le traversent, et qui explorent les concepts d'origine [« *Ursprung* »], de raison [« *Grund* »] et de rupture [« *Ge-brochen* »].

La notion de « temporalité impersonnelle » peut être analysée en parallèle avec le concept d'« impersonnage », mais cette fois en lien avec la figure de *kaspar*, telle que théorisée par le metteur en scène et professeur de dramaturgie Jean-Pierre Sarrazac dans son ouvrage intitulé *Poétique du drame moderne* (2012)[565]. Cette notion désigne un sujet

[564] GAUTHIER, Laure, *kaspar de pierre*, *op. cit.*, p. 26.
[565] SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 2012.

qui est « ouvert à tous les rôles, à tous les possibles de l'humaine condition[566] ». Cette définition met en lumière la dimension d'étrangeté qui caractérise l'individu en le positionnant comme étant à la fois étranger « aux autres et à soi-même[567] ». En relation avec *kaspar*, cette théorisation permet de considérer ce personnage comme une forme de singularité au caractère pluriel, trans-subjectif, traversée par diverses voix (la voix de la poétesse, celle du chœur, de la soliste, du discours médiatique, des chroniques, etc.) et matérialités (représentées ici par l'appareillage électroacoustique, ainsi que par la présence des individus et des objets scénographiques).

Back into Nothingness s'engage dans une réflexion profonde sur l'expression, la suspension du sujet, la consistance de l'être et la temporalité. La voix est approchée comme un phénomène productif et vital, indépendant du sujet émetteur, qui est reconstitué à partir des écarts spatio-temporels perceptibles entre différentes matérialités, que ce soient humaines, sonores-synthétiques, discursives, etc. Cette approche performative et relationnelle de la voix invite à considérer diverses conceptualisations de *kaspar* lui-même, de même que sa voix se fait porteuse de la voix de l'altérité. Cette approche transcende la subjectivité du personnage et va au-delà de la représentation de *kaspar* en tant qu'individu stable. Elle explore les dimensions matérielles et dynamiques de son expérience et de sa condition plurielle. Ainsi, cette perspective laisse entendre que les voix qu'incarnent *kaspar* ne sont pas des expressions individuelles, mais plutôt des manifestations d'une pluralité de singularités matérielles et discursives, qui s'influencent mutuellement et font évoluer son existence. Elles s'entremêlent afin de donner une voix à l'orphelin, dont l'identité (tout comme la biographie) est aujourd'hui remplie des « trous » et d'excès. En d'autres termes, la conception de la voix de *kaspar* agit comme un reflet à la fois des multiples récits qui ont tenté de reconstruire l'identité de ce personnage, mais aussi des lacunes présentes dans ses récits, qui contribuent à façonner une identité souvent incomplète, incohérente ou difficile à saisir. Dans cette perspective, Gauthier et Giménez-Comas confèrent aux nuages, à la terre, aux pierres, de même qu'à *kaspar*, une vocalité qui n'est pas liée à un sujet clos, mais qui est incarnée par une polyphonie constituée de diverses réalités matérielles et discursives.

Pour illustrer cette idée, prenons comme exemple les modules du monodrame intitulés « Maison 1 », « Maison 2 » et « Maison 3 ». Chacun de ses modules se caractérise

[566] *Ibid.,* p. 232.
[567] *Ibid.,* p. 229.

par une structure qui permet d'explorer différemment la construction identitaire de *kaspar* par le moyen de la langue. À certains moments, *kaspar* parvient à se manifester en tant qu'entité concrète, perceptible dans le récit à travers l'articulation d'un « j' » qui s'insère dans des archipels sonores plus évocateurs. En revanche, lorsqu'il se lance dans une quête d'expression plus individuelle, *kaspar* apparaît comme une entité abstraite. Ainsi, à travers ces modules, le personnage oscille entre des instances de concrétude où on a l'impression qu'un « je » peut prend forme, et des moments où l'individu demeure insaisissable, reflétant une quête permanente d'affirmation et de singularité au sein d'un milieu complexe et évolutif. Pour le dire avec les mots de la poétesse :

> Les « maisons » (1, 2, 3) sont des espaces intacts où respirer, architectures fragiles mais qui peuvent accueillir la parole de kaspar qui devient plus singulière dans ces lieux de langue, il y pose un semblant de « j ». Ce sont des architectures plus concrètes, on y trouve l'évocation des sons « de la vasque », des bruits rassurants, un monde habitable, quelques instants, une capacité à vivre le présent, à l'entendre, la dernière maison étant la tentative malheureuse d'aimer, de prononcer ce terme : la seule fois où kaspar pose un « je », c'est une citation d'« elle » à qui il n'est fait qu'allusion[568].

Parmi la diversité des voix et des timbres explorés tout au long du monodrame, le travail sur la resynthèse (soliste et chœur), ainsi que sur le traitement de la voix en temps réel, créent un espace sonore où coexistent diverses formes d'expression des entités humaines et non humaines. Ces enchevêtrements, qu'ils soient affectifs, corporels ou matériels, suscitent des tensions et des transitions qui traversent l'œuvre. Dans ce milieu sonore, les éléments humains et technologiques coexistent et évoluent en même temps, et la perception de leur interaction se modifie au gré des passages d'un espace sonore à l'autre. Le cri de *kaspar*[569] sert ici d'exemple pour illustrer ce processus.

---

[568] « (Entretien) avec Laure Gauthier et Núria Giménez-Comas, *op. cit.*, np.

[569] Sur le site *SoundCloud* de la compositrice, on peut retrouver, dans le quatrième extrait, le cri dans son existence organique à la trente-sixième seconde, suivi d'un cri synthétique dans le même extrait, à la cinquante-huitième seconde. Pour écouter le cri en question, veuillez vous adresser au site SoundClound de la compositrice. Disponible sur : https://soundcloud.com/nuriagimenez/back-into-nothingness-excerpts?in=nuriagimenez/sets/back-into-nothingness-excerpts [Consulté le 02/01/2021].

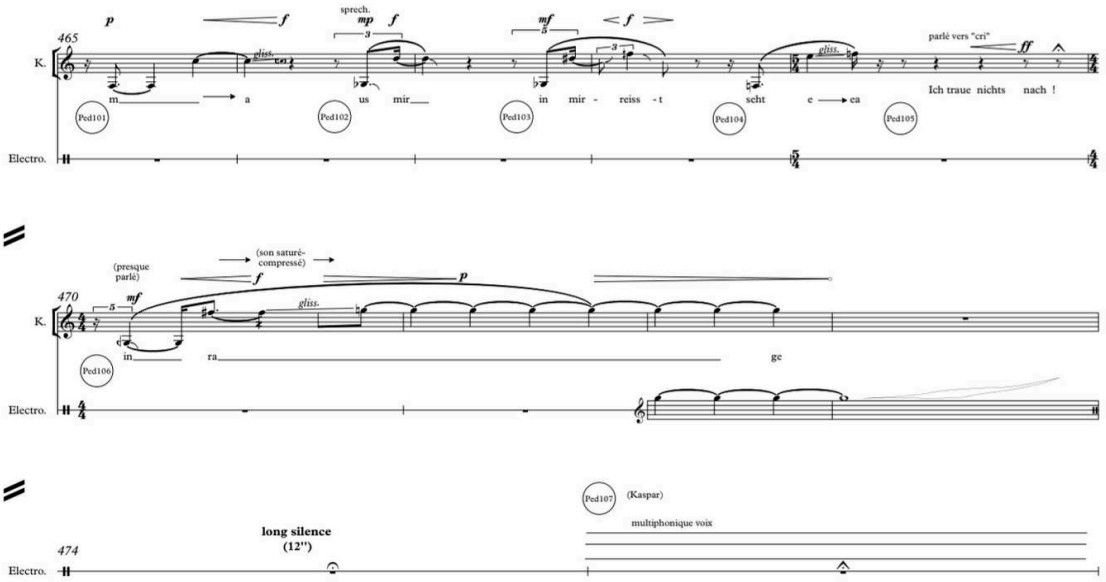


Fig. 10 : « Abandon 3 », Mesures 465-474 extraites de la partition *Back into Nothingness*. Núria Giménez-Comas et Laure Gauthier © Núria Giménez-Comas.

Dans les mesures 465-474, il y a une double portée : une consacrée à *kaspar*, « K », interprétée par la soliste, et l'autre dédiée à l'électronique, évoluant ensemble. La section débute par une fragmentation des mots en allemand, accompagnée d'une dynamique évolutive allant du *mezzo-forte* (*mf*) au *forte* (*f*), jusqu'à ce que *kaspar* parvienne à prononcer la phrase « *Ich traue nichts nach!* » (« Je ne fais confiance à rien ! »), qui culmine par un cri. Ce moment est suivi par une texture vocale étirée et une dynamique décroissante, au sein de laquelle on trouve un mot fragmenté en syllabes (*in-ra-ge*), initialement articulé sur un registre parlé, puis suivi d'un traitement de compression et saturation du son. Le tout conduit à un « *long silence (12")* », après lequel réapparaît l'émission vocale de *kaspar* sous la forme d'un cri (ped107), ce fois-ci capté et transformé par l'électronique.

Le choix de découper le texte et de le fragmenter en segments distincts cherche à créer des nouveaux espaces pour accueillir les voix, inscrits dans des temporalités qui se succèdent et coexistent de manière simultanée tout en créant leur propre espace. Dans cette perspective, la compositrice mène un travail d'exploration sonore du texte, qui se traduit par des mots coupés, fragmentés et suspendus, altérant le mètre en étirant ou décomposant les syllabes, ainsi que par l'exploration des consonnes et des voyelles. Ces bribes de mots agissent comme des bribes mélodiques, renforçant ainsi la dimension polyphonique, harmonique et rythmique du monodrame.

En outre, le travail sur le timbre et l'harmonique se distingue par des sautes vers des registres aigus, avec des intervalles supérieurs à l'octave, ce qui témoigne de la complexité technique de l'émission vocale. Cette observation suscite une réflexion sur la manière d'écrire le cri, tout en établissant une continuité entre l'oralité et l'écriture. La représentation sonore de Kaspar Hauser, surnommé l'« enfant sauvage », mène à la poétesse et à la compositrice à interroger les origines du langage. Dans sa thèse *La voz límite. Una aproximación estética a la vocalidad teratológica desde el arte sonoro* (2015)[570], le musicologue et compositeur Miguel Álvarez Fernández s'intéresse particulièrement à la figure de l'« enfant sauvage », en abordant divers exemples, dont celui-ci de Kaspar Hauser. Il y explore la notion de « voix limite » à travers une démarche interdisciplinaire mélangeant la musicologie, l'art sonore, la linguistique (notamment les dimensions symbolique et imaginaire) et l'ontologie. Concernant Kaspar Hauser, Álvarez Fernández interroge la notion de « voix limite » en lien avec les troubles linguistiques et les déséquilibres de la constitution subjective. Pour le dire avec lui :

> voz límite es aquella que intenta escapar de su destino como escritura, pero no en el sentido que confronta esta última noción con la de oralidad, sino entendiendo por escritura – como también antes se precisó – "todo aquello ya representado, y, en esa medida, prefijado, previsible, predecible (o pre-audible)… ajustado, en fin, a un modo predefinido y predeterminado de existencia, lo que necesariamente debe implicar una norma, o es susceptible de codificarse como tal norma". Ahora, si se entiende que esta norma es la que define los contornos de la posibilidad (de aquello que, por ajustarse a "un modo predefinido y predeterminado de existencia", es posible), podrá entenderse que voz límite es, en resumidas cuentas, la que intenta atravesar hacia fuera esos contornos, la que trata de alejarse del dominio de lo posible (y aquí "posible" puede considerarse sinónimo de "significante" – en un sentido de esta palabra que, desde luego, trasciende el amparado por Saussure–)[571].

[570] ÁLVAREZ FERNANDEZ, Miguel, *La voz límite*, *op. cit.*

[571] « La "voix limite" est celle qui tente d'échapper à son destin en tant qu'écriture, mais non pas en confrontant cette dernière notion à celle de l'oralité. Il s'agit plutôt de comprendre l'écriture – comme précédemment évoqué – comme "tout ce qui est déjà représenté, et, à ce titre, préfixé, prévisible, prédictible (ou pré-audible)… adapté, en somme, à un mode d'existence préétabli et prédéterminé, ce qui implique nécessairement une norme, ou qui peut être codifié comme une telle norme". Ainsi, si l'on considère que cette norme définit les contours de la possibilité (de ce qui, en se conformant à "un mode d'existence préétabli et prédéterminé", est possible), on peut comprendre que la voix limite, en résumé, est celle qui cherche à franchir ces frontières, celle qui tente de s'éloigner du domaine du possible (et ici, "possible" peut être pris comme synonyme de "signifiant" – dans un sens de ce terme qui dépasse, bien sûr, celui soutenu par Saussure). » *Ibid.,* p. 313.

Le musicologue met en évidence le caractère représenté et codifié de l'écriture, qui se rapporte à un mode d'existence ou de pensée prédéfinie, impliquant une norme. Cette norme délimite ce qui est possible. Dans ce contexte, la « voix limite » s'impose comme entité qui cherche à dépasser les frontières. Elle agit davantage en tant que lissière s'éloignant du domaine du « possible », entendu ici comme l'ordre des significations codifiées ou préexistantes.

Dans ce monodrame, *kaspar*, tout comme les entités sonores qui lui sont associées, constitue le seuil du langage ; un champ de potentialités constitué par des interstices. Le cri apparaît dès lors comme production d'identité et puissance d'existence, où le devenir de l'être et du langage se rejoignent dans une réflexion qui s'articule autour du passage « d'une langue commune, sorte de zone sociale, à une langue-affect que le cri de l'espace du dedans module[572] ».

Le cri de *kaspar* se manifeste d'abord dans sa qualité organique, avant d'émerger sous une forme synthétique quelques instants plus tard. Pour ce faire, la compositrice a d'abord enregistré un effet de voix aiguë et cassée, contrôlée par la soliste Anna Clementi, lequel réapparaît ensuite sous la forme d'une transformation obtenue par le travail d'analyse-resynthèse. Cette manière de procéder marque une évolution progressive du cri, de son état organique à sa reconfiguration artificielle. Par ailleurs, il est pertinent de souligner les indications précises données par la compositrice, qui révèlent une alternance complexe entre différents registres de voix parlée et chantée : le « *sprech* » (« parlé »), le « parlé vers le cri », et le « presque parlé », ainsi que des commenterais tels que « son saturé-compressé » et « voix multiphoniques » (plusieurs voix entendues simultanément), suggérant une texture vocale altérée. La notion de « multiphonique », appliquée à la voix, fait référence à la sonorisation de plusieurs voix entendues simultanément. Cette technique consiste à chanter une note (ou un son) tout en jouant, soit la même, soit une autre, créant ainsi d'autres harmoniques partielles. Cette approche renforce l'idée de pluralité d'êtres ou des facettes multiples de soi, en offrant ainsi diverses perspectives pour habiter la voix. Du chant à la parole jusqu'au cri distordu, la multiphonie des sons issus du travail d'analyse-resynthèse met en lumière l'émerge des émissions vocales à partir de l'électronique, établissant une correspondance spatio-temporelle entre ces voix,

[572] MILON, Alain, *La Fêlure du cri : violence et écriture*, Paris : Les Belles Lettres, coll. « encre marine », 2010, p. 110.

où coexistent la performance vocale de la soliste et la performance de la matière électronique.

Produit par l'électronique, le cri synthétique pourrait être considéré comme un chant lyrique ? Dans ce monodrame, le sujet lyrique n'existe que par le biais de l'électronique. Cette perspective nous invite à questionner la portée du lyrisme, dans un cadre où la manifestation vocale dépasse l'expression individuelle et l'existence du sujet émetteur qui produit le son, pour devenir un espace de convergence pour une multitude d'entités, humaines et non humaines, qui agissent ensemble. Cette approche entraîne une reconceptualisation de la voix en tant que processus trans-subjectif, c'est-à-dire une voix qui n'est pas localisée dans des corps individuels, mais qui émerge et prend forme de manière relationnelle.

Si l'on considère donc le cri synthétique comme un chant lyrique, il est question de remettre en question les notions de l'authenticité et d'auto-réflexivité associées à la voix, qui ont traditionnellement été liées à l'expression de la conscience et de l'expérience[573]. Ce cri résulte d'un ensemble de facteurs, tels que les techniques vocales, les qualités sonores de la voix de la soprano, l'espace physique et l'espace musical, la discursivité du récit, le traitement technologique de la voix, le travail sur la synthèse, etc. Le cri se manifeste ainsi de manière productive et processuelle, émergeant dans un agencement dynamique avec d'autres agents : des corps, des objets, des espaces, des temps, entre autres. Il incarne ce que l'on pourrait appeler une « voix sans sujet[574] ». À l'instar des travaux de Mazzei et Jackson, cette reconceptualisation de la voix invite à en repenser les contours au-delà des cadres traditionnels, tout en ouvrant la voie à des formes de communication non verbales :

> The shifting voice that is much more seductive, much more intriguing – at least to me – that some predictable knowable voice. How to account for this elusive voice with its promise of

[573] Le questionnement de ces notions en relation avec la voix a été développé de manière approfondie dans l'article suivant : VAN GOIDSENHOVEN, Leni, DE SCHAUWER, Elisabeth, « Listening Beyond Words: Swinging Together » [en ligne], *Scandinavian Journal of Disability Research*, vol. 22, n° 1, 2020, p. 330-339. Disponible sur : https://doi.org/10.16993/sjdr.756 [Consulté le 02/08/2023].

[574] MAZZEI, Lisa, A., « Voice without a subject » [en ligne], *Cultural Studies and Critical Methodologies* vol. 16, n° 2, 2016, p. 151-161. Disponible sur : https://doi.org/10.1177/1532708616636893 [Consulté le 02/08/2023]. Pour approfondir cette réflexion, il est recommandable de consulter les articles écrits par Lisa A. Mazzei et Alecia Y. Jackson. Voir : « Introduction: The limits of Voice », *Voice in Qualitative Inquiry*, London/New York: Routledge, 2009, p. 1-13 ; « Voice in the agentic assemblage » [en ligne], *Educational Philosophy and Theory*, vol. 49, n° 11, 2016, p. 1090-1098. Disponible sur : https://doi.org/10.1080/00131857.2016.1159176 [Consulté le 03/09/2022].

unspoken meanings? If I am no longer to know where voice happens, then how am I to know what constitutes voice ?[575]

La voix, dans cette citation, devient une sorte de métaphore de l'inconnu qui dépasse le simple registre de la communication verbale et de la représentation. Lorsqu'elle échappe à une compréhension purement rationnelle ou à une association au langage, comment pouvons-nous en parler ? Dans notre étude nous défendons l'idée que la voix génère du sens à travers sa performativité matérielle et spatio-temporelle, où le sens et la matière agissant ensemble pour constituer une nouvelle modalité d'être à la voix, susceptible d'être vécue, perçue ou appréhendée de manière singulière.

Le cri synthétique de *Back into Nothingness* reflète une volonté d'emprunter une voie qui n'établit pas de frontières *stricto sensu*. Cette vocalité coexiste avec des matérialités du dispositif technologique, invitant ainsi l'auditeur à naviguer dans des espaces intermédiaires ou « troués ». Entre les interstices des éléments humains et synthétiques, une voix émerge, transcendant le corps du vocalisateur et s'enchevêtrant avec le médium appareillé. L'utilisation du terme « interstice » met en avant les intervalles spatio-temporels qui séparent et relient les composants d'un ensemble ou d'une matière, tout en faisant référence aux forces matérielles et discursives qui nourrissent ce qui est toujours en devenir. Dérivé du latin « *interstitium* », où « *inter* » signifie « entre » et « *stare* » signifie « se tenir », ce vocable évoque ce qui « se tient entre ». Dans le contexte de *Back into Nothingness,* le cri de *kaspar* se tient entre l'humain et le synthétique, évoluant dans les intervalles spatio-temporels de la matière sonore générée par l'électronique. En conséquence, il en résulte la création d'une vocalité organique dont son existence évolue dans un espace-temps synthétique. Ainsi, c'est par le biais de la technologie que la compositrice arrive à instaurer un dialogue renouvelé avec l'humain, au point de faire disparaître la distance qui impose le dispositif électronique.

Le cri, en tant qu'événement sonore et processus en constante évolution, procure un *background* acoustique au moment de climax de la pièce. Marqué par la discontinuité et la fragmentation, il permet d'expérimenter la voix dans sa dynamique et d'interroger ses

[575] « La voix changeante, qui est bien plus séduisante, bien plus intrigante – du moins pour moi – que certaines voix prévisibles et connaissables. Comment rendre compte de cette voix insaisissable, porteuse de significations non exprimées ? Si je ne suis plus censé savoir où la voix se manifeste, comment puis-je savoir ce qui constitue la voix ? ». Voir: MAZZEI, Lisa, A., « An Impossibly Full Voice », *Voice in Qualitative Inquiry*, *op. cit.,* p. 45-63, p. 45.

potentialités. À mesure que ce cri émerge, il devient à la fois porteur de sens et agent performant, évoluant dans un espace-temps qui en train de se faire. Dans ce contexte, la formation d'un discours lyrique articulé et stable est mise en question au profit d'expérimenter la voix en tant qu'événement plutôt qu'en tant que représentation. De ce fait, il ne s'agit pas de se concentrer sur une « instance subjective de l'énonciation, mais sur le pur jeu des structures et des effets[576]», afin de mettre en avant diverses manières de faire exister et percevoir la voix, à partir de ses capacités relationnelles, sa contingence, sa présence et sa temporalité.

Dans la dernière section intitulée « résumons-nous », le travail sur la transformation de la perception de la voix se manifeste de manière plus conséquente. D'un point de vue musical, ce module se caractérise par l'ajout progressif de voix parlées, qui vont au-delà de la référence textuelle pour créer de nouveaux espaces. Ces dernières sont traitées en temps réel par le biais de l'électronique, générant une masse plus large des voix. Ce processus produit un effet qui étire le rythme de la parole et peut modifier la hauteur, aboutissant à une accumulation de voix – ou à une masse vocale – différenciées dans l'espace. Dans ce contexte, la voix devient un phénomène exploré de l'intérieur, à partir de sa propre matière, en examinant notamment le timbre et son spectre acoustique, les fréquences et les dynamiques internes entre les sons qui le constituent, ainsi que leur potentiel d'extension et de variation. Par ce moyen, la transformation de la voix s'opère en incorporant et en accumulant des matériaux et des timbres granuleux et fragmentés, créant une texture sonore de plus en plus dense, bruitée et saturée, ce qui s'apparente à la musique spectrale.

[576] BARDA, Jeff, *Experimentation and the Lyric, op. cit.*, p. 172.

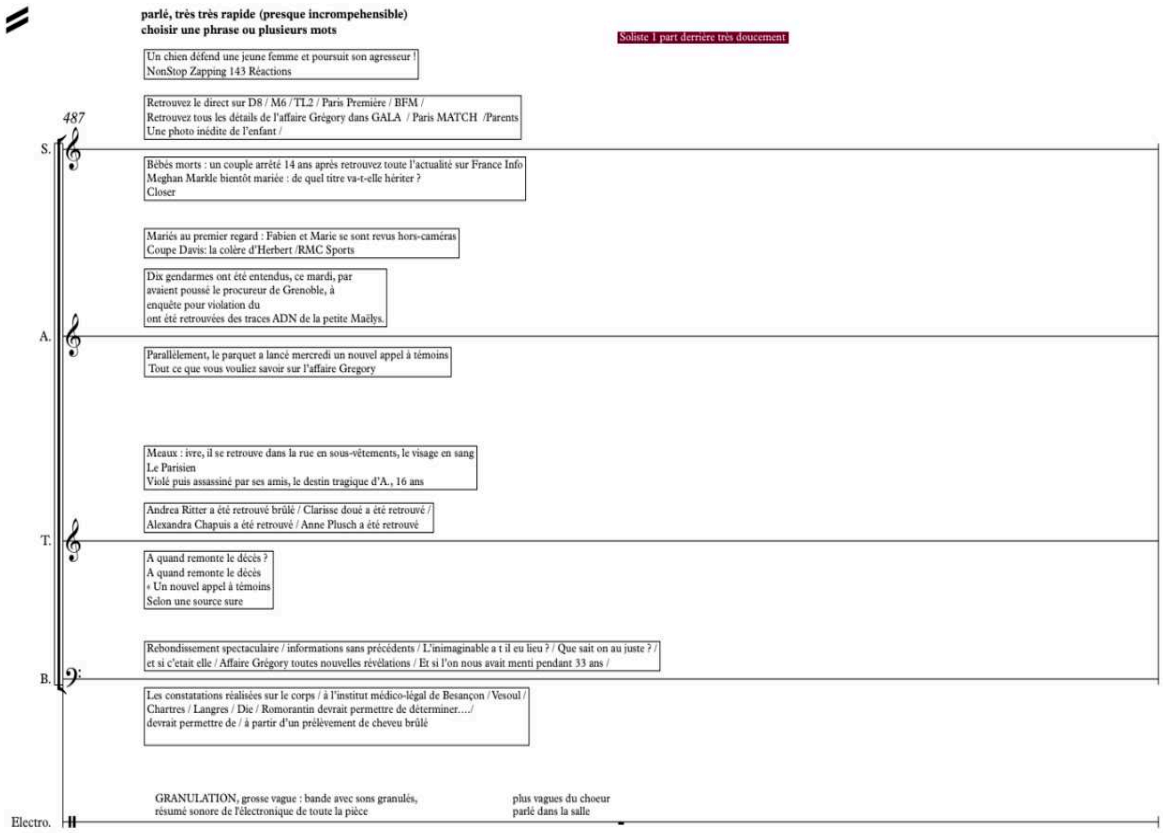


Fig. 11 : Núria Giménez-Comas et Laure Gauthier « Résumons-nous », Mesure 487 extraite de la partition *Back into Nothingness,* © Núria Giménez-Comas.

Le dispositif sonore des haut-parleurs, la scénographie et le système d'éclairage jouent également un rôle crucial dans l'accentuation des thématiques principales de ce monodrame pour voix, chœur et électronique : l'exploration de la polyphonie, la densité d'existence de l'être, qui se construit à travers un rapport dynamique entre la subjectivité et l'altérité, ainsi que l'acquisition du langage. Pour entrer ensemble dans la « musique » du texte, la compositrice a développé une réflexion sur l'écoute active de l'espace sonore et les textures synthétiques en 3D, en utilisant le système d'*ambisonics* pour la spatialisation sonore[577]. Dans ce contexte, le travail sur l'espace musical se concrétise dans un double versant : d'une part, l'espace de la scène, par la disposition de trois enceintes différemment à niveau de l'orientation et de la hauteur, où il y a le choeur ; d'autre part, l'espace du public, dans lequel les enceintes sont placées autour de celui-ci,

[577] Lors d'une résidence à l'IRCAM/ZKM, Giménez-Comas a travaillé sur la synthèse (à travers des modèles physiques et la resynthèse dans l'espace, cette dernière abordée depuis sa dimension formelle et sa dialectique espace-temps). Ces recherches l'ont amenée à concevoir des « sculptures sonores dans l'espace 3D » (en utilisant le système d'*ambisonics* pour la spatialisation) et des installations pour mettre en pratique ses réflexions sur l'écoute active.

« employé par les parties abstraites où apercevoir la densité de l'être et pour faire le retour de Kaspar[578] ».

Ce dispositif d'immersion et de spatialisation sonore permet à l'auditeur-spectateur de naviguer à travers le flux d'informations, à condition d'expérimenter le son dans sa dramaturgie, mais aussi dans sa dimension narrative et spatio-temporelle. Cette démarche vise à plonger l'auditeur dans l'errance de *kaspar*, qui quitte la forêt pour aller vers la « vie », en même temps qui se trouve opprimé par le chœur qui imprime sa propre musicalité.



Fig. 12 : « Back into Nothingness », Anna Clementi et le Chœur Spirito au TNP de Villeurbanne, 2018. Photo © William Garrey.

Ce traitement de l'espace à niveau musical crée une dialectique entre deux dimensions spatiales qui évoluent de manière parallèle. D'un côté, l'espace scénique où le chœur, les voix intermédiaires et *kaspar*, par leur présence corporelle et leur interaction avec les éléments tangibles et concrets de la scène (lumière, positions, objets, gestes, haut-parleurs), établissent une relation physique immédiate. Cet espace scénique devient le lieu d'une densité dramatique où les corps, les voix et les mouvements physiques participent à la création d'une matérialité sonore et visuelle, tout en renforçant l'idée de proximité, de (des-)enracinement et de présence collective dans le présent de l'action.

[578] Entretien personnel avec Núria Giménez-Comas, *op. cit.*

D'un autre côté, l'espace généré par l'installation immersive de haut-parleurs, disposés autour de la salle, est utilisé pour les sections plus abstraites du monodrome. Il constitue un espace multidimensionnel qui s'affranchit des contraintes physiques de la scène pour devenir un lieu d'expansion et de rétrospection, façonné par des textures acoustiques qui dépassent la matérialité du chœur, des voix intermédiaires et de la soliste. Ce dispositif crée un milieu sonore fluide et enveloppant qui accompagne la trajectoire de *kaspar*. L'espace sonore devient ainsi un lieu de transition, d'indétermination et de potentialité, où le retour de *kaspar* se présente à la fois à travers un retour physique, vers un espace-temps habité, et un retour sonore, vers une intégration dans la polyphonie d'une existence collective.

Enfin, le traitement de l'espace sonore ne se résume pas à une simple juxtaposition entre le concret et l'abstrait, entre le naturel et l'artificiel ; il participe à la création des tensions dynamiques entre la présence physique et sonore de la scène et la présence d'un espace sonore plus vaste où émerge l'individu. Les moments où *kaspar* semble disparaître – idée renforcée par la « masse sonore » symbolisée par le chœur – illustrent la dissolution ou la dispersion de l'être dans un *continuum* sonore plus vaste. Ainsi, la tension entre la singularité et la collectivité, entre la voix de *kaspar* et la « masse sonore », ainsi qu'entre l'immédiateté de l'expérience et l'abstraction d'une existence plurielle et évolutive, devient en enjeu central dans l'analyse de cette création.

Pour renforcer le dialogue entre les différents espaces sonores de la pièce, avec leurs propres expressivités-tensions, et affecter ainsi la dramaturgie, Giménez-Comas a mené à bien un travail sur la synthèse granulaire dans l'espace. Comme mentionné précédemment, la compositrice a investigué pendant sa résidence à l'IRCAM une piste de recherche axée sur la synthèse granulaire spatiale, une technique mise au service de cette création intermédiale pour façonner la dramaturgie de la partie électronique. À l'aide de CataRT, un système de synthèse sonore en temps réel par concaténation[579], elle a manipulé les grains d'un vaste corpus de sons segmentés. Cette méthode de synthèse implique la manipulation de grains de sons préalablement sélectionnés et classés visuellement par les descripteurs, en fonction des qualités d'énergie, de fréquence ou de « bruit » contenu dans le son. La granulation dans l'espace avec CataRT sert à la

[579] Pour obtenir davantage d'informations sur le système CataRT de synthèse sonore par concaténation, nous invitons à consulter l'article de l'IRCAM dédié à ce sujet : « Synthèse concaténative par corpus », *IRCAM*. Disponible sur : https://www.ircam.fr/projects/pages/synthese-concatenative-par-corpus [Consulté le 09/11/2022].

compositrice pour créer de grandes « masses sonores », en choisissant la position en fonction des informations descriptives de chaque grain. Dans ce processus, la compositrice a tracé un geste sonore, c'est-à-dire un mouvement à travers ces grains sonores, qui permet de combiner des sons de natures et de typologies diverses afin de créer des associations et des assemblages. Les « masses sonores » créées par l'accumulation de ces grains se manifestent sous la forme de « textures sonores en bloc immersives »[580]. Ces dernières sont enrichies par l'amplification des fréquences grâce au système de spatialisation, ce qui produit une masse granulaire déployée dans l'espace.

Au niveau de l'installation scénique et la disposition des corps, il convient de noter que *kaspar* est délibérément isolé du chœur et des deux solistes. Tantôt décentrée, tantôt placée au milieu de la scène, la voix de la soliste s'entend avec les autres sonorités et éléments de la pièce. La singularité de *kaspar* est renforcée par son habillement en blanc, en contraste avec les membres du chœur qui portent des vêtements noirs, se fondant dans une « masse sonore », une idée renforcée par l'éclairage en clair-obscur.

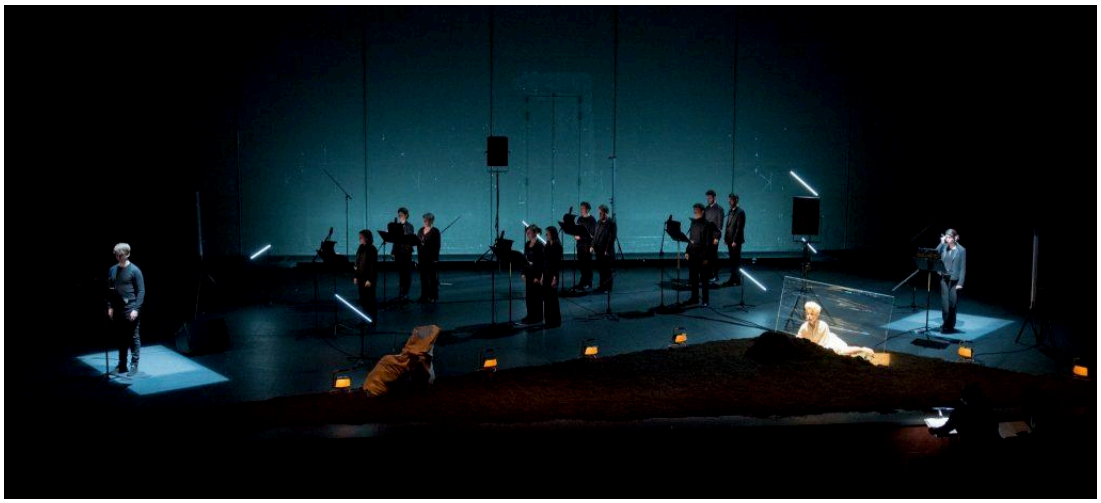


Fig. 13 : « Back into Nothingness », Anna Clementi et le Chœur Spirito au TNP de Villeurbanne, 2018. Photo © William Garrey.

Kaspar est immergé dans une architecture de lumière et des éléments concrets qui, d'ailleurs, trouvent leur correspondance à la fois dans le son et dans le texte, comme la terre et le verre et le milieu minéral. Cette matière concrète contraste avec le traitement assez minimaliste du décor qui enveloppe le chœur, créant une atmosphère atemporelle.

[580] HochschuleKarlsruhe, « Computer-aided Composition, *op. cit.*, np.

Alors que *kaspar* est immergé dans la fiction, le chœur et les deux voix intermédiaires évoluent dans une temporalité abstraite. Parfois, le chœur effectue de légers déplacements dans l'espace, et les solistes du chœur (les voix intermédiaires de *kaspar*) bougent, organisant l'espace comme des échos se dirigeant vers le centre où se trouve *kaspar*. L'installation comprend également des haut-parleurs (3 sur scène et 9 autour du public), ainsi que 6 microphones pied pour le chœur et 3 micro pince (DPA) pour les solistes. Ce dispositif technologique transforme l'espace en une forêt synthétique et sonore. Les haut-parleurs, qui se dessinent sur le plateau comme des arbres électroniques, projettent le son dans l'espace, créant un réseau vibrant de résonances qui envahit la salle. Les voix, amplifiées et spatialisées, s'entrelacent et se répondent, modulant la perception de la scène. Le matériau sonore se transforme en une entité fluide et dynamique, il s'infiltre et se diffuse, tel une métaphore poétique qui trouve ses ressources dans un milieu à la fois organique (représenté par les sons concrets de la pierre, le vent, etc.) et technologique.

Ce va-et-vient constant entre ces réalités permet de questionner les relations entre un *continuum* sonore et le travail sur l'articulation et l'assemblage, entre les différents statuts des voix, leurs déplacements d'un espace musical à un autre, et la nature des interactions qui en découle. De même, ces différents choix scénographiques, sonores et dramaturgiques répondent à la volonté de l'écrivaine et de la compositrice de créer un espace à la fois d'ouverture et d'échappement. Ainsi, le monodrame acquiert une forme dramaturgique fluide, avec des parties sonores tantôt concrètes, tantôt abstraites et imaginaires, modifiées par la propre matérialité et discursivité de la technologie. Le dispositif technologique permet de repenser la dramaturgie comme texte-musique, travaillant sur l'artificialité pour changer le temps, la proximité à soi et à l'autre, ainsi que la perception de l'espace par le biais de l'écoute active.

Enfin, l'une des questions fondamentales de ce monodrame – la naissance du langage – s'effectue à travers la spatialisation du son et la perception de l'espace par l'écoute. Il s'agit d'explorer la sonorisation interne de *kaspar,* présenté comme un sujet constitué par une collectivité de voix, qui évolue vers une écoute orientée vers l'extérieur.

PARTIE III

VOIX ET NOUVEAUX MATÉRIALISMES : RELATION, ASSEMBLAGE ET TECHNO-POÉTIQUE DANS LES PRATIQUES SONORES

6. Voix et Nouveaux matérialismes

Dans la deuxième partie de notre étude, nous avons démontré, à travers les collaborations d'Anne-James Chaton et de Laure Gauthier, que la voix ne saurait se limiter ni à l'intention de l'auteur, ni en être le résultat de la subjectivité du sujet-narrateur (sujet lyrique). Chez Chaton, nous avons mis l'accent sur la dimension performative, productive, matérielle et relationnelle de la voix, envisagée à la fois comme un médium et impliquée dans le processus de médiation. En ce qui concerne Gauthier, nous avons exploré les différents statuts de la voix, notamment à travers la polyphonie, en analysant sa transformation de la perception spatio-temporelle lorsqu'elle entre en relation avec le milieu sensible et sonore, tant de l'installation (García-Velásquez), que du monodrame (Giménez-Comas). Ce faisant, le phénomène vocal est immergé dans la dynamique de l'« *intra-action* » avec les autres entités, humaines et non humaines, se détachant de ce qui lui signifie et de ce qui est signifié.

Dans les deux cas, l'analyse de la voix a été réalisée selon une approche intégrant à la fois des perspectives théoriques et pratiques. Elle s'est articulée autour des notions d'écart, d'événement, de performance, de diffraction, d'immersion, de perception temporelle et spatiale, parmi d'autres. Notre analyse met en évidence l'ouverture de la voix à l'altérité, la considérant comme une instance intermédiaire dotée d'une agentivité propre. Ces observations nous permettent d'envisager la voix comme un phénomène complexe, impliquant des médiums et des acteurs, qui fait partie d'un assemblage de matérialités et de discursivités où coexistent des entités humaines et non humaines. Notre approche a été explorée à travers la décentralisation du sujet-narrateur et l'association entre son et image, une dynamique qui s'effectue par l'intermédiaire de l'écoute, à travers les notions de « mots fantômes », chez Chaton et d'« images-sonores » et « lieux-musique » chez Gauthier.

La dimension poétique de ces collaborations se manifeste aussi bien dans la forme que dans les effets créés. Dans le cas de la poétesse Gauthier, en collaboration avec les compositeurs García-Velasquez et Giménez-Comas, il a été question de « poétiser » sensiblement la perception du milieu par la voix – polyphonique, polyperspectivste et trans-lyrique. C'est par l'intermédiaire de l'image sonore (Giménez-Comas) et des lieux-musiques (García-Velasquez), qu'ils parviennent à concevoir une pensée critique et sensible de la voix. Quant à Chaton et sa collaboration avec le compositeur Noto, il s'agit de modeler le signe linguistique à la manière d'un graphe pour en tirer du son. Cette dynamique leur permet de concevoir une matérialité audible qui se performe à travers les sonorités minimalistes et répétitives créées par le compositeur. Comme résultat, l'auditeur perçoit le signe et le signal sonore par égal, dans une appréhension et une organisation sensible du temps et de l'espace. Comme le dit Merleau-Ponty : « la perception est une récréation ou une reconstitution du monde à chaque moment[581] ». Cette écoute est favorisée par la manière dont la voix est présentée lors des lectures-performances, co-constituée au fil d'un dialogue permanent avec la technologie. Les entités qui travaillent avec la voix dans le cadre de ces créations poétiques et audio-sensibles, qu'elles soient organiques, synthétiques, matérielles, symboliques ou discursives, affectent la matérialité et la discursivité de la voix et, par extension, sa perception.

Au commencement de notre étude, nous avons souligné notre préférence par l'usage du terme « *khôra* », désignant un territoire investi que l'on traverse, en contraste avec le « *topos* », désignant un lieu stable et fixe. Cette réflexion peut être articulée avec la notion de « voix », en l'envisageant comme un « territoire », dont les fondements se déploient à la croisée des domaines créatifs et théoriques. D'une part, l'artiste, musicien et compositeur Larry Wendt a conceptualisé le terme « *vocal neighborhoods* », qui peut être traduit comme « quartier vocal » ou « environnement vocal », dans le cadre de ses recherches sur l'emploi et les modalités de la voix dans la performance artistique. Cette notion désigne l'ensemble des potentialités et possibilités vocales susceptibles d'être explorées, incluant les différents registres vocaux, les tonalités, les inflexions, les modalités d'expression et d'émission, ainsi que les performances vocales intégrant des dispositifs technologiques[582].

---

[581] MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 1945, p. 240.

[582] WENDT, Larry, « Vocal Neighborhoods : A Walk through the Post-Sound Poetry Landscape » (CD anthologique + texte), *Leonardo Musical Journal,* vol. 3, Cambridge/Mass.: The MIT Press, 1993, p. 65-71.

D'autre part, cette approche fait référence à la notion philosophique de « territoire », telle que théorisée par Deleuze et Guattari – un concept précédemment développé dans le cadre de notre analyse de Chaton, lorsque nous avons évoqué la question de la « ritournelle » –, conçu comme un :

> produit d'une territorialisation des milieux et des rythmes [...] Il comporte en lui-même un milieu extérieur, un milieu intérieur, un intermédiaire, un annexé [...] Il est essentiellement marqué, par des « indices », et ces indices sont empruntés à des composantes de tous les milieux : des matériaux, des produits organiques, des états de membrane ou de peau, des sources d'énergie, des condensés perception-action. Précisément, il y a territoire dès que des composantes de milieux cessent d'être directionnelles pour devenir dimensionnelles, quand elles cessent d'être fonctionnelles pour devenir expressives [583].

Dans le cadre de cette étude, la notion de « territoire » associée à la voix est envisagée principalement comme un espace-temps évolutif et multidimensionnel d'expérimentation. Elle invite à traverser la voix afin de percevoir la coexistence de phénomènes hétérogènes qui la constituent. Une telle perspective permet d'appréhender la voix comme un phénomène relationnel et un facteur processuel, dotée d'une agentivité, c'est-à-dire qui a la capacité d'affecter et d'être affectée par les milieux technologiques, sociaux, discursifs, symboliques, matériels, spatiaux, etc., ainsi que par les pratiques qui en émanent et les relations constitutives qu'elle engage. Cette approche implique non seulement une exploration des potentialités expressives et significatives de la voix, mais aussi une remise en question de ses frontières, qu'elles soient corporelles, matérielles, technologiques ou sonores.

Les notions d'affects et du milieu affectif, que nous développerons en détail dans la quatrième partie de notre étude, évoquent une dimension productive et interactive. Comme l'indique l'historien d'art Georges Didi-Huberman :

> nous sommes faits des affects [...] les affects sont des faits, les affects nous font tels qui nous sommes, lorsque nous nous confrontons à autrui, au monde [...] ils créent une configuration nouvelle […] et ils donnent jour à des nouvelles significations. Donc, ils improvisent, ils

[583] DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux, op. cit.*, p. 386-387.

configurent une relation inédite à autrui [...] non seulement ils nous font mais ils fondent cette relation à travers une temporalité[584].

Les auteurs qui nous occupent interrogent la sensibilité contemporaine dans la mesure où ils conçoivent des manières d'expérimenter le milieu – le lieu, la situation, la relation à l'environnement et le réel[585] –, en en faisant l'expérience à travers le prisme du son. Comme nous l'avons précédemment évoqué, Solomos attribue au son la capacité d'infléchir dans notre perception et notre expérience du réel. Le concept de « milieu sonore » qu'il mobilise met en évidence le système de relations qui émerge du milieu, conçu comme une coproduction entre l'agent qui écoute et l'agent qui est écoute. Dans cet ordre d'idées, nous avons souligné la capacité de la voix à créer des relations entre les différents acteurs et médiums impliqués dans sa production, sa transmission et sa réception. Nous avons insisté sur l'importance de prendre en considération le milieu sensible et sonore dans lequel le texte poétique se manifeste, l'auditeur comme individu constitutif du processus de communication et de signification, ainsi que la technologie comme agent actif participant à la médiation de la voix, car elle a la capacité de la transformer, en altérant ainsi sa constitution et son impact.

L'avènement des avancées technologiques a indéniablement altéré notre rapport aux moyens de communication en général et à la voix humaine en particulier. L'ubiquité du phénomène vocal remet en cause son caractère exclusivement humain. Des phénomènes tels que la dématérialisation, la virtualisation et l'accélération, et bien d'autres, sont des indices qui témoignent des interférences et des passages de la voix entre la sphère humaine et la sphère technologique. Les outils d'enregistrement, de traitement et de reproduction de la voix, tels que les synthétiseurs vocaux, les autotuneurs et autres effets sonores, sont désormais omniprésents dans les domaines de la musique et des contextes de communication plus larges (les plateformes de communication, les messageries instantanées, les assistants vocaux, etc.) De manière parallèle, nous assistons à l'avènement d'une nouvelle écologie de médias accompagnée par la technologie des voix AI, qui parlent et écoutent, tout en transformant les modes de faire, de percevoir et d'expérimenter le phénomène vocal. Nous pouvons penser au robot vocal Grace qui

[584] CRAL, « "Faits d'affects" de Georges Didi-Huberman 1/12 », [*Vidéo*], *Youtube*, 15 novembre 2021. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=d9aGx2zHnGU [Consulté le 02/03/2022].
[585] SOLOMOS, Makis, « L'écoute musicale comme construction du commun » [en ligne], *Circuit*, vol. 28, n° 3, 2018, p. 53-64, p. 57. Disponible sur : https://id.erudit.org/iderudit/1055194ar [Consulté le 2/10/2020].

favorise une compréhension du langage en tant que technologie, accentuant ainsi sa valeur « instrumentale », ou encore au système conversationnel Replika.

Dans ce contexte, l'utilisation de la technologie pour explorer les possibilités d'expression, d'affectation et de perception de la voix – telle que son immédiateté, sa matérialité, son esthétisation, sa disponibilité, son authenticité, sa présence, etc. – nécessite une analyse approfondie de la voix elle-même, ainsi qu'une réflexion sur les liens complexes et interdépendants qui existent entre la voix et la technologie. À une époque où la voix semble devenir un phénomène obsolète comme moyen de communication dans certains contextes, la technologie se présente comme un agent contribuant à questionner et à redéfinir la voix. Cette dernière s'inscrit dans un processus de médiation et d'actualisation permanente, où les dimensions sensibles, matérielles et discursives de l'humain et de la technologie coexistent et agissent ensemble.

L'essor de la culture digitale et numérique a considérablement élargi les possibilités de transformation de la perception de la voix. C'est pourquoi, il faut prendre en compte les dimensions contextuelles et technologiques des caractéristiques de la voix, ainsi que l'influence des dispositifs et pratiques médiatiques qui exercent leur impact dans la production de la vocalité. La transformation de la voix sous l'influence des milieux numériques et digitaux entraîne une altération et une dissémination de ses composants acoustiques (fréquence, timbre, hauteur, texture, rythme), de son sens et de ses références contextuelles. Ces milieux génèrent un espace vocal étendu ou dédoublé, dans lesquels la voix agit et se matérialise de manière simultanée à travers diverses formes d'existence.

Cette conception de l'espace vocal s'oppose aux paradigmes d'une écoute directionnelle et d'un sujet unitaire, caractéristiques dominantes de l'esthétique romantique. Cette dernière se distinguait par une certaine nostalgie structurée autour de dualités, en particulier celles opposant l'intérieur et l'extérieur. En contraste, l'espace vocal que nous défendons se présente comme un espace qui demeure fondamentalement abstrait et ouvert. Cette approche vise à explorer les potentialités du phénomène vocal, tout en évitant les conceptions réductionnistes et essentialistes qui considèrent la voix comme un phénomène exclusivement humain. En revanche, l'étude de la voix dans le contexte des créations intermédiales et transmédiales met en avant son ancrage complexe dans un réseau de relations, impliquant des phénomènes matériels, sonores, technologiques, symboliques, discursifs, etc.

La voix, comme l'a observé le compositeur, réalisateur et enseignant Philip Brophy, a la capacité de « subsume nonhuman appellations and contort into multiple characterizations beyond itself [586]». La conception des nouvelles modalités d'expression et d'émission de la voix, ainsi que des techniques et pratiques vocales qui leur sont associées, s'inscrit dans une dynamique intrinsèquement liée aux relations qu'entretiennent les milieux humains et non-humains. Ces modalités reposent sur une relationnalité constitutive qui reconfigure la voix et ses significations. Dès lors, la voix – tout comme sa définition – dépasse son ancrage traditionnellement humain pour ouvrir la voie à une conceptualisation élargie et transcatégorielle de ce phénomène.

Dans les créations intermédiales et transmédiales que nous étudions, la voix se présente comme un phénomène à la fois générateur et constitutif d'un espace performatif. En ce sens, elle se caractérise par sa capacité à devenir une autre présence, un autre médium, un autre discours, voire un autre affect. La voix dépasse ainsi la présence du vocalisateur-performeur pour générer un agencement complexe d'entités humaines et non humaines. À cet égard, le professeur de littérature moderne et de théorie Steven Connor nomme « *vocalic space* » à la manière dont la voix est tenue à la fois d'émerger, d'opérer et d'articuler différentes conceptions d'espace-temps, tout en se procurant de l'espace pour elle-même[587]. Dans son ouvrage *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism* (2000)[588], il souligne que même si la voix tend vers un espace dans son désir de résonner, d'entrer en relation et d'appeler à être identifiée, elle est également plongée dans un processus d'auto-reconnaissance, dans un « *complex feedback loop*[589] ». Ainsi, la voix émerge en tant qu'événement spatial immergé dans une relationnalité constitutive avec le reste de phénomènes. Cet espace vocal se présente comme un assemblage d'acteurs et de médiums qui permet de réfléchir aux nouvelles dynamiques de relation entre différentes entités, temporalités, spatialités et supports.

Depuis la deuxième moitié du XXe siècle, nous assistons au décentrement de la pensée anthropocentrique dans les études de la voix. Les nouvelles réflexions théoriques, dont les *New Materialism*, les *Feminist Studies*, les *Voice Studies* et les *Media Studies*,

---

[586] « [...] S'approprier des désignations non humaines et de se déformer en multiples caractérisations au-delà d'elle-même ». Voir : BROPHY, Philip, « Vocalizing The Post-Human », *in* Norie Neumark, Ross Gibson, Theo van Leeuwen (eds.), *V01CE: Vocal Aesthetics*, *op. cit.*, p. 361-382, p. 361.

[587] Cette perspective de la voix, qui considère sa capacité à (re-)contextualiser et à (re-)agencer de nouvelles modalités d'expérimenter l'espace en tant qu'événement spatial et relationnel, est en opposition avec une conception de la voix en tant qu'objet, telle que défendue dans notre étude.

[588] CONNOR, Steven, *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*, Oxford : OUP, 2000, p. 28-32.

[589] *Ibid.,* p. 8.

convergent dans leur volonté d'interroger les frontières de la voix, en s'intéressant particulièrement à sa matérialité et à sa capacité à agir, ainsi qu'aux contextes socio-culturels, aux facteurs techniques et aux pratiques corporelles, sonores et technologiques qui lui sont associées. Bien que de manière et avec des objectifs différents, une grande partie des approches théoriques et créatives qui adhèrent à cette réflexion placent la voix dans un espace liminal. Cette perspective nous force à élargir notre champ de recherche à un réseau de relations plus large, pouvant osciller entre l'organique, l'humain et le synthétique, afin de mettre en lumière l'espace interstitiel dans lequel le phénomène vocal émerge et demeure, constitué par un ensemble d'entités, humaines et non humaines, qui ont leur propre matérialité et leurs propres tendances à agir. Ce faisant, nous allons mettre en avant une pensée de la voix comme un événement sensoriel et perceptif, investi dans une constante actualisation de la réalité.

Dans la première et la deuxième partie de cette étude, nous avons examiné, à travers les différentes collaborations présentées, plusieurs notions fondamentales associées à ce courant, telles que l'« *intra-activity* », la diffraction, l'agentivité, la résonance ou encore la vibration. Il apparaît désormais essentiel de présenter les lignes directrices des nouveaux matérialismes afin de mieux cerner leurs enjeux. Cette étape permettra de répondre aux questions soulevées par l'analyse de la voix au coeur des créations intermédiales et transmédiales, tout en mettant en lumière des problématiques relatives à la subjectivité, à l'agentivité[590], au développement technologique, ainsi qu'à la relation entre le symbolique, le matériel et le discursif.

Ces différentes réflexions théoriques approchent la voix comme catégorie « transversale » capable de brouiller les distinctions binaires sur lesquelles une grande

[590] Le terme d'agentivité est un néologisme issu de la traduction de la notion anglophone d'« agency », désigne la « puissance d'agir » ou la « capacité à agir » de tout agent, humain et non humain. Différentes perspectives ont émergé au fil du temps : sur le plan d'immanence, Deleuze et Guattari précisent qu'« aux rapports [de mouvement et de repos] qui composent un individu, qui le décomposent ou le modifient, correspondent des intensités qui l'affectent, augmentent ou diminuent sa puissance d'agir, venant des partis extérieures ou de ses propres parties », voir : *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 314. Gilbert Simondon l'associe au « vivant comme agent et théâtre d'individuation », ce qui signifie une sorte d'agentivité en devenir qui traverse à la fois individu et structure, voir : *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Grenoble : Jérome Millon, 1995, p. 27. Dans le champ d'études des genres, Butler aborde l'« *agency* » comme une forme de subjectivation précédant la conscience de soi, voir : « Performative Agency », *Journal of Cultural Economy*, vol. 3, n° 2, p. 147-161. Latour, quant à lui, la rattache à la « puissance d'agir » face aux dynamiques de l'anthropocène, voir : « Agency at the time of the Anthropocene », *New Literary History,* vol. 45, 2014, p. 1-18. Enfin, Descola élargit cette réflexion en attribuant aux images le statut d'« agents » à travers l'expression d'origine spinoziste de « puissance d'agir », voir : *Les formes du visible*, Paris : Seuil, 2021. D'autres perspectives, notamment issues des nouveaux matérialismes, seront analysées par la suite.

partie de la philosophie occidentale a été construite. À cet égard, la musicologue et spécialiste de *media studies* Milla Tiainen cerne la voix en termes de transversalité[591] pour souligner la nature de ce phénomène constitué par des catégories apparemment distinctes ou opposées (nature-culture, homme-machine, organique-synthétique, corps-voix, matière-discours). Pour Tiainen, la voix est capable de transcender les frontières, investie dans un état constant d'interrelacionalité et de coexistence entre ces différentes dimensions. De plus, cette notion encourage une compréhension de la voix comme outil de recherche et d'expérimentation dans des contextes transdisciplinaires et interculturels.

Le courant des nouveaux matérialismes, domaine de pluralité, regroupe une variété d'études, comprenant les sciences humaines et les sciences sociales, qui se sont développées depuis la fin des années 1990. Même si elles proviennent de différents contextes universitaires et socioculturels, les nouvelles perspectives partagent quelques-uns des points de départ concernant la matérialité. Pour ce qui est de notre étude, il y a deux points qu'il faut mettre en évidence. Le premier est lié à l'idée selon laquelle les divers processus et formations matériels du monde, qu'ils soient de nature humaine ou non-humaine, organique ou synthétique, sont actifs, vitaux et vibrants[592] et ont leurs propres tendances à prendre forme et à travailler ensemble. Ainsi, la matière est considérée comme une force active, et elle est co-productive dans la formation des sociétés, des expériences, des discours, etc. Ces matérialités, cependant, ne sont pas isolées, mais évoluent et exercent leur impact. En conséquence, « elles [les matérialités] ont une agentivité dans le sens où elles peuvent affecter leurs semblables, tout en étant également affectées par eux[593] ». Dans cette optique, parler en termes d'agentivité par rapport à la matière implique de se concentrer sur la capacité vitale et productive de la

---

[591] Ce terme est issu de l'entretien personnel réalisé par courrier électronique entre l'auteure de cette étude et Milla Tiainen le 25 mai 2022. La catégorie « transversale » a été explorée dans son ouvrage : MONONEN, Sini, TIAINEN, Milla, « Performing with the Forest, *op. cit.*

[592] Parmi les études qui ont examiné cette question, nous pouvons citer : BARAD, Karen, *Meeting the Universe Halfway, op. cit.* ; BENNETT, Jane, *Vibrant Matter*, *op. cit.* ; COOLE, Diana, FROST, Samantha, *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, Durham/NC: Duke University Press, 2010 ; FAST, Heidi, LEPPÄNEN, Taru, TIAINEN, Milla, « Vibration » [en ligne], *New Materialism,* 2018. Disponible sur : https://newmaterialism.eu/almanac/v/vibration.htm [Consulté le 09/12/2023].

[593] Entretien personnel avec Milla Tiainen, *op. cit.* Parmi les travaux de Milla Tiainen abordant la dimension matérielle et agentive de la voix, il convient de mentionner : Milla TIAINEN, « Revisiting the Voice, *op. cit.* ; Milla TIAINEN, « Sonic Technoecology, *op. cit.* ; FAST, Heidi, TIAINEN, Milla, « Voice », *op. cit.* ; AA.VV., « Making Middles Matter: Intersecting Intersectionality with New Materialisms » [en ligne], *NORA Nordic Journal of Feminist and Gender Research*, vol. 28, n° 3, 2020, p. 211-223. Disponible sur : http://dx.doi.org/10.1080/08038740.2020.1725118 [Consulté le 03/09/2021] ; KONTTURI, Katve-Kaisa, TIAINEN, Milla, « New Materialisms and (the Study of) Art : A Mapping of Co-Emergence », *in* Felicity Colman, Iris Van Der Tuin (eds.), *Genealogies and Methods of New Materialisms*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2024, p. 241-266.

matière, ainsi que sur les effets matériels des entités humaines et non humaines dans le milieu.

Pour le sujet qui nous occupe, cette réflexion nous invite à prendre en compte l'impact que la dimension matérielle de la voix a sur la complexité des rapports, perceptifs et sensoriels, qui composent le milieu sensible et sonore des collaborations intermédiales et transmédiales. Dans ce contexte, la voix opère et évolue dans un milieu multidimensionnel qui ne peut être dissocié des pratiques matérielles et discursives. Ces dernières se composent d'une diversité de matérialités, comprenant des phénomènes plus concrets tels que les objets physiques, les dispositifs matériels et les technologies, mais elles englobent également d'autres plus abstraits tels que les pratiques discursives et symboliques. Ces différentes formes de matérialités interagissent et s'influencent mutuellement en permanence, et participent à la conception de processus de subjectivité capables de dépasser la composante humaine, c'est-à-dire avec une subsistance qui ne dépend pas de la biologie, ainsi que de générer des assemblages d'agents qui coopèrent aux processus créatifs et expressifs. La dimension intermédiale de la voix vise à élargir même le champ de ce qui peut être considéré comme matériel. Elle devient un agent majeur de la transformation opérationnelle du visible et du dicible au cœur des pratiques sociopolitiques et culturelles contemporaines.

C'est en partant de cette approche que nous cernons la voix comme phénomène qui se redéfinit sans cesse dans son devenir matériel. Pour y parvenir, il faut tout d'abord préciser ce qu'il faut entendre par « matérialité de la voix » dans notre étude. Il s'agit d'une matérialité qui ne se limite pas aux supports ou substrats pour les messages symboliques et les significations discursives et idéologiques que la voix en question communique[594], mais qui englobe également les processus corporels, la performativité de la matière, les affects et les disciplines dont dépend l'émergence de la voix et sur lesquels elle exerce un impact. Par conséquent, nous pouvons conclure que tout s'insère dans ce que nous désignons ici comme « matérialité de la voix ». Cette notion implique une approche plus profonde de la manière dont la voix agit en tant que vecteur d'assemblage des rapports entre différentes modalités de matérialités, qui sont impliquées dans une « situation totale sensorielle/spatiale/temporelle[595] ».

---

[594] Entretien personnel réalisé par courrier électronique entre l'auteure de cette étude et Milla Tiainen*, op. cit.*

[595] NEUMARK, Norie, « Introduction: The Paradox of Voice », *V01CE: Vocal Aesthetics*, *op. cit.*, p. xix.

La deuxième prémisse de départ associée aux nouveaux matérialismes est que les modalités d'existence, humaines et non humaines, des écosystèmes naturels et des discours socioculturels, politiques et technologiques, sont relationnelles et s'influencent constamment les uns les autres, au moyen de différents processus de manière co-constitutive[596]. En ce sens, notre réflexion porte sur la dimension relationnelle des matérialités qui constituent la voix dans le contexte des collaborations entre écrivains et compositeurs, une voix qui est affectée par la sensibilité, la matérialité, la discursivité et les procédés du techno-médium de la musique électroacoustique.

De manière parallèle, et puisque nous parlons de la pratique poétique, il faut prendre en considération les aspects sémantiques et discursifs de ces propositions. En effet, les nouveaux matérialismes accordent également une importance aux caractéristiques sémantiques de la voix et à son interaction avec le domaine symbolique. Ce courant examine les interactions entre matière et signification, en soulignant que la dimension matérielle est à la fois génératrice et formatrice du discursif, tout comme le discours influence la matière. Cette dynamique permet d'appréhender la réalité de notre existence à la fois sous un angle matériel et discursif. Contrairement à une approche qui réduirait la voix à la « *phoné semantiké* », ce qui a conduit d'ailleurs à la négligence de sa corporéité et de sa nature relationnelle, les nouveaux matérialismes tiennent compte des relations co-constitutives entre les éléments matériels, sémiotiques et sociaux pour analyser la voix dans sa globalité, ainsi que la manière dont le sens et la matière, le signe et le son, s'influencent mutuellement pour constituer une forme de vocalité.

6.1. Voix et relation. Voix-assemblage

Saisir la voix à travers les perspectives proposées par les nouveaux matérialismes requiert une réflexion sur sa circulation, ses déplacements, ainsi que sur les entités qui la traversent et qui l'affectent. Cette dynamique implique donc d'envisager le phénomène vocal depuis sa dimension relationnelle, comme entité étant constamment investie dans un processus de formation et de production. Parmi les diverses recherches menées pour dessiner la dimension relationnelle de la voix, nous avons précédemment mentionné la

[596] Voir : BARAD, Karen, *Meeting the Universe Halfway, op. cit.* ; GAMBLE, Christopher N., HANAN, Joshua S., NAIL, Thomas, « What is New Materialism? » [en ligne], *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities,* vol. 24, n° 6, 2019, p. 111–134, p. 122-127. Disponible sur : https://doi.org/10.1080/0969725X.2019.1684704 [Consulté le 11/09/2022].

théorie développée par la philosophe Cavarero qui, dans son ouvrage *A più voci. Philosophia dell'espressione vocale* (2003)[597], propose, comme nous l'avons déjà évoqué, une théorie de la voix axée sur l'altérité, l'intersubjectivité et la relationnalité. De même, les travaux menés par le critique culturel et philosophe Steven Shaviro, élaborées à partir de certains concepts introduits par Mladen Dolar dans son ouvrage *A Voice and Nothing More* (2006), avancent l'idée que :

> The voice always stands in between: in between body and language, in between biology and culture, in between inside and outside, in between subject and Other....The voice is both what links these opposed categories together, what is common to both of them, without belonging to either [598].

Sous l'angle des nouveaux matérialismes, le concept de « *trans-corporeality* », théorisé par la philosophe Stacy Alaimo, nous permet d'approcher la matérialité dans une perspective ontologique qui dépasse la simple sphère humaine :

> Trans-corporeality means that all creatures, as embodied beings, are intermeshed with the dynamic, material world, which crosses through them, transforms them, and is transformed by them. [...] Trans-corporeality contests the master subject of Western humanist individualism, who imagines himself as transcendent, disembodied, and removed from the world he surveys[599].

En tant que phénomène relationnel, la voix résulte des dynamiques constitutives entre les matérialités humaines et non-humaines, les technologies, les pratiques, les contextes et les environnements. La professeure et artiste sonore et de média Norie Neumark, dans une démarche similaire, remet en question l'hypothèse selon laquelle la voix est un

---

[597] CAVARERO, Adriana, *A più voci, op. cit.*

[598] « La voix se tient toujours entre : entre le corps et le langage, entre la biologie et la culture, entre l'intérieur et l'extérieur, entre le sujet et l'Autre... La voix est à la fois ce qui relie ces catégories opposées, ce qui est commun à chacune d'elles, sans appartenir à aucune ». Voir : SHAVIRO, Steven, « A Voice and Nothing More », 2006, np. Disponible sur : http://www.shaviro.com/Blog/?p=489 [Consulté le 12/08/2022].

[599] ALAIMO, Stacy, « Trans-corporeality » [en ligne], *in* Rosi Braidotti, Maria Hlavajova (eds.), *The Posthumain Glossary,* (*forthcoming*). Disponible sur : https://www.academia.edu/32205792/Alaimo_Trans_corporeality_for_The_Posthuman_Glossary [Consulté le 05/09/2022].

phénomène exclusif de l'être humain. Dans *Voicetracks Attuning to Voice in Media and the Arts* (2017)[600], Neumark explore la voix par rapport aux questions relatives à la subjectivité, à la communication et à la relation. Dans ce contexte, elle approche les entités (y compris les animaux, les choses, la technologie, l'environnement) comme des voix en elles-mêmes, considérant que la voix se manifeste en tant qu'expérience incarnée à partir des relations entre les entités humaines et non humaines[601]. Autrement dit, la voix est perçue comme expression de la relation. En ce sens, Neumark suggère que la voix à la capacité d'affecter les autres entités, qui s'expriment à travers la matérialité, la sensibilité, la vitalité et l'intensité[602]. Dans cette optique, elle considère la voix comme une matérialité audible, dont ses capacités sont influencées par des milieux sociaux, culturels, spatiaux, technologiques, discursifs, etc.

L'approche de Neumark s'avère particulièrement révélatrice pour notre étude, car elle propose d'envisager la voix comme un processus réciproque à la fois de production et de réception, et la subjectivité comme un processus dynamique par lequel la voix se constitue en sujet, lorsqu'elle est médiée par des forces et des entités, humaines et non humaines. La voix, filtrée à travers le prisme de la subjectivité, se présente ainsi comme l'expression des relations d'affects, d'intensités et des forces signifiantes qui coexistent dans le milieu.

Neumark, qui accorde une attention particulière à l'écoute comme pratique « située », « intersubjective » et « co-compositionnelle », ainsi qu'à la mémoire[603], dans l'article intitulé « Voicing Memories » (2017), Neumark affirme :

> Various approaches to thinking voice attune us to the ways in which it calls to us across spaces, time and media – speaking of intimate connections – talking, singing, whispering, breathing – between us and others (human and non-human).

Ces observations résonnent avec la démarche des auteurs de notre étude. Les collaborations analysées jusqu'à présent mettent en évidence l'influence des dispositifs technologiques, notamment l'outillage électroacoustique, et des facteurs techniques,

---

600 NEUMARK, Norie, *Voicetracks*, *op. cit.*
601 *Ibid.,* p. 13.
602 *Ibid.,* p. 7.
603 « Diverses approches pour penser la voix nous sensibilisent aux manières dont elle nous appelle à travers les espaces, le temps et les média – évoquant des connexions intimes – parler, chanter, murmurer, respirer – entre nous et les autres (humains et non-humains) ». Voir : NEUMARK, Norie, « Voicing Memories, *op. cit.*, p. 32.

socio-culturels et contextuels sur la voix. Dans ce contexte, faire l'expérience de la voix implique aller à la rencontre entre les différents corps (biologiques, mécaniques, synthétiques, numériques, environnementaux, etc.), matérialités (tels que les microphones, les haut-parleurs, les logiciels, les objets scéniques, le texte, etc.), sons (humains, électroacoustiques, bruits environnants, etc.), lieux (physiques, acoustiques, poétiques, virtuels, etc.), ainsi que les techniques et technologies utilisés (comme les échantillons vocaux, le traitement du timbre en temps réel, la synthèse vocale, etc.)

Ces créations intermédiales et transmédiales créent un réseau de relations sensibles qui inclut des couches sonores, visuelles, symboliques, technologiques, spatiales, temporelles et matérielles. L'entité vocale qui en résulte ajoute une nouvelle épaisseur, motricité et densité au milieu sensible et sonore. Elle crée des tensions, des distances et des affinités dans, avec et entre les entités du récit poétique et du milieu sonore. Dans ce cadre, les diverses techniques de traitement du son, comme la synthèse spatiale, le travail sur les textures complexes, la spatialisation du son, l'utilisation d'effets sonores, etc., ajoutent un écart supplémentaire dans la voix, tout en intensifiant et affectant les relations entre les agents qui la co-constituent. Comme le mentionne Neumark, ces créations poétiques et audio-sensibles « attune us to the ways in which it calls to us across spaces, time and media – speaking of intimate connections », et des notions telles que « lieux-musique », « image-sonore », ou encore « voix de nuage », en témoignent. Dans cet ordre d'idées, il est évident que la voix ne peut pas être étudiée de manière isolée. Ce phénomène est intégré dans un réseau de relations plus dense et complexe, et son expérience est perçue comme matériellement incarnée dans un espace-temps matériel, discursif, physique, technologique et symbolique.

De même, la voix, en tant que facteur processuel, est un phénomène émergent et dynamique, qui se matérialise et se transforme en fonction des processus de médiation, affectant son existence et son impact. La voix déclenche des événements qui entraînent des transitions pour les agents impliqués et leurs dimensions[604]. Ainsi, la capacité de la voix à émerger de manière relationnelle implique une transformation de l'expérience, qui est en constante évolution plutôt que d'être immédiate ou concrète. Par conséquent, la manière dont nous percevons la voix n'est pas fixe ni définitive, mais évolutive et dynamique.

[604] TIAINEN, Milla, « Revisiting the Voice, *op. cit.,* p. 390.

L'étude du phénomène vocal sous cette perspective nous conduit, à cet état de la recherche, à une compréhension de la voix en tant qu'« assemblage ». Pour ce faire, nous mettrons en avant l'étude menée par Barad qui, comme nous l'avons déjà mentionné dans le cadre de la collaboration entre Gauthier et García-Velásquez, a forgé la notion d'« *intra-action* » dans son ouvrage *Meeting The Universe Halfway : Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (2007)[605]. Contrairement au terme « *interaction* », cette notion fait référence à une approche théorique de l'ontologie et de l'épistémologie. Elle met en évidence le fait que les phénomènes, plutôt qu'être des réalités ou des corps fixes et préétablis, qui préexistent aux actions, sont constamment produits et reproduits par des forces dynamiques au cours de l'« *intra-action* ». Cette notion, qui rejette les frontières et les limites fermes de même que le temps linéaire, nous aide à penser en termes de simultanéité. Dans les mots de Barad, l'« *intra-action* » met l'accent sur « la constitution mutuelle d'"agencies" enchevêtrées[606] », où les phénomènes émergent à travers les relations co-constitutives.

À travers la notion d'« *intra-action* », Barad met également en évidence la façon dont les enchevêtrements impliqués ont lieu à différents niveaux de complexité et de différenciation, dans un processus constant d'échange, de diffraction et de redéfinition. Ainsi, l'« *intra-action* » se focalise sur la matérialisation des agents (les individus, les corps, les discours, les supports, etc.) à travers cette dynamique, dont leur capacité d'agir émerge de cette relation d'interdépendance. Par ce moyen, la philosophe souligne l'importance de la matérialité et de l'agencement des éléments pour une reconfiguration de la perception et des modalités d'expérimenter la réalité.

Dans une perspective similaire, Lisa A. Mazzei, spécialiste des études culturelles, de genre et de la performance, propose dans son article « Voice Without a Subject » (2016)[607] une théorie de l'assemblage, basée sur l'idée que les matérialités sont formées par des relations complexes et en devenir, qui affectent le processus de subjectivation. Dans ce sens, les phénomènes ne peuvent pas être compris comme des identités fixes, mais constitués par des relations ouvertes et dynamiques en interaction avec les dispositifs sociaux, culturels et technologiques.

---

[605] BARAD, Karen, *Meeting the Universe Halfway*, *op. cit.*
[606] *Ibid.,* p. 33.
[607] MAZZEI, Lisa, A., « Voice without a subject, *op. cit.*

Mazzei, avec la philosophie post-structuraliste et théoricienne des nouveaux matérialismes Alecia Jackson, adopte une approche de la voix du point de vue de sa performativité et de son agencement. Dans leur article « Voice in the agentic assemblage » (2017)[608], elles examinent les relations changeantes et les potentialités de la voix, en concluant que sa perception et l'expérience qui en résulte évoluent en fonction des entités impliquées. Leur approche invite à considérer le phénomène vocal comme « one part of an assemblage that includes multiple, heterogeneous elements – objets, discursive signs, utterances, bodies – existing on different temporal and spatial scales that work collectivity to produce a territory[609] ». Cette déclaration est en synergie avec l'idée exposée en début de l'introduction de cette troisième partie, à savoir notre compréhension du phénomène vocal comme un « territoire », une thèse fondée sur la pensée de Deleuze et Guattari, philosophes ayant également influencé la réflexion de Mazzei.

Pour avancer notre réflexion sur la voix en tant que phénomène relationnel, qui se constitue à partir des forces agentives de l'assemblage, nous nous attarderons sur les travaux développés par la philosophe Jane Bennett. Théoricienne du matérialisme « vibrant » et « vital » – la matière en tant que phénomène qui a son efficacité propre –, sa réflexion s'appuie sur des idées du tournant affectif et les études posthumanistes. Dans ce contexte, Bennett porte une attention particulière à la notion d'« assemblage » pour dépasser la distinction entre organique et inorganique, matériel et immatériel, humain et non-humain. Elle partage des affinités avec les perspectives de Mazzei et Jackson, ainsi qu'avec celles de Deleuze et Guattari, lorsqu'elle définie les assemblages comme :

> des agrégations ad hoc d'éléments divers de corps et d'affects [...]. Les assemblages ont des topographies inégales, et parce que certains des points où les différents affects et corps se croisent sont plus fréquentés que d'autres, l'énergie n'est pas distribuée uniformément sur la surface. Les assemblages ne sont pas dirigés par une autorité centrale : aucun élément n'a une compétence suffisante pour décider de manière cohérente de la trajectoire ou des impacts du groupe entier. Les effets générés par un assemblage sont plutôt des propriétés émergentes[610].

---

608 MAZZEI, Lisa. A., Y. JACKSON, Alecia, « Voice in the agentic assemblage », *op. cit.*

609 « [...] une part de l'assemblage qui inclut de multiples et hétérogènes éléments ; objets, signes discursifs, énonciation, corps – tous existant sur différentes échelles spatiales et temporaires qui travaillent en collectivité pour produire un territoire ». *Ibid.,* p. 1091.

610 BENNETT, Jane, HERVE, Stéphane, « (Pourquoi) Lucrèce importe » [en ligne], *K. Revue trans-européenne de philosophie et arts*, *Lucrezio: Natura senza fondamento / Lucretius: Unfounded Nature,*

Cette perspective offre une manière d'appréhender la complexité des relations entre les entités constitutives de la voix. Elle met en évidence la manière dont ce réseau de forces crée des nouveaux territoires, tout en ouvrant des espaces de déterritorialisation et de potentiel de changement. Tout d'abord, l'idée d'assembler « de corps et d'affects » évoque la manière dont la voix, lorsqu'elle est traversée par des dispositifs technologiques (amplifiée, transformée, synthétisée, etc.), se constitue en tant qu'assemblage de sons, de corps, d'écritures, de médiums, d'objets, etc. Ainsi, en considérant la voix comme un assemblage « *ad hoc* », nous reconnaissons sa nature composite, résultant de la convergence de multiples entités. De même, l'idée de « topographies inégales » des assemblages peut être associée à la diversité d'entités, humaines et non humaines, qui participent à l'existence de voix dans sa dimension spatio-temporelle. Dans cette optique, les assemblages ne sont pas dirigés par une « autorité centrale », mais plutôt caractérisés par « des propriétés émergentes ».

Dans la publication *Vibrant matter : a political ecology of things* (2010)[611]**,** Bennett se focalise sur la « vitalité » ou sur la capacité à agir et à produire des effets et des affects entre les différents phénomènes partageant un réseau complexe de relations matérielles ou, en empruntant ses termes, une « toile de matière vibrante[612] ». Ce faisant, l'attention est tournée vers une théorie de la relation des corps caractérisée par la co-participation et la co-constitution des différents agents qui ont la capacité à affecter et à être affectés. Ce sont des « *agentic assemblage* »*,* des agents qui ont la capacité, par leur matérialité, d'agir et d'exercer leur impact au-delà de la sphère humaine[613]. Au moyen de cette théorie, Bennett s'efforce à élargir les frontières de la notion de « voix » afin d'intégrer toutes sortes de matérialités vibrantes, y compris des vocalisations qui peuvent être de nature non propositionnelle, non-verbale et non-discursive. En d'autres termes, la voix, par sa capacité à exprimer à travers et avec les autres phénomènes (acteurs et médiums), est considérée comme une manifestation de la vitalité de la matière qui, sous la forme de mouvements ou de vibrations, a la capacité « à animer, à agir, à produire des effets[614] ».

n° 6, 2021, p. 205-216, p. 211-212. Disponible sur : http://www.peren-revues.fr/revue-k/1211 [Consulté le 15/03/2023].

611 BENNETT, Jane, *Vibrant Matter*, *op. cit.*

612 *Ibid.,* p. 13.

613 *Ibid.,* p. 23-24.

614 *Ibid.,* p. 6.

En raison de sa relation avec les enjeux des auteurs de notre étude, il est pertinent d'évoquer la réflexion de Bennett sur Franz Kafka, plus particulièrement sur l'un de ses personnages littéraires, la bobine de fil nommé « Odradek », extraite de son ouvrage *Le Souci du père de famille* (1919). Dans le chapitre « Thing-Power : Walking, Talking Minerals », Bennett mentionne le personnage fictif de Kafka, auquel l'écrivain confère une vitalité. Cette entité non humaine lui sert ainsi d'exemple pour développer sa conception ontologique de la matérialité vitale[615]. Tout comme les notions « voix de couloir », « voix de nuage », « voix de forêt », la réflexion de Bennett nous permet de penser la vie au-delà des paradigmes anthropocentriques, à partir de sa réflexion sur la matière et sa dimension vibrationnelle.

Tout au long de notre étude, les notions de vibration et de résonance, en lien avec la voix et l'écoute, ont constitué un sujet de réflexion. Ces perspectives ont été abordées par l'intermédiaire des travaux de Tiainen, Eidsheim, Cobussen et Bennett[616], et nous ont permis d'approfondir notre analyse des collaborations de Chaton et Noto, ainsi que celles de Gauthier avec García-Velásquez et Núria Giménez-Comas.

Les phénomènes de la vibration et de la résonance impliquent un mouvement en devenir, une force, une co-existence et une relationnalité entre différentes entités, humaines et non humaines, dans l'espace et dans le temps. Ils ont la capacité d'exprimer et de susciter des affects, en raison de leur force agentive, sans recourir aux dimensions verbales, sémantiques ou représentationnelles. Cette relationnalité auditive existe au-delà de l'audibilité humaine, point qui avait déjà été soulevé par John Cage :

> [...] a revelation of sound even where we don't expect that it exists. For instance, in an area with an audience, the arrangement of such things so that this table, for instance, around which we're sitting, is made experiential as sound, without striking it. It is, we know, in a state of vibration. It is therefore making a sound[617].

---

615 *Ibid.,* p. 6-10.

616 EIDSHEIM, Nina Sun, *Sensing Sound*, *op. cit.* ; FAST, Heidi, LEPPÄNEN , Taru, TIAINEN, Milla, « Vibration », *op. cit.*; BENNETT, Jane, *Vibrant matter*, *op. cit.* ; COBUSSEN, Marcel, « Framing », *op. cit.* ; COBUSSEN, Marcel, « Rethinking Listening, *op. cit.*

617 « [...] une révélation du son, même là où l'on ne s'attend pas à ce qu'il existe. Par exemple, dans un espace avec un public, l'agencement de tels éléments de manière à ce que cette table, par exemple, autour de laquelle nous sommes assis, soit vécue comme un son, sans qu'on la frappe. Nous savons qu'elle est dans un état de vibration. Elle produit donc un son. » Voir : DICKINSON, Peter, *CageTalk : Dialogues with and about John Cage*, New York: University of Rochester Press, 2006, p. 194.

Ainsi, la vibration et la résonance sont perçus comme phénomènes capables d'animer la matière de différentes entités, humaines et non humaines, tout en intensifiant les relations entre elles. Ce processus génère des effets et des réponses, sous la forme d'événements sonores. Cette réflexion nous conduit à approcher la voix, sa dimension fluctuante et matérielle, à travers le prisme du son, une perspective redevable au matérialisme sonore

Dans le cadre de la performance vocale, pensons à l'exemple de Chaton, la voix est immergée dans un processus matériel de médiation par le dispositif technique de l'appareillage électroacoustique. Le travail sur la matérialité, ses caractéristiques physiques, ses conditions et ses capacités, impactent sa perception, tout en affectant celle de l'espace et du temps. Elle s'y manifeste comme une « pratique vibratoire intermatérielle[618] ». Cette formulation, empruntée à Eidsheim, évoque la pratique vocale englobant les corps, le dispositif technologique, les objets, etc. Lorsque la matérialité audible de la voix entre en vibration, elle s'exprime autrement, mettant en évidence ce qui habite entre la voix, par la voix et dans la voix, ce qui émerge de sa vibration et ce qui la fait exister. La résonance résultante met en relation les différents agents impliquées dans le milieu, dans un espace et à travers le temps, tout en accueillant les impulsions physiques de la voix.

6.2. L'« *intra-activity* » : Méthodologie pour penser le système de relations de la voix depuis sa dimension matérielle et performative

Pour approfondir notre analyse sur la voix, nous allons nous pencher sur les notions de matière, performativité et pratiques matérielles-discursives développées par Barad. Dans cette optique, nous continuerons à développer la notion d'« *intra-action* » et d'« *apparatus* » dans le cadre de l'ontologie du « réalisme agentiel ». Comme nous l'avons déjà évoquée, pour Barad la « matérialisation » fait référence à la manière dont les phénomènes sont produits et maintenus par l'enchevêtrement changeant de relations, ce qui implique la co-émergence entre les différentes parties d'un « *apparatus* » ou d'une « agence ». Dans ce sens, les phénomènes ne peuvent pas être compris sans tenir compte

[618] EIDSHEIM, Nina Sun, *Sensing Sound*, *op. cit.*, p. 11, p. 156.

des rapports de différenciation qui les produisent et les maintiennent, et la matérialité est toujours relationnelle et agissante.

En ce qui concerne plus directement la voix, elle est comprise comme faisant partie d'un assemblage productif, ce qui met en avant la dimension émergente et relationnelle des « phénomènes » (acteurs et médiums) qui la composent. Ces derniers doivent être compris comme des « reconfigurations topologiques dynamiques / enchevêtrements / relations / (ré)articulations[619] ». Ainsi, la dynamique de l'« *intra-activity* » peut nous aider à examiner la manière dont la voix est produite, modifiée et diffusée par des technologies et des corps en tant qu'acteurs actifs[620]. Elle nous permet également de focaliser notre analyse sur la manière dont les technologies et les corps interagissent avec d'autres éléments tels que le langage, les percepts et les identités pour créer de la signification et de l'expérience.

Plus concrètement, l'« *intra-activity* » souligne la nature performative, processuelle et relationnelle de la matérialité de la voix. Elle met l'accent sur la trame de relations qui constitue l'« *apparatus* » – le médium technologique (les technologies d'enregistrement, de reproduction et de diffusion sonores, mais aussi les dispositifs scénographiques tels que les écrans et la lumière), l'espace physique, le temps de la performance, le compositeur, l'écrivain et l'auditeur – comme parties intrinsèques de l'événement. Dans cette optique, nous visons à remettre en question l'idée selon laquelle la voix se limite au corps, que ce soit biologique (le corps du performeur) ou inorganique (technologique). Au contraire, la voix se révèle comme un ensemble enchevêtré de phénomènes qui émergent de milieux, d'objets, d'acteurs et d'agences, dont leur matérialisation est irréductible aux « *intra-actions* ».

Les concepts de « matière », « performativité » et « pratiques matérielles-discursives », qui sont régulièrement mobilisés dans les travaux de Barad, font partie de sa conception d'une « performativité post-humaniste ». Cette approche se présente comme une alternative aux courants conceptualistes et ou représentationalistes. Elle conteste l'excès de pouvoir accordé au langage et à d'autres formes de représentation pour déterminer et nommer la réalité. Pour Barad, qui avance la réflexion des théoriciens divers comme Judith Butler, Donna Haraway, J.L Austin et Michel Foucault, la perspective post-

[619] BARAD, Karen, « Posthumanist performativity, *op. cit.*, p. 818.

[620] Le terme « corps » désigne l'ensemble des éléments matériels et immatériels, ainsi que les agents actifs et agissants, qui composent un phénomène. Cette notion englobe non seulement les corps physiques des individus, mais également les matérialités discursives, les identités et les relations qui leur sont associées.

humaniste concerne autant la matérialisation « de tous les corps » que les « pratiques matérielles-discursives[621] », y compris les facteurs matériels, discursifs, sociaux et scientifiques, humains et non humains, naturels et culturels. Dans cet ordre d'idées, Barad propose une ontologie relationnelle dans laquelle les phénomènes s'informent et s'enchevêtrent ontologiquement[622]. Cette théorie, qui s'inscrit dans le cadre du « réalisme agentiel » (*agential realism*), propose une nouvelle compréhension du monde en tant que processus ouvert et continu de la matière, où sens et forme se retrouvent dans la réalisation de différentes possibilités d'agencement[623]. Par conséquent, elle appelle à une approche où l'ontologie et l'épistémologie se constituent mutuellement.

Dans le cadre de notre étude, il est possible d'associer cette réflexion à notre approche du milieu sonore comme étant constitué de relations et des forces agentives. Ce dernier ne préexiste pas aux entités humaines et non humaines, agents sonores et non sonores, à travers lesquelles il est perçu et dont il dépend. Au contraire, ces entités co-constituent et sont co-constituées par le milieu sonore, car les sons « are co-constituted in and through their interactions with other material-discursive agents.[624] De même, le médium – qu'il s'agisse des techniques vocales utilisés ou des conditionnes matérielles-discursives, de l'appareillage électroacoustique, du médium livre, ou encore du médium à travers lequel les sons se propagent (comme l'air, les solides ou l'eau) – influence la perception et l'expérience du milieu sonore.

Cette conception de l'agentivité non anthropocentrique, c'est-à-dire comme un facteur qui ne se limite pas à la sphère humaine, émerge en réponse à l'idée selon laquelle le langage médiatise et représente notre expérience du milieu. Alors que le textualisme avait transformé la voix en une abstraction dématérialisé et désincarnée, la pensée des nouveaux matérialismes porte un intérêt majeur pour les processus incarnés et affectifs de la pratique performative vocale, qui passe davantage par une exploration de la matérialité et la relationnalité du phénomène vocal, en opposition à la logique logocentrique et à la connaissance scripturale occidentale qui avait privilégié le domaine du discursif[625].

---

621 BARAD, Karen, « Posthumanist performativity, *op. cit.*, p. 810.
622 *Id.*
623 *Id.*
624 « Les sons sont co-constitués dans et à travers leurs interactions avec d'autres agents matériels-discursifs. ». Voir : COBUSSEN, Marcel, « Framing », *op. cit.*, p. 23.
625 MAGNAT, Virginie, « (K)new Materialisms, *op. cit.*, p. 27.

La matière, à son tour, est cernée comme « produced and productive, generated and generative. Matter is agentive, not a fixed essence or property of things[626] », car « matter is substance in its intra-active becoming – not a thing but a doing, a congealing of agency[627] ». De la même manière, les pratiques discursives sont matérielles. En conséquence, la signification de la voix qui émerge au cœur de ces collaborations revêt également une dimension matérielle et performative, ce qui permet, par ailleurs, de l'approcher dans son versant sensible et affectif. En somme, la voix met en relation les entités et pratiques matérielles-discursives dans un processus ouvert de co-constitution et de co-émergence des phénomènes. Cette approche révèle une nouvelle manière d'appréhender la construction du sens, car il n'est pas fixé ou déterminé par la manière dont l'expérience est articulée ou présentée, mais il se transforme par l'enchevêtrement des éléments qui reconfigurent la voix dans le cadre des pratiques matérielles-discursives. Ces dernières, à travers l'« *intra-activity* », sont chargées de distribuer l'agence entre les différentes entités, qu'elles soient humaines et non-humaines.

En associant la voix à la matière, à la performativité et aux pratiques matérielles-discursives, nous pouvons mieux comprendre la nature performative et matérielle des vocalités intermédiales dans le cadre des collaborations de notre étude. Dans cette perspective, la voix est enracinée, enchevêtrée avec les corps, les objets, les discours, les espaces, les temps, ou encore les technologies qui participent à l'émergence de sa matérialisation et à son expression. La compréhension que Barad propose des pratiques matérielles-discursives remet en question la nature causale de l'expérience et de la connaissance des phénomènes. Elle transcende la sphère humaine en faisant traverser dans le domaine du symbolique et de la communication des facteurs qui dépassent la notion traditionnelle de l'individu.

La notion de « performativité » décrite ci-dessus invite à une analyse qui examine la relation entre les différents phénomènes contribuant à la construction de l'expérience, tout en s'intéressant aux rapports entre la matière et les forces agentives des phénomènes. En effet, la question de l'agentivité engage un rapport expérientiel avec le milieu, « une

---

626 « [...] produite et productive, générée et génératrice. La matière est agentive, pas une essence fixe ou produit de choses. » Voir : BARAD, Karen, *Meeting the Universe Halfway, op. cit.*, p. 137.

627 « [...] la matière est la substance dans son devenir intra-actif – pas une chose, mais une action, une congélation de l'*agency* ». Voir : BARAD, Karen, « Posthumanist Performativity, *op. cit.,* p. 822.

reconfiguration[628] » où « temps et espace, ainsi comme la matière et la signification, existent, sont itérativement reconfigurés à travers chaque « *intra-action* »[629] ».

Dans le cadre de la théorie du réalisme agentiel, Barad développe la notion de « *spacetimemattering* »[630], influencée par la physique quantique et par la théorie de la performativité de J.L. Austin. Elle fait référence à la manière dont la voix se matérialise à condition de matérialiser – performativement – l'espace-temps dans lequel elle émerge. En d'autres termes, le « *spacetimemattering* » fait allusion aux relations dynamiques et changeantes qui produisent la matière, en opposition à une conception du monde comme étant constitué de parties séparées et organisées hiérarchiquement.

Une fois cette toile conceptuelle établie, nous poursuivrons notre réflexion en établissant des liens plus explicites entre les notions « *intra-activity* » et voix. La voix issue des créations intermédiales et transmédiales se manifeste comme un phénomène qui ne préexiste pas, mais qui devient et qui émerge de l'« *intra-action* » de différents agents « itérativement reconfigurés[631] ». Dans ce contexte, nous proposons de formuler la notion de « voix *intra-activity* », afin de souligner que la voix ne précède pas à la performance, mais qu'elle se constitue dans un espace-temps en perpétuelle matérialisation. Ainsi, ce que la voix « est » ou ce que la voix « dit », ne se réduit plus à l'articulation du sens ou à la reconfiguration de l'expérience subjective du vocalisateur, mais est intrinsèquement lié à l'agencement des forces matérielles et discursives qui constituent le milieu audio-sensible et technologique de la performance.

6.3. L'élasticité ontologique de la voix intermédiale

L'ontologie postulée par les nouveaux matérialismes se définit comme une « ontologie plate » (« *flat ontology* »). Elle s'appuie, entre autres, sur la notion d'« assemblage », dont le principe est de trouver la puissance d'agir au cœur des mouvements qui se génèrent à travers la relation entre différentes entités, dans une perspective non hiérarchique. Ainsi, DeLanda affirme :

---

628 *Ibid.,* p. 816.
629 BARAD, Karen, *Meeting the Universe Halfway*, *op. cit.*, p. ix.
630 BARAD, Karen, « Nature's Queer Performativity », *Qui Parle : Critical Humanities and Social Sciences*, 19, n° 2, 2011, p. 121-158, p. 124-139.
631 BARAD, Karen, *Meeting the Universe Halfway*, *op. cit.*, p. ix.

> [While] an ontology based on relations between general types and particular instances is hierarchical, each level representing a different ontological category (organism, species, genera), an approach in terms of interacting parts and emergent wholes leads to a flat ontology, one made exclusively of unique, singular individuals, differing in spatio-temporal scale but not in ontological status[632].

Cette approche propose une perspective plus flexible, plus ouverte et plus dynamique de notre compréhension du milieu. Elle ne considère pas les phénomènes comme des entités fixes et prédéterminées, mais plutôt comme des agencements en constante évolution. Par conséquent, leur ontologie est dépendante des assemblages multimodaux, et ils sont différenciés par leur « leur échelle spatio-temporelle mais non par leur statut ontologique ».

Considérer la voix intermédiale comme un assemblage d'agents impliqués dans des rapports affectifs et expérientiels au cœur de processus ouverts, autrement dit, comme un ensemble de pratiques matérielles et discursives qui ne cesse pas de générer d'autres devenirs co-substantiels, d'autres potentialités de voix, permet de mieux comprendre « l'élasticité ontologique » du phénomène vocal. Cette approche va à l'encontre de la séparation humaniste entre sujet-objet, en abordant la voix comme un agent intriqué avec d'autres entités, qui exercent leurs capacités et peuvent s'actualiser de manière inédite grâce à la force génératrice de leurs relations[633]. Par conséquent, la voix ne peut pas être saisie comme dépendante d'un individu autonome et préexistant, mais elle est le résultat des assemblages sociaux, technologiques, culturels, etc.

La notion d'« élasticité ontologique » associée à la voix, tirée de Milla Tiainen telle qu'elle est exposée dans son article « Revisiting the voice in media and as medium – New materialist propositions » (2013), nous offre la possibilité de :

> expand on the notions of emergence and relation [...] Many investigations within and beyond media and film studies have concerned themselves with the radical technological, historical,

---

632 « Tandis qu'une ontologie fondée sur les relations entre des types généraux et des instances particulières est hiérarchique, chaque niveau représentant une catégorie ontologique différente (organisme, espèce, genre), une approche basée sur les parties interagissantes et les ensembles émergents mène à une ontologie plate, composée exclusivement d'individus uniques et singuliers, différant par leur échelle spatio-temporelle mais non par leur statut ontologique. » Voir : DELANDA, Manuel, *Intensive Science and Virtual Philosophy*, London: Continuum, 2004, p. 58.

633 TIAINEN, Milla, « Revisiting the Voice, *op. cit.*, p. 394.

and socio-cultural mutability of vocalic expressions, including their connections to the body, signification, space, and, to a degree, nonhuman objects and forces. When addressing the transmutations of voice, increasing attention should be paid to their occurring on a continuum of relations between human and that which is more than human, whereby the latter appellation signals activities and "contingencies belonging to any number of categories" as well as the excess of "currently human potential". In making some suggestions about this kind of shift in the analysis of voice and media coalescences, I argue for the usefulness and context-sensitive elaboration of theorisations of the posthuman. Following Rosi Braidotti among others, this term designates a condition or heightened tendency of the contemporary world and a needed continual reorientation of critical (and creative) thought[634].

Dans cette perspective, l'élasticité ontologique attire notre attention sur la manière dont les matérialités ont la capacité à agir dans la production de la réalité, en tenant compte de la dimension interactionnelle dans laquelle émergent les différents agents. En s'appuyant sur le couple conceptuel de Deleuze et Guattari, celui de l'actuel et du virtuel, l'élasticité est appréhendée comme la capacité du virtuel, représentant un réservoir d'intensités et de potentialités pouvant être actualisés à tout moment, à affecter l'actuel, c'est-à-dire les relations sous-jacentes de l'expérience qui en découlent, et qui s'actualisent des différentes manières et dans différentes situations[635].

Cette élasticité, qui est à la fois propre à la voix et aux matérialités qui la constituent, permet de créer un milieu audio-sensible propice à l'expérimentation et à la création de nouveaux rapports entre les corps, les sons, le texte, l'écrivain, le compositeur, l'auditeur et tous les dispositifs technologiques qui intègrent l'événement sonore. Dans cet ordre d'idées, la voix adhère à un jeu des relations multiples et asymétriques lors des passages d'un médium à un autre, d'une matière vibrante à une autre, et ainsi de suite. De cette

634 « Approfondir les notions d'émergence et de relation [...] De nombreuses recherches, tant dans les études sur les médias que dans celles sur le cinéma, se sont intéressées à la mutabilité radicale technologique, historique et socio-culturelle des expressions vocales, y compris à leurs liens avec le corps, la signification, l'espace et, dans une certaine mesure, les objets non-humains et les forces. Lorsqu'on aborde les transmutations de la voix, il convient de prêter une attention croissante à leur occurrence sur un continuum de relations entre l'humain et ce qui est plus qu'humain, où cette dernière appellation signale des activités et des « contingences appartenant à un certain nombre de catégories », ainsi que l'excès de « potentiel actuellement humain ». En proposant quelques suggestions sur ce type de changement dans l'analyse des coalescences entre voix et médias, je plaide en faveur de l'utilité et de l'élaboration contextuelle des théorisations du posthumain. Suivant en cela Rosi Braidotti et d'autres, ce terme désigne une condition ou une tendance accrue du monde contemporain et une nécessaire réorientation continue de la pensée critique (et créative) ». *Ibid.,* p. 385-386.

635 DELEUZE, Gilles, « L'actuel et le virtuel » [1977], *Dialogues,* Gilles Deleuze, Claire Parnet (eds.), Paris : Flammarion, 1996, p. 177-185.

« extériorité des relations[636] », c'est-à-dire des rapports dont les forces transcendent les éléments qui y participent, il résulte une voix qui s'étend au-delà du corps du vocalisateur, changeante en fonction des liens qu'elle tisse avec les entités, humaines et non humaines, dans un *continuum* de « conjonctions et de disjonctions, d'alternances et d'entrelacements, d'additions dont le total n'est jamais fait, de soustractions dont le reste n'est jamais fixé[637] ».

Dans ce contexte, le virtuel-actuel de Deleuze et Guattari se présente comme un outil conceptuel pertinent pour explorer les relations complexes entre l'humain et la technologie, car elle permet de mettre en question les couples conceptuels traditionnels, de transcender les limites de la corporéité et de créer de nouvelles formes d'expérience sensible et matérielle. Plus particulièrement, ce couple conceptuel nous amène à considérer la voix comme étant un réservoir de potentialités multiples qui peuvent être actualisées à tout moment au fil de la performance.

Les récits audio-sensibles qui nous occupent reposent sur l'utilisation de différentes écritures, parfois plus poétiques et filmiques, à d'autres moments plus sonores et technologiques, ainsi que sur l'agencement de divers milieux (technologiques, sociaux, discursifs, symboliques, matériels, spatiaux, etc.). L'expérience qui en résulte met en évidence la pluralité des matérialités impliquées dans le processus de co-création sur lequel repose ces collaborations. En ce qui concerne la portée intermédiale de la voix, elle invite l'auditeur à expérimenter les relations qui se tissent entre les différentes entités, à prendre conscience de la façon dont les matérialités et discursivités s'influencent et s'enchevêtrent au cours de la performance vocale, ainsi qu'à entrer dans un rapport affectif avec l'écosystème audio-sensible. Faire l'expérience de la voix implique d'agencer « l'excès corporel et la dispersion spatio-temporelle en tant que caractéristiques déterminantes des voix[638] », et à chaque nouvelle configuration s'offre une nouvelle conception ontologique de ce phénomène.

---

636 *Ibid.,* p. 69.

637 *Id.,* Deleuze parle ici de la « synthèse disjonctive », concept qui sera examiné dans le cadre de l'analyse de l'œuvre de Jérôme Game.

638 Cette citation provient de Tiainen qui, s'appuyant sur les idées de Neumark concernant la voix et l'altérité définie comme une intersubjectivité performative, mobilise les travaux de cette théoricienne pour approfondir ses recherches sur la voix et l'émergence des événements relationnels. Pour en savoir plus : TIAINEN, Milla, « Revisiting the Voice, *op. cit.,* p. 388.

6.4. Du « corps-techno » à une « techno-poétique » de la voix

La perspective que nous sommes en train d'explorer présente certaines similitudes avec les travaux menés dans le domaine post-humaniste. Bien que nous ne puissions pas développer davantage ce sujet, ce qui nous éloignerait des enjeux et objectifs principaux de cette étude, il est important de noter que ces deux domaines de recherche partagent plusieurs axes de réflexion, tels que l'agentivité, la matérialité, la dichotomie entre l'actuel et le virtuel, ou encore l'altérité.

En ce qui concerne notre recherche, ces théories nous aident à interroger la conception du corps et sa relation co-constitutive avec la technologie, à partir les notions de matérialité et d'agentivité, tout en remettant en cause la scission entre le soi et l'autrui. L'approche proposée par les études post-humanistes dépasse une conception purement biologique du corps, ainsi que l'idée d'une existence autonome, pour intégrer les dimensions technologiques et socio-culturelles indissociables de l'expérience corporelle. Cette perspective critique la conception de la technologie comme un simple outil, car elle participe à façonner l'expérience sensorielle et la perception d'autrui, tout en créant de nouvelles formes de médiation et d'interaction. Ainsi, la technologique influence notre perception de l'altérité en créant de nouvelles dimensions relationnelles, et de nature différente, entre les entités, humaines et non-humaines, et le milieu. Cette question sera développée en détail par la suite, notamment dans la quatrième partie de notre étude.

Dans une volonté de dépasser le questionnement des frontières entre l'humain et le non-humain, la chercheuse en études de communication et des médias Maude Riverin[639] s'attache à repenser la constitution du corps humain lui-même. Dans ce but, Riverin s'appuie sur les travaux de Judith Halberstam et d'Ira Livingston, théoriciens des média et des études de genre, pour interroger le « monopole de la chair humaine » à l'ère de l'avènement des « corps posthumains ». Cette observation, qui vise à dépasser les limites corporelles constitutives de la subjectivité traditionnelle et de la notion de corporéité elle-même, est le fruit des relations entre la chair et la technologie, mais aussi entre l'actuel et le virtuel. Pour Halberstam et Livingston, le corps posthumain est « a technology, a screen, a projected image, a contaminated body, a deadly body, a techno-body[640] ». En

[639] RIVERIN, Maude, « La chair est obsolète » [en ligne], *Communication*, vol. 37, n° 1, 2020. Disponible sur : http://journals.openedition.org/communication/12132 [Consulté le 29/07/2022].
[640] « [...] une technologie, un écran, une image projetée, un corps contaminé, un corps mortel, un techno-corps ». *Ibid.,* p. 24, p. 6-7.

effet, la jonction du corps et de la technologie favorise une approche du techno-médium comme puissance capable d'initier et d'intensifier des rapports entre les corps sensitifs, et à travers laquelle la dimension humaine, ici présentée par la voix, devient un « corps-techno », pour reprendre le vocabulaire des théoriciens. En se basant sur une perspective post-humaniste, la corporéité est vue comme une entité fluide et en constante évolution, qui n'est plus limitée par les frontières physiques et humaines.

À cet égard, il convient de rappeler le concept de « *trans-corporeality* » théorisé par Alaimo. Comme elle le propose, la matière ne peut pas être considérée indépendamment des pratiques économiques, politiques, culturelles, scientifiques et autres, mais comme étant enchevêtrée en termes substantiels et perceptuels avec le reste d'agents qui coexistent dans le milieu[641]. De même, les termes « *recorporealizing*[642] », développé par Bennett, et « *entanglement*[643] », théorisé par Barad, soutiennent l'idée que les corps sont en constante évolution, car ils se matérialisent en interaction avec leur milieu. Ils mettent en évidence la manière dont les individus, par leur matérialité, s'entremêlent et dépendent des écosystèmes naturels, économiques, politiques et culturels.

En adoptant une approche médiale, l'application de la métaphore du « corps-techno » à la voix traversée par le médium technologique, dans le contexte des performances poétiques et sonores étudiées, nous propose une nouvelle manière d'envisager les créations audio-sensibles sous le prisme d'une « techno-poétique de la voix[644] ». Cette expression désigne un réseau de relations entre intensités symboliques, discursives et technologiques, dont les matérialités sont accueillies *par* et *dans* la voix. Ces considérations nous rapprochent de la question soulevée par le poète et critique littéraire Jean-Pierre Bobillot dans sa théorie de la « poétique du médium » ou de la « médiopoétique ». Comme mentionné au début de notre étude, Bobillot examine l'impact du médium dans la poésie sonore. Pour ce faire, il place la voix et le corps entre le « bio-

641 ALAIMO, Stacy, « States of Suspension: Transcorporeality at Sea », *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment,* vol. 19, n° 3, Oxford : Oxford University Press, 2012, p. 476-493 ; ALAIMO, Stacy, *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self,* Bloomington : Indiana University Press, 2010, p. 2.

642 BENNETT, Jane, *Vibrant Matter*, *op. cit.*, p. 49.

643 BARAD, Karen, *Meeting the Universe Halfway, op. cit.*, p. 141.

644 Ce terme a été emprunté à Anne-Christine Royère, chercheuse et enseignante spécialisée dans le domaine des poésies interartiales et intermédiales (poésie et arts visuels, poésie et arts sonores, poésie performance, poésie exposée), dans le cadre du premier comité de suivi de thèse de cette étude tenu le 2 septembre 2022.

medium »[645], englobant les signes qui relèvent des « substrats organiques et pulsionnels de la voix et de la parole », et le « techno-medium »[646], comprenant les dispositifs d'enregistrement, de traitement et de diffusion du son. Dans cette perspective, il conçoit la notion de « phono-technè », impliquant la « voix + la technologie du son » [647].

Contrairement aux notions développées par Bobillot, le concept de « techno-poétique de la voix » ne fait pas de distinction entre les éléments biologiques, discursifs, matériels, symboliques, sociaux, environnementaux, technologiques, etc. Au contraire, il considère que ces milieux s'assemblent et se co-constituent au sein de la voix, au point de faire disparaître le médium, c'est-à-dire en dépassant « la matérialisation concrète du phénomène technique[648] ». Cette réflexion s'appuie sur la théorie de l'ultra-médialité de Barbanti qui, comme évoqué précédemment, explore les changements perceptifs et expérientiels (le sensorium) causés par le développement de la technique et des arts électroniques dans notre époque contemporaine. Elle met en évidence des caractéristiques et des conditions qui caractérisent notre époque contemporaine, tels que « l'actualisation d'une nouvelle phase de la technique[649] », « la neutralisation du sensorium[650] », l'immatérialité et la virtualisation, des enjeux qui impliquent également les auteurs de notre étude. Ces facteurs sont perçus comme la conséquence du « processus d'hybridation entre le sujet et l'objet qui porte à exclure toute médiation entre ces deux déterminations, ce qui implique [...] la mise à disposition du sujet actuel au dispositif technique[651] ».

Dans cet ordre d'idées, Barbanti souligne la transformation de la perception, de l'espace, du temps et de la matière. Ainsi, le fait d'interroger la présence d'un objet ou d'un phénomène implique de reconnaître l'annihilation de l'espace et du temps. En effet, la dissolution des repères traditionnels de l'expérience conduit à l'annulation ou à la disparition de la présence même de l'objet ou du phénomène perçu, le déplaçant au-delà de la perception sensorielle immédiate.

---

645 BOBILLOT, Jean-Pierre, *Poésie sonore : éléments de typologie historique,* Reims : le Clou dans le fer, 2009, p. 43.
646 BOBILLOT, Jean-Pierre*, Quand éCRIre, c'est CRIer. De la POésie sonore à la MédioPOétique & autres nouvelles du front. 5 petits essais +1,* Saint-Quentin-deCaplong : Atelier de l'agneau, 2016, p. 24.
647 BOBILLOT, Jean-Pierre, « Naissance d'une notion, *op. cit.*, p. 168 ; BOBILLOT, Jean-Pierre, *Bernard Heidsieck, Poésie action*, *op. cit.*, p. 91.
648 BARBANTI, Roberto, « "L'ultramédialité", *op. cit.*, p. 82.
649 *Ibid.,* p. 80.
650 *Ibid.,* p. 88.
651 *Ibid.,* p. 81

Si nous analysons les performances vocales de notre étude sous cet angle, il est possible de soutenir que le corps de l'écrivain, tout comme sa voix, entrent en relation avec les dispositifs technologiques utilisés dans l'événement audio-sensible. Ils intègrent la matérialité, la vitalité et l'expressivité de la technologie, au point de rendre le support-médium (la « matérialisation concrète du phénomène technique ») pratiquement invisible, voire immatériel. Dans ce sens, la voix intermédiale qui en résulte se manifeste davantage comme un phénomène ultra-médial, plutôt que comme un « bio-médium » ou « techno-médium ». Elle est la conséquence d'un processus d'hybridation entre les agents qui participent à sa manifestation, s'assemblant dans la dynamique de l'« *intra-action* ». Ainsi, le phénomène vocal se présente comme une forme d'assemblage multimodal et multidimensionnel, où les matérialités relatives aux milieux humains se mêlent aux pratiques matérielles, technologiques et discursives.

Notre interprétation du concept de Barbanti révèle certaines divergences par rapport à sa conceptualisation originale. Ce terme, en comparaison avec ceux développés par Bobillot, nous aide à remettre en question plus nettement la distinction traditionnelle entre le milieu biologique et le milieu technologique. Il met en relief la relation complexe et fluctuante entre ces deux domaines. Il est toutefois important de noter que lorsque nous parlons de la voix par rapport à l'ultra-médialité, nous n'excluons pas la possibilité de détection du sensorium. Au contraire, la mise à disposition de la matérialité de la voix au dispositif technique, dans le cadre des pratiques audio-sensibles et poétiques, implique une réflexion critique et un éveil du sensorium par la conception des nouveaux rapports affectifs, perceptifs et expérientiels, au-delà des dimensions verbales et sémantiques. Comme souligné précédemment, la matérialité de la voix s'étend aux processus corporels, à la performativité de la matière, ainsi qu'au reste de phénomènes dont dépend son émergence et sur lesquels elle exerce un impact. L'agentivité de ces matérialités est impliquée dans une même situation sensorielle et spatio-temporelle, dans un même « *spacetimemattering* ».

Il est bien connu que l'avancée technologique a favorisé l'émergence des pratiques qui approchent la voix comme le prisme à travers lequel réfléchir sur la condition (post-)humaine. Un exemple notable de cette tendance est la performeuse, poétesse et chanteuse Laurie Anderson, dont les travaux présentent des similitudes avec la démarche des écrivains Anne-James Chaton et Jérôme Game sur certains aspects. Attardons-nous un moment sur l'un des titres les plus connus de l'artiste, *O Superman* (1982). Ce travail naît

d'un questionnement qui occupe aussi les auteurs de notre étude : le bouleversement de l'expérience sensible et perceptive que la technique et les dispositifs technologiques procurent. Ces derniers placent l'individu entre le temps de l'expérience et le temps de l'enregistrement, c'est-à-dire dans un temps virtuel de durée élastique, où la présence et l'absence simultanées d'événements se confondent.

En utilisant sa voix et son corps comme composants d'un écosystème post-humain, Anderson critique l'impact de la technologie sur la construction de l'identité, la présence et la mémoire et les nouveaux modes de représentation et de perception qui leur sont associés. Ainsi, elle se sert du dispositif technologique pour mettre en relief l'écart qui s'opère entre ce qu'elle dit (au moyen des filtres pour produire des effets et du vocoder[652] qui permet de moduler le timbre en temps réel) et son écho sonore. De la même façon, elle remet en question l'idée de la voix comme matérialité audible dépendante du corps physique du vocalisateur (Anderson) et donc relevant d'une existence stable.

La simultanéité d'espace-temps qui découle de cette performance vocale renforce et multiplie les degrés de relation entre l'artiste et le phénomène vocal. Ce dernier est décentralisé et perçu depuis l'altérité comme un assemblage de matérialités hétérogènes se manifestant sous la forme d'événements sensoriels et perceptifs. Les matérialités qui agissent et constituent la voix s'enchevêtrent et émergent autant du corps d'Anderson que du dispositif technique, de l'espace acoustique où se déroule le concert-performance que de l'expérience d'écoute de l'auditeur. En conséquence, l'incertitude ontologique qui singularise cette pièce se dévoile à travers la fragmentation et la dissémination de la voix d'Anderson en une pluralité des phénomènes vocaux, à la fois humains et non-humains. Cette dislocation du phénomène vocal engendre une perception auditive qui se détache du sens des mots au profit de l'expérimentation de ce glissement à même le corps et la sensation. Le seuil affectif d'un mode d'expérimentation à l'autre varie en fonction des processus d'assemblages auxquels la voix de l'artiste est soumise tout au long de l'événement sonore. Ce seuil désigne la lissière à partir de laquelle un changement perceptif de la voix s'opère, passant d'une écoute centrée sur le sens des mots à une expérience de la voix incarnée matériellement. Le passage d'un mode d'expérimentation

[652] « Instrument électronique qui, à partir d'une voix en "input", produit une synthèse vocale obéissante aux notes d'un clavier ». Voir : MACE, Pierre-Yves, « Phono-technè et parole poétique », *in* David Christoffel (dir.), *Orphée dissipé*, *op. cit.*, p. 263-276, p. 267.

à l'autre dépend des processus d'assemblages qui affectent la voix, amplifiant, spatialisant et transformant sa matière.

C'est dans ce contexte que nous allons introduire l'œuvre poétique de Jérôme Game. Autant par sa démarche que par la diversité de supports et de média explorés, il s'avère difficile, voire impossible, de définir avec une étiquette la pratique littéraire de l'écrivain, ce qui enfermerait sa production textuelle et audiovisuelle dans une catégorie contraignante.

Nous allons analyser deux propositions poétiques et audio-sensibles de Game en collaboration avec des compositeurs de musique électroacoustique, acousmatique et électronique. Ces créations ont été réalisées dans le contexte de deux projets différents : *Fabuler, dit-il* dans le cadre de *Diario Utopico* (2012) avec le compositeur et interprète acousmatique Olivier Lamarche, et *HongKong Reset* (2015) avec l'auteure et compositrice de musique électronique Chloé Thévenin aka DJ Chloé.

La documentation audiovisuelle de l'analyse de ces créations repose en partie sur des archives, non accessibles en ligne (quelques photos et notamment des extraits d'enregistrements sonores réalisés dans le studio de Chloé Thévenin), fournies par l'écrivain dans le cadre spécifique de cette recherche. De même, certaines précisions théoriques ont été apportées lors des entretiens menés par l'auteure de cette étude avec Game, ainsi qu'avec les compositeurs Lamarche et Thévenin.

7. Fabuler dans l'espace vocal par le son : Le cas de Jérôme Game

Jérôme Game est un poète, écrivain, traducteur et curateur français, qui travaille également en projets collectifs avec d'autres artistes venus de différents horizons : vidéastes, plasticiens, metteurs en scène, musiciens et compositeurs. Il explore les frontières de l'écriture et la continue par d'autres moyens, pour voir ce qu'elle peut devenir au sens deleuzien du terme, c'est-à-dire il cherche à la potentialiser et à l'intensifier pour voir ce qu'elle peut inventer. Pour atteindre cet objectif, Game prône un travail de déconstruction et de recomposition de la langue, tout particulièrement de la grammaire, afin d'étirer et de reformuler l'espace-temps de la syntaxe, y compris la syntaxe de l'image et du son.

Cette approche implique d'appréhender le réel à partir de la distance, sans lui attribuer un sens fixe. Dans cette perspective, le travail du langage lui permet de prendre une position critique et réflexive sur les signes du réel, sur leur médiation, ainsi que d'inventer des réels alternatifs possibles. Sa réflexion s'enracine en partie dans la pensée de Jean-Luc Godard, à qui Game fait référence à plusieurs reprises. À titre d'exemple, l'écrivain introduit son récit poétique *Salle d'embarquement* (2017) avec une citation du cinéaste au sujet du montage à mode d'épigraphe : « Champ. Contre-champ. Imaginaire, certitude. Réel, incertitude.[653] » Une telle formulation souligne la volonté de l'auteur de recadrer et de recomposer le réel, afin de réinventer des chemins possibles pour l'appréhender, c'est-à-dire le voir, l'entendre, le montrer et le raconter.

7.1. Le récit poétique comme dispositif sensible

Partant d'une critique des discours visuels, textuels et sonores qui constituent l'expérience de notre époque, Game s'attache à interroger les modes de production de la sensibilité contemporaine, ainsi que leurs formes narratives et visuelles. À cet effet, il conçoit son récit poétique à partir des questionnements qui traversent les régimes contemporains de l'image, notamment de la photographie et du cinéma, mais aussi de la musique. Dans cette optique, l'écrivain s'intéresse autant aux topographies de mouvement et de l'espace qu'aux arts de l'image et du temps. En conséquence, son écriture se construit à partir des rapports entre différentes temporalités et spatialités, lesquels explorent la consistance des corps, qu'ils soient physiques, technologiques, sémantiques ou sonores. Cette démarche lui permet également de mener une enquête sur les temporalités et les espaces d'énonciation et des formations discursives issues de différents régimes. Pour le dire avec l'auteur :

> Je crois qu'aujourd'hui, la littérature peut être un sismographe de bouleversements perceptifs qui ont lieu le plus souvent ailleurs, dans le champ visuel ou auditif ou tactile, corporel de manière générale (lesquels sont bien sûr susceptibles d'avoir une portée collective ou politique). Enregistrant ces bouleversements, elle en développe une puissance nouvelle pour elle-même, imprévisible, en les reformulant dans un code – le langage porté à ébullition sous la forme de ce qu'on appelle « littérature » –, lequel peut ensuite stimuler ceux qui s'en

[653] GAME, Jérôme, *Salle d'embarquement,* Bordeaux : L'Attente, coll. « Ré/Velles », 2017.

> emparent. Ce que je veux dire c'est que la littérature est une machine à métaboliser, c'est-à-dire à capter, rephraser, transformer, réagencer, et en cela à permettre toutes sortes de choses. Ce qu'elle peut renvoyer vers ce qu'on appelle le « réel » a à voir avec cela : une manière de syntaxer, de (re-)composer, de faire tenir ensemble [...][654]

Pour y arriver, Game met en rapport différents régistres et médiums, puis il les reformule d'un langage formel à un autre, d'un lexique à l'autre, dans le but d'explorer les différences et les affinités entre les grammaires[655] propres à ces médias. Pour ce faire, il utilise une variété de méthodes propres à la photographie, au cinéma et à la musique, telles que le prélèvement, le montage, le cadrage, le zoom, la synchronisation, la réarticulation ou le déplacement, grâce auxquels l'écrivain parvient à saisir le sens par la sensation que procure la traversée de la langue.

Dans le cadre des collaborations avec des compositeurs, cette manière de procéder lui permet de « (re-)composer » et de rendre audible des affects et des percepts à l'aide des dispositifs audio-sensibles. Partant de ce constat, les lectures publiques, les performances-concerts, les installations ou encore les œuvres radiophoniques de l'écrivain doivent être envisagées comme une continuation de l'écriture et du texte, c'est-à-dire, comme la matérialisation du travail du langage où l'audible, le visible et le lisible agissent ensemble.

Dans cette optique, la matière textuelle de l'écrivain se prête à la dilatation d'autres médiums par un exercice de traduction ou, plus précisément, d'approximation d'un dispositif à l'autre. Ainsi, Game vise à examiner la puissance ou intensité virtuelle du dire, pour voir ce qu'elle ouvre et la manière dont le récit montre et raconte le réel. Cette observation nous invite à réfléchir à la notion de « dispositif », largement répandue dans la vie quotidienne et mobilisée dans des domaines aussi variés que la philosophie, la communication, la médiation, l'art et la science. Partant de la réflexion de Michel Foucault, le dispositif fait référence à la fois aux structures visibles et invisibles, aux éléments discursifs et matériels, étant un phénomène capable d'arranger et relier les différents éléments, tout en distribuant le pouvoir et la connaissance. Pour Foucault, le dispositif est un « réseau d'éléments », englobant :

---

654 Entretien personnel avec Jérôme Game, *op. cit.*

655 Lorsque nous utilisons le terme « grammaire », nous faisons allusion à la façon dont les événements sont présentés et structurés, ainsi qu'aux relations qu'ils entretiennent pour construire du sens. En d'autres termes, il s'agit à la fois de ce qui est raconté (l'histoire) et aux modes de le faire (le récit).

> un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux […] bref : du dit aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments[656].

En cernant le dispositif comme un ensemble d'entités, nous pouvons mieux appréhender la rencontre spatio-temporelle entre les agents qui participent de l'événement. Ce terme nous permet ainsi d'identifier les différentes modalités de disposition, d'articulation et d'agencement mises en place par les auteurs qui nous occupent. Notre approche peut également conduire à une conception du dispositif comme procédure fictionnelle ou immersive, ayant un impact sur la perception du milieu et les modes de reconfiguration des signes du réel. Avançant cette dernière réflexion, dans « Dispositif/ Dislocation » (2007)[657], Quintyn propose une conception du dispositif en tant qu'outil permettant de déconstruire les références, afin de procéder à un « retraitement des médiations[658] » et mieux comprendre les mécanismes qui sous-tendent la production de la réalité.

Lors du cycle de conférences « Observatoire des nouveaux médias », tenu à l'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris (EnsAD) en 2010, Quintyn expose sa conception de « dispositif poétique »[659]. Par cette notion, il entend un ensemble de procédés et de mécanismes qui permettent de produire un effet poétique particulier. Selon lui, la dimension poétique se réfère à « ce qui fait advenir de nouvelles connexions, des relations entre des éléments hétérogènes[660] », tandis que le mot dispositif vient mettre en lumière la dimension pragmatique et interactive de la poésie. Le concept de dispositif poétique, tel qu'il est présenté par Quintyn, s'inscrit dans une réflexion théorique initiée par Christophe Hanna dans ses ouvrages *Poésie action directe* (2002)[661] et *Nos dispositifs poétiques* (2010)[662], où les domaines de la poétique et de la politique se rejoignent. En

---

656 FOUCAULT, Michel, « Le jeu de Michel Foucault » [1977], *Dits et écrits*, tome III, Paris : Gallimard, 1994, p. 299.
657 QUINTYN, Olivier, *Dispositifs/dislocations*, *op. cit.*
658 *Ibid.,* p. 55.
659 QUINTYN, Olivier « Dispositifs poétiques » [*Vidéo*], *Observatoire des nouveaux médias,* cycle de conférences de l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs et Paris 8, le 3 novembre 2010. Disponible sur : https://vimeo.com/295608717 [Consulté le 18/01/2022].
660 *Id.*
661 HANNA, Christophe, *Poésie action directe,* Paris : Al Dante, 2002.
662 HANNA, Christophe, *Nos dispositifs poétiques*, *op. cit.*

s'appuyant sur les réflexions d'Hanna, qui soutient que la poésie mène une « action directe » et a un impact sur la manière de représenter, de percevoir et d'expérimenter les événements « dans la mesure où elle manifeste ce qui demeure couramment invisible "dans l'ordre des choses" – banalisé, au sens policier du terme, – ce, donc, par quoi cet ordre tient[663] », Quintyn identifie trois traits saillants du dispositif poétique. Tout d'abord, le dispositif poétique est constitué d'un agencement d'éléments dont la combinaison produit « une unité expérientielle […] dans le but de produire un effet, de fonctionner[664] ». Cette notion englobe non seulement le contenu, mais aussi les modes de médiation qui y sont associés. Le deuxième trait caractéristique du dispositif poétique porte sur sa dimension définitionnelle et contextualisante. Enfin, il souligne le caractère opérationnel de ce phénomène, en raison de sa capacité à « produire un effet local » et à faire évoluer les formes de représentation[665].

Game conçoit des « dispositifs poétiques », à la fois sensibles et réflexifs, qui ont la capacité d'altérer les modalités de (re-)présentation et de connaissance du réel, tout en sachant que celui-ci demeure incertain[666]. Cette démarche repose sur une critique des modalités de construction de l'expérience, médiatisée par la technologie et influencée par les avancées de la technique. Chez Game, le dispositif poétique (le récit) s'intègre au dispositif sonore, technologique et visuel. Son écriture est marquée par des ruptures, des variations de rythme et des prolongements, afin d'(inter-)rompre la linéarité de la narration. Dans cette perspective, il conçoit des récits dont les éléments formels et stylistiques s'alignent davantage sur des techniques et des supports provenant d'autres domaines, tels que la photographie, le cinéma ou encore la musique électroacoustique. Ce faisant, la matière textuelle, ainsi que la voix de l'écrivain, s'assimile au médium photographique, cinématographique et sonore afin de faire-voir, de faire-entendre et de montrer-raconter d'autres versants du réel. Pour y parvenir, il s'intéresse notamment aux effets des dispositifs et des techniques, tels que le zapping, la dégradation, la saturation, l'accélération, la contraction, la diffusion, la propagation, etc.

---

663 *Ibid.,* p. 20.
664 QUINTYN, Olivier « Dispositifs poétiques », *op. cit.*
665 *Id.*
666 Jérôme Game a formulé l'affirmation selon laquelle « Le réel est une incertitude » lors de son intervention radiophonique aux côtés d'Olivier Pénot-Lacassagne et Gaëlle Théval. Voir : France Culture, « Performance et présence au monde » [*Podcast*], *Poésie et ainsi de suite*, France Culture, le 08 juin 2018. Disponible sur : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/poesie-et-ainsi-de-suite/performance-et-presence-au-monde-8392573 [Consulté le 09/12/2022].

La manière de faire « sonner » et « matérialiser » la voix nous rapproche à nouveau de la théorie de l'ultramédialité de Barbanti. Pour le philosophe, le phénomène de l'ultramédialité est la conséquence de « l'implosion et la contraction de l'espace/temps, ainsi que sa fragmentation, autrement dit son dépassement. Cela se manifeste par une confrontation croissante avec le temps réel[667]. » Ce contexte nous conduit à des modalités de perception caractérisées par l'instantanéité, l'immédiateté et l'a-temporalité. Toutefois, ce que Game montre et fait entendre à travers la voix, n'est pas une acceptation de la « neutralisation du sensorium » dont nous parle Barbanti. Au contraire, il conçoit un dispositif qui vient à plier et replier le réel, afin d'échapper à la standardisation des rythmes de la société néolibérale. Pour ce faire, Game approche la voix comme une expérience incarnée matériellement, qui met en avant les relations entre le vocalisateur, les corps et les forces matérielles et immatérielles du milieu. L'effet de sens consécutif dépend étroitement de la manière dont la voix, en tant que matérialité affective, réagence et réorganise les entités dans l'espace et à travers le temps.

Parmi les créations médiales de Game, nous pouvons souligner *Over Game* (2010), une installation transmédiale d'après *Ça tire* (Al Dante, 2018), qui accentue le côté plastique et performatif de l'écriture ; l'adaptation théâtrale *Ma phrase a pris 3 cm de plus, de mieux, se détend* (2014) à partir de la mise en jeu du même texte poétique ; ou encore la proposition intermédiale *L.A. (Los Angeles)* (2018), entre performance-concert et proposition scénique au langage cinématographique d'après *Flip-Book* (L'Attente, 2007). Ses récits poétiques, qui intègrent dès sa genèse un langage intersémiotique et interstitiel, se prêtent ainsi à la dilatation, à la translation et à l'approximation de différents domaines créatifs. À travers la confrontation d'un médium à l'autre, d'un régime à l'autre, le récit acquiert une nouvelle épaisseur faite des strates visuelles, sonores, perceptives, cognitives et sémantiques.

En ce qui concerne plus concrètement son travail et sa réflexion sur la voix, il l'approche comme un phénomène dissocié ou décentralisé du sujet-narrateur, malgré l'expressivité inhérente de sa voix. Ce faisant, Game s'oppose à l'idée d'auctorialité, en insistant sur l'importance de ne pas personnifier ou singulariser ce phénomène. Dans cette perspective, la voix de l'écrivain est immergée dans un processus constant de désidentification. Comme nous le verrons par la suite, les procédures mises en place pour dé-subjectiviser la voix, tant dans le récit poétique que dans la scène, impliquent un travail

[667] BARBANTI, Roberto, « "L'ultramédialité", *op. cit.*, p. 82.

d'intégration et d'assimilation du phénomène vocal à l'ensemble des entités sonores, scéniques et visuels de l'événement. Pour y parvenir, il met en place plusieurs stratégies. L'une d'entre elles consiste à neutraliser le sujet par l'intermédiaire du pronom indéfini « on ». Par exemple :

Où l'on raconte.
Où l'on voit[668].

La construction du récit chez Game s'oppose au « je » lyrique de la poésie en privilégiant un sujet collectif et non clos, par l'intermédiaire du pronom « on », qui favorise l'inclusion et l'interaction. Cette démarche se concrétise par la création d'un récit poétique qui s'élabore à partir du surplus d'images, de langages, d'expériences, de gestes, de déplacements, etc. Par ce moyen, Game s'attache à désaffecter la parole pour y faire entendre le travail de construction de la synthèse, afin de modifier et recomposer constamment les perceptions. En conséquence, son écriture et sa voix sont en mouvement constant, agissant comme une caméra filmique en *delay* et en *reboot*, ou encore comme un sampler, captant et agençant une partie du réel, échappant ainsi à une signification fixe. Dans le cadre des performances-lectures, le corps et la voix agissent comme des lieux-écrans et des lieux-sons. Ils permettent d'explorer et de mettre en évidence l'overdose des rapports perceptifs et sensoriels qui participent à la construction de l'expérience.

À ce titre, nous proposons une conception de la voix comme un phénomène émergent, qui a la capacité d'initier des événements relationnels, au cours desquels les entités impliquées se transforment. Cette approche permet d'appréhender la voix en tant qu'agent qui tient compte et informe des relations entre les corps, les discours et les objets, mais aussi des moyens techniques et dispositifs technologiques impliqués dans sa médiation et sa matérialisation.

Parmi les procédures explorées pour dé-subjectiviser la voix, il convient également de noter la création d'une écriture transversale, c'est-à-dire une écriture qui s'intéresse aux relations entre les différents supports et médiums qu'elle traverse. En travaillant depuis l'interstice, Game élargit les frontières du langage pour intégrer les imaginaires

[668] GAME, Jérôme, « Fabuler, dit-il », *DQ/ HK*, Bordeaux : L'Attente, 2013, p. 47.

cinématographiques et sonores. Ses écritures textuelles procèdent par accélération et ralentissement, minimisant, voire effaçant le sujet et le complément, afin de favoriser un déplacement du sens. Sa voix peut, par moments, habiter une narration de longue durée (récit transitif) et, à d'autres moments, se transformer en pure forme-image et en pur son (récit intransitif).

Cette manière de procéder se poursuit lors de collaborations avec les compositeurs. Ces créations collectives permettent à l'écrivain d'accentuer les dimensions sémantico-sensorielles et audibles du récit. Ainsi, lorsque le texte devient du son, la textualité « (c'est-à-dire le jeu de/dans la langue) s'amplifie d'une audibilité concrète [...] en ce que c'est la langue qu'on fait entendre, pas l'orateur [669] ». L'effet d'étrangeté ou de défamiliarisation qui en découle vis-à-vis de la présence de l'écrivain, renforcé par la symbiose entre la voix et la technologie et les strates spatio-temporelles où se fonde cette relation, stimule la conception des intensités dans le récit. Ces dernières suscitent une certaine réflexion sur la différence, les interstices et l'entre-deux.

Game récourt également à une « synthèse disjonctive » qui vient accentuer cette approche. Celle-ci constitue une synthèse inclusive, reliant la différence, comme l'avaient prescrit Deleuze et Guattari, et relève de la « résonance des disparates[670] ». Selon les termes des philosophes, cette synthèse désigne « le système de permutations possibles entre des différences qui reviennent toujours au même, en se déplaçant, en glissant[671] ». Ainsi, l'écrivain invente une écriture à même le corps, la sensation et les affects.

La disjonction, la coupure et la diffraction sont des stratégies chères à l'auteur pour suspendre le flux littéraire auctorial. Game inscrit sa voix, lieu de sens et de présence, dans un méta-plateau, c'est-à-dire « dans un discours qui est plus large qu'elle […] (la voix) "blanche", non-affectée, résonne, s'y plie et accélère. Les effets de sens, et ceux du texte aussi, apparaissent et se forgent à même cette résonance.[672] » Le caractère discontinu de la narration, avec des irruptions, des moments de silence et des accélérations, lui permet de mettre en rapport des signes sans les confondre pour en faire une intensité, à savoir une multiplicité des vocalisations. En conséquence, la voix de Game agit comme une matérialité qui déborde. Ce débordement peut être interprété comme une ouverture

669 Entretien personnel avec Jérôme Game, *op. cit.*
670 DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, *op. cit.,* p. 205.
671 DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *L'Anti-Œdipe*, *op. cit.*, p. 18.
672 Entretien personnel avec Jérôme Game, réalisé par email le 20 avril 2022. Voir également : Jérôme Game, « D'un art syntaxique », in Jérôme Game (dir.), *Le Récit aujourd'hui*, *op. cit.*

de la voix qui remet en question l'idée du sujet unitaire en tant que principe de réalité, de connaissance et de subjectivité. De même, il met en lumière la dimension relationnelle des entités qui affectent la voix, se matérialisant performativement dans le temps et dans l'espace. Notre auteur explore ainsi les territoires expressifs et affectifs du phénomène vocal, à partir de sa dimension agentive, relationnelle et matérielle.

Lorsque la « synthèse disjonctive » est mise en œuvre dans le cadre des lectures-performances, il s'agit de continuer le travail de l'écriture par le biais d'autres moyens perceptifs. Ainsi, la voix de l'écrivain s'étire, zoom, coupe, amorce, se plie et s'entremêle avec les entités coexistant dans le flux spatio-temporel, afin de recomposer la focale, et donner à voir, à lire et à écouter un contrechamp du réel. Game y crée un espace ouvert à l'événement plutôt qu'à la simple représentation. À propos de ce sujet, il écrit :

> l'in/transitif, ou de l'événement à même la représentation [...] en quoi les mots, les mises en récits faites de mémoire ou d'invention, permettent-ils une échappée hors de l'actuel panoptique numérique et rendent ainsi possible une vision neuve du monde, neuve car inédite ? Dans ce questionnement, mon travail agence un « visible », ou rapport fait d'écarts et d'interstices entre lisible et visible au sein duquel s'étend un « raconmontre », un « diraconte »[673].

Partant de ces idées, nous proposons d'analyser la création intitulée *Diario Utopico (Fabuler, dit-il)* (2012)[674], axée sur la figure de Don Quichotte, fruit de la collaboration entre Game, le collectif de musique acousmatique et électroacoustique Motus (Vincent Laubeuf, Olivier Lamarche, Guillaume Contré, Nathanaëlle Raboisson), ainsi que le dramaturge et metteur en scène Cyril Teste du collectif MxM. Ce projet a eu lieu à l'institution culturelle parisienne La Gaîté Lyrique, dans le cadre de l'événement « 2062, aller-retour vers le futur ».

Diario Utopico découle d'un projet exclusivement musical et acousmatique, initié par Vincent Laubeuf, en collaboration avec le compositeur Olivier Lamarche et l'interprète acousmate Nathanaëlle Raboisson, en 2010. Deux années plus tard, le collectif

[673] GAME, Jérôme, « In/transitif. Du visible », Texte de présentation de la conférence : *Comparer les média : Une introduction*, Université de Genève, 16 novembre 2021, np.
[674] Une version davantage orientée vers un format lecture-concert en duo avec Lamarche a été réalisée sous le titre *Fabuler, dit-il*. Cette version a été présentée à la Fondation Ricard à Paris en 2013, ainsi qu'au Théâtre National de Bordeaux Aquitaine en 2014.

propose à Teste et à Game de travailler ensemble pour la conception de *Diario Utopico*. Cette création poétique et audio-sensible se caractérise par sa dimension scénique et performative. Elle interroge la manière de fabuler le réel, ou plus précisément, les procédés permettant d'en faire une fable. Dans ce contexte, les auteurs travaillent sur la question du plateau, en mettant en jeu la dimension performative de l'expérience de différentes disciplines qui convergent dans ce lieu. Ce dernier se présente comme un espace-temps architectural englobant, à la fois par les sons acousmatiques et par le travail visuel du metteur en scène, où l'image est analysée à travers le prisme de la lumière[675].

Nous porterons une attention particulière au dialogue entre le récit poétique de Game et la musique acousmatique du compositeur et interprète de musique Olivier Lamarche, en explorant notamment la spatialisation du son et la dimension performative du récit, à travers le prisme de la voix et de sa relation avec le reste d'entités du milieu sonore : la lumière, le corps de l'écrivain, les instrumentistes, les écrans, les haut-parleurs, etc.

7.2. Jérôme Game et Olivier Lamarche (Motus) – *Diario Utopico* (*Fabuler, dit-il*) (2012)

Cette performance collective transdisciplinaire[676] à portée intermédiale est un projet sonore chorégraphié plus comme un spectacle que comme une lecture-performance. Game s'y inscrit comme un auteur-instrumentiste, tout en demeurant poète-performeur. Il collabore avec Cyril Teste, des compositeurs de musique acousmatique, électronique de Motus et de musique instrumentale (Maxime Echardour à la percussion et Annelise Clément au clarinette), des vidéastes et des éclairagistes. Dans ce contexte, la voix de l'écrivain se manifeste comme une matérialité audible et un corps sémantique qui interagit à part égal avec les autres sons, ce qui lui permet de faire événement plutôt que représentation. L'événement est ici envisagé en tant qu'intensité, en raison à son caractère

675 France Culture, « Prendre les moulins aux mots » [*Podcast*], *Pas le peine de crier*, France Culture, le 23 février 2012. Disponible sur : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/pas-la-peine-de-crier/prendre-les-moulins-aux-mots-2952106 [Consulté le 11/04/2021].

676 Formulation utilisée par MxM et Motus pour désigner cette création, aussi qualifiée comme une « performance non identifiée, entre poésie sonore et concert électroacoustique mis en espace ». Pour plus de détails, voir le site du collectif MxM. Disponible sur : https://collectifmxm.com/satellites/diario-utopico-fabuler-dit-il/ [Consulté le 05/08/2021].

singulier et au surgissement d'une nouveauté[677]. Dans ce sens, il s'agit pour Game de rendre audible ce qui arrive, une image d'un réel utopique qui se construit par l'oreille.

Pour la conception du récit *Fabuler, dit-il,* Game procède par *cut-ups* sonores et textuels dans *Google*, Wikipédia ou encore la table des matières du Quichotte. Ce faisant, il part d'une littérature archivistique et documentaire. Ainsi, il se concentre sur la narration d'événements avec un langage analytique et factuel à portée informative, en même temps qu'il adopte un style poétique et expérimental, qui pousse la narration à reconstruire les faits de manière plus subjective et fictionnelle.

Dans un premier temps, l'écrivain fictionne son récit à condition de « fabuler » son langage. Pour ce faire, il compose son récit au moyen des « bégaiements, ellipses, trouées narratives, listes en tout genre, débuts mis en série, références non-homogènes etc.[678] ». La matérielle textuelle se construit à partir d'agencements de blocs de textes descriptifs, comprenant l'origine étymologique des mots, des références bibliographiques, la distribution des rôles du film *Don Quichotte*, ainsi que des listes énumératives des monuments, des pays, des continents, des nouvelles, etc., qui racontent-montrent ce que l'on voit, où on est et d'où on en parle. Game incorpore également des numérotations, des éléments graphiques et des ponctuations spécifiques, tels que des mots en anglais et en espagnol en cursif, certains caractères en gras, des phrases soulignées, etc., ce qui lui rapproche à la poésie expérimentale et concrète, où l'aspect visuel et spatial des mots se fondent pour en faire sens.

Ensuite, l'écrivain se dispose à rythmer sa langue, à lui donner « une autre respiration[679] » pour ainsi reconfigurer le sens du dire. Pour y procéder, Game envisage un travail de déconstruction et de reformulation de la syntaxe et de la grammaire française, ayant « pour fonction d'organiser et de séquencer de manière linéaire et chronologique afin d'éviter une overdose perceptive ou sensorielle[680] ». Dans cette

[677] La notion d'« événement » a été explorée et développée dans différents ouvrages par Gilles Deleuze. Voir : *Logique du sens*, *op. cit.* ; « Qu'est-ce qu'un événement ? », *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Paris : Minuit, coll. « Critique », 1988. Elle est souvent associée à d'autres concepts développés en collaboration avec Félix Guattari, comme ceux de « rhizome », de « multiplicité » ou de « différence ».

[678] « Un entretien avec Jérôme Game », par Flora Moricet, *Inferno magazine. Arts, scènes, attitudes*, le 15 octobre 2013. Disponible sur : https://inferno-magazine.com/2013/10/15/un-entretien-avec-jerome-game [Consulté le 11/08/2021].

[679] Entretien personnel avec Jérôme Game, *op. cit.*

[680] Entretien personnel croisé avec Olivier Lamarche et Jérôme Game, réalisé par visioconférence le 30 janvier 2023. Pour voir la totalité de l'entretien, veuillez vous adresser au volet « G » des annexes.

démarche, il s'empare du travail de l'image, notamment du cinéma – montage et plan séquence –, en raison de sa logique constructive spatio-temporelle.

Cette manière de procéder lui permet de concevoir un rythme de lecture axé sur le principe de l'accélération et du ralentissement, ce que la critique littéraire a nommé comme « bégaiement ». Cette vocalité « hétérophonique[681] », comprise comme un dysfonctionnement de la parole ou une anomalie temporelle, perturbe la fluidité de la narration. Elle permet d'« être un étranger dans sa propre langue[682] », comme le soulignent Deleuze et Guattari en se référant à Franz Kafka, Ghérasim Luca ou encore Jean-Luc Godard. Selon eux : « Bégayer, c'est facile, mais être bègue du langage lui-même, c'est une autre affaire, qui met en variation tous les éléments linguistiques, et même les éléments non linguistiques, les variables d'expression et les variables de contenu[683]. » Il s'agit alors d'une question de « l'affect de la langue[684] » ; un obstacle ou langagier qui se manifeste dans une temporalité marquée par le « différé », l'« anticipation » ou le « délai », autrement dit, par « une désynchronisation de la voix[685] », et qui introduit l'événement.

Chez Game, le bégaiement agit comme un effet de sens qui lui permet de suspendre la compréhension du texte, tout en favorisant la conception des contre-rythmes et des changements des échelles de perception. Cette manière de procéder lui permet de montrer la langue qui est en train de travailler, ainsi que le corps qui est en train de faire et de se faire, tant le corps de l'écrivain que le corps de la grammaire. Cette caractéristique stylistique a été désignée par Game comme « versphrase », fusionnant le vers et la phrase en un seul mot. À travers ce néologisme, il y a une double temporalité qui se met en jeu : d'une part, une temporalité verticale, caractérisée par le ralentissement, le découpage de lettres et la césure, associée au vers, et, d'autre part, une temporalité horizontale marquée par l'accélération et l'étirement des phrases, en omettant et reorganisant des lettres, associée davantage à la phrase[686]. Cette technique crée une esthétique cinématographique caractérisée par le montage et le plan-séquence.

---

681 Nous nous référons ici à la proposition de Laura Odello et Peter Szendy, qui évoquent le bégaiement sous les termes d'« altervocalité » et d'« hétérophonie ». Voir : ODELLO, Laura, SZENDY, Peter, *La voix par ailleurs*, Paris, Minuit, 2023, p. 10.

682 DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 124.

683 *Id.*

684 DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, « Bégaya-t-il », *Critique et clinique*, *op. cit.*, p. 137. Idem

685 ODELLO, Laura, SZENDY, Peter, *La voix par ailleurs*, *op. cit.*, p. 38.

686 Entretien personnel avec Jérôme Game, réalisé par visioconférence le 01 août 2022. Pour approfondir ce sujet, veuillez vous référer au volet « B » des entretiens en annexe.

7.2.1. Quand le phénomène sonore façonne le récit : Changements perceptifs et évolution

Pour la conception de *Diario Utopico*, l'écrivain, le metteur en scène et les compositeurs prennent comme point de départ la figure de Don Quichotte, qui est devenu un produit culturel pour l'opéra, le cinéma, le théâtre, les romans, etc. Ce personnage littéraire est envisagé comme une « machine d'écriture[687] » :

> [Une] production d'une langue qui don quichoterait les choses, possible antidote à l'asphyxie du monde […] Hors-sujet, myope et dur d'oreille, l'Hidalgo dysfonctionne et persiste dans l'entre-deux. C'est là qu'on capte, filtre et retranscrit le mieux[688].

Il est ici question de la perception comme méthode d'approche. L'idée de « myopie et dur d'oreille », intrinsèquement liée à l'utopie proposée au moyen de ce projet, constitue un moyen pour l'auditeur de percevoir l'« entre-deux ». Il y navigue à travers les interstices du récit audio-sensible, par l'expérience des croisements du régime auditif, visuel et sémantique. Cette dynamique mène à une représentation fluide, mise en abîme, qui repose principalement sur l'écoute et favorise une perception de l'ensemble en tant que processus et œuvre inachevée.

Dans cette optique, tant l'écrivain que les compositeurs et le metteur en scène manipulent les contours de Don Quichotte, non seulement par le choix des sources qui nourrissent le récit, mais aussi dans la manière de présenter son image par les jeux de lumière, des lignes et d'écrans. De plus, la disposition du corps de l'écrivain, tant dans le dispositif sonore que sur le plateau, participe à cette déconstruction : il tourne, sort du cadre et au fil de la performance, il est montré sous différents angles – de dos, de face, de profil, etc. Le plateau, ainsi que le corps et la voix de Game, constitue un espace-temps en perpétuelle transformation : il s'étire, se déconstruit, se recadre, et finit par devenir flou. De la même manière, la spatialisation sonore est conçue pour créer une relation complexe entre différentes formes d'expérimenter l'espace-temps du récit, entre le temps lent et le mouvement, le déplacement, l'étirement et la profondeur sonore.

---

687 France Culture, « Prendre les moulins aux mots », *op. cit.*

688 Citation tirée du site de l'auteur, présentant l'œuvre *Fabuler, dit-il*, classée dans la section « Scènes ». Disponible sur : http://www.jeromegame.com/project/fabuler-dit-il-2/ [Consulté le 08/09/2019].



Fig. 14 : *Diario Utopico*, Performance collective - La Gaîté Lyrique février 2012. Photo © Cyril Teste.

Les écritures collectives dans lesquelles Game s'engage contribuent à redimensionner son travail poétique et critique. Tant en grammaire française qu'en grammaire musicale et visuelle, il procède par *cut-ups*, dilatations et contractions spatio-temporelles pour séparer la langue de l'énonciation afin d'y faire ressortir du son lu. Son objectif est de donner une nouvelle impulsion au sens, c'est-à-dire « que le son-sens de la lecture ne soit pas une stricte partition, car on met des mots qui ont déjà un sens en amont, et j'ai envie que le sens soit frais[689] ». De cette façon, il configure un entre-deux, à la fois filmique, photographique, sonore et textuel, sous la forme, je cite avec l'auteur, d'une « bande son », d'un « zoom sonore », d'un « dézoom narratif[690] » ou encore des « cartes postales radiophoniques[691] », reprenant la terminologie propre à l'auteur.

[689] Entretien personnel croisé avec Olivier Lamarche et Jérôme Game, *op. cit.*

[690] La formulation « dézoom narratif » est présente dans l'introduction d'*OVNI(S)* (2018), accessible dans le site de l'écrivain. Disponible sur : http://www.jeromegame.com/project/ovnis/ [Consulté le 08/09/2019].

[691] L'auteur emploie cette expression pour qualifier la création radiophonique *HK Live* (2010). Voir : RadioFrance, *HK Live ! de Jérôme Game (France/Chine)*, [*Podcast*] « La Poésie n'est pas une solution », Radio France, le 23 février 2012. Disponible sur : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-poesie-n-est-pas-une-solution/hk-live-de-jerome-game-france-chine-3253565 [Consulté le 05/08/2019].

Par ce moyen, l'écrivain construit un récit intermédial qui rend matériellement audible la capacité à établir des corrélations entre les signes, tout en faisant émerger ce qui dysfonctionne. Le philosophe Jacques Rancière – en analysant un passage de l'épisode *[4B]* intitulé « Les signes parmi nous » des *Histoire(s) du cinéma* (1988) de Godard –, avait désigné la notion d'« image-phrase » comme un récit reposant, entre autres, sur le principe de la « syntaxe parataxique », du « montage symbolique » et du « montage dialectique »[692]. D'une certaine façon, Game adopte cette approche et parvient à faire un récit qui « devient[693] » sensible et affectif. Ce dernier est composé à partir des structures syntaxiques ainsi que des strates des registres visuels et sonores, lesquels modifient le sens initial du texte afin de le réorganiser dans une nouvelle architecture matérielle et discursive, toujours en processus d'actualisation.

Le dispositif sonore de la compagnie Motus, l'acousmonium, favorise la démultiplication du sens du texte, tout en intensifiant les rencontres entre le récit et le milieu sonore. La musique a pour l'auteur une place narrative, tout comme la technologie où il trouve un rapport des signes « captation, montage, dilatation spatio-temporelle[694] ». Ainsi, dans sa collaboration avec Lamarche, il est question de « fabuler » : fabuler par le son, fabuler par la langue et fabuler par l'écoute. Pour ce faire, le compositeur s'empare de différentes sources sonores préenregistrées, créant un univers qui oscille entre le document, les faits divers et la science-fiction. Ces sons sont ensuite spatialisés et projetés vers l'auditeur au moyen d'un orchestre de haut-parleurs, des sources acoustiques disposées contre les murs et chargés d'organiser spatialement le phénomène sonore. Comme l'indique Chion, cette orchestration permet d'

> ouvrir les sons à l'espace, les déployer, les donner à entendre sous des angles différents, en des points différents, leur donner consistance, épaisseur, présence, et créer des plans sonores distincts ; bref, une véritable orchestration des sources sonores se fonde sur la combinaison de projecteurs sonores variés[695].

---

692 RANCIERE, Jacques, « La phrase, l'image, l'histoire », *Le Destin des images*, Paris : La Fabrique, 2003, p. 43-78.

693 NACHTERGAEL, Magali, « Formes élargies de la narrativité : un art de la syntaxe » [en ligne], *Acta fabula*, vol. 14, n° 1, « Notes de lecture », 2013, parag. 4. Disponible sur : https://www.fabula.org/acta/document7503.php [Consulté le 08/11/2021].

694 Entretien personnel avec Jérôme Game, *op. cit.*

695 CHION, Michel, REIBEL, Guy, *Les musiques électroacoustiques*, Aix-en-Provence : EDISUD, 1976, p. 291.

Le dispositif de l'acousmonium se concentre sur l'espace sonore, en explorant les trajectoires, les variations et les intensités du son. À travers celui-ci, l'entité sonore se manifeste dans sa dimension fluctuante et dynamique, à l'instar de manipulations syntaxiques opérées par Game, qui travaillent sur le contour de Don Quichotte en tant que « hologramme sonore[696] ». Ce procédé permet à l'écrivain de s'affranchir de la représentation de ce personnage fictionnel pour l'inscrire dans un mouvement de reconfiguration.

Cette scénographie sonore favorise une écoute située et relationnelle qui met en rapport les différentes strates sonores, visuelles, sémantiques et perceptives de cette création. Les écritures spatiales et immersives de Lamarche désamorcent et révèlent certaines parties du récit par la construction et mise en espace du son. Pour ce faire, il s'empare du timbre et du phrasé de l'écrivain, à savoir « les accros, les glitchs, les zappings, les micro-espaces accidentales[697] », comme marqueurs sonores pour modifier à la fois le sens de mots, mais également l'ensemble de percepts et d'affects qui constituent le milieu sonore.

En ce qui concerne l'aspect vocal de la performance, autant le metteur en scène que les compositeurs ont envisagé la voix et le corps de l'écrivain comme point d'équilibre et de diffraction des entités, humaines et non humaines, sonores et non sonores, matérielles et immatérielles. À ce titre, il est intéressant d'adopter une réflexion sur la voix comme événement, dans la mesure où il s'agit d'un phénomène sonore, pas permanent, qui émerge de l'« *intra-action* » des individus, des corps, des discours, des supports au cours de la performance. Ce phénomène peut être analysé à travers la notion forgée par Barad de « *spacetimemattering* », qui s'intéresse aux relations spatio-temporelles dans lesquelles émerge et se performe la matière, en interaction avec diverses formes de matérialités et discursivités telles que la voix, le corps, les sons, les espaces, les dispositifs technologiques, les objets scéniques, etc.

La dimension vitale et vibrante de la voix est accentuée par sa capacité à être entendue ou rencontrée depuis n'importe quel angle du plateau, affectée par le dispositif des haut-parleurs. De ce fait, la présence et l'utilisation de l'acousmonium implique que les réflexions de la voix présentes dans l'espace peuvent être perçues pendant la

696 Entretien personnel croisé avec Olivier Lamarche et Jérôme Game, *op. cit.*
697 *Id.*

performance, mais aussi que la voix de Game et, de manière plus générale, les autres entités sonores, peuvent investir l'espace à tout moment.

Dans *Diario Utopico*, l'espace est construit en termes visuels et sonores, ainsi que perçu comme des instances sonores possibles. En négociant les signes entendus et vus pendant la performance, l'auditeur s'engage dans la fiction des sons non encore entendus. Autrement dit, il ne considère pas seulement les trajectoires des sons conçues par Lamarche, mais aussi les indices des sons qui demeurent dans l'espace. Dans cet ordre d'idées, la spatialisation de la voix, sa présence et sa transformation, est complexifiée par le dispositif d'écoute de l'acousmonium. Il implique non seulement la perception des sons directs de la performance vocale, mais aussi des micro-sons et des réflexions sonores (ses prolongations, ses trajectoires, ses résonances). Ces derniers englobent les matérialités vibrantes de la performance, ainsi que l'espace acoustique de la salle, et créent une échelle spatio-temporelle entre la voix de l'écrivain et d'autres voix perceptibles.

La scénographie visuelle du plateau est conçue comme un lieu sensible et changeant, qui ne cherche pas à être mais à devenir. Dans cette logique, Teste travaille sur la manière dont la voix et le corps de l'écrivain sont perçus tout au long de la lecture-performance, tout aussi importante que la scénographie sonore. Ainsi, la manière dont ils habitent l'espace met en évidence la dimension relationnelle de ce projet, qui peut se traduire en termes de croisement et des adjonctions des différents registres (musique, texte, image, lumière) et des entités, humaines et non humaines, qui coexistent dans le milieu.

La dimension performative de cette scénographie sonore peut être approchée sous l'angle de la « rizophonie », une notion théorisée par les musicologues Jason Stanyek et Benjamin Piekut. Elle désigne la dislocation et la fragmentation entre le son et le corps qui l'émet, ainsi que la reconfiguration de ses éléments en termes spatio-temporels. Cette dynamique met en évidence l'impossibilité ontologique d'identifier les sons et leurs sources. D'après leurs propos : « Rhizophonia is our term for taking account both of sound's exteriority and the impossibility of a perfect identity between sound and source[698].

Le dispositif conçu par Motus met en avant les rencontres productives qui peuvent émerger entre les entités sonores et les corps. Ces assemblages, de nature contingente, articulent les agents du milieu sonore dans une nouvelle configuration. Bien entendu, ces

[698] « La rhizophonie est notre terme pour rendre compte à la fois de l'extériorité du son et de l'impossibilité d'une identité parfaite entre le son et sa source. » Voir : STANYEK, Jason, PIEKUT, Ben, « Deadness: Technologies of the intermundane », *The Drama Review*, vol. 54, n° 1, 2010, p. 14-38, p. 19.

processus ne sont pas le fruit de l'hasard, mais dépendent des facteurs techniques et des choix esthétiques. Dans le contexte de cet acousmonium, le choix de spatialiser la source sonore dans l'espace, de la projeter vers les murs, ou encore la présence du compositeur, éloigné de la scène avec sa console, sont autant de facteurs qui canalisent et modifient les relations entre le son et sa source.

Ce type de (re-)présentation en direct transforme les entités du milieu dans des phénomènes performatifs et processuels. Le rapport entre le récit poétique et la voix adopte souvent une approche non linéaire, capable de détourner ou de produire un effet d'étrangeté vis-à-vis de la logique des dispositifs scénographiques et sonores. Parmi eux, la disposition des écrans dynamiques et changeants sur le plateau, de tailles et formats variés, apportent une nouvelle matérialité et consistance à l'écriture poétique et à la voix. Par moments, le texte s'affiche aux écrans et évolue, créant l'illusion d'une autonomie par rapport à la voix qui en train de le lire. À d'autres instants, le dispositif visuel devient le support médiatique de la voix, une idée renforcée par les choix de cadrage et de zoom, notamment avec des premiers plans très serrés du visage de l'écrivain. Parfois, le texte vient s'enchevêtrer avec l'espace physique de la scène, ainsi qu'avec le corps de Game, fonctionnant comme une topographie murale où la figure de Don Quichotte acquiert une nouvelle consistance, en tant qu'entité médiatique saturée de références. À d'autres moments encore, le texte qui s'affiche correspond à ce que Game est en train de dire et de lire, tandis qu'à d'autres occasions, il introduit une nouvelle information comme une bande-son muette, au milieu de ce récit « Utopico ».



Fig. 15 : *Diario Utopico*, Performance collective - La Gaîté Lyrique février 2012. Photo © Cyril Teste.

Cette perte de linéarité et de cohérence contribue à l'émancipation du récit, et invite à réfléchir sur la manière dont la représentation de Don Quichotte ne cesse de se construire et de se réinventer dans l'imaginaire contemporain. De même, *Diario Utopico* propose d'interroger ce qui fait signe au récit et ce qui émerge directement de la matérialité de la performance.

En outre, le travail sur la matérialité textuelle de la performance, sa spatialisation, sa représentation et sa sonorisation, illustre l'importance accordée par Game aux autres disciplines artistiques. Il y explore la dimension visuelle, voire cinématographique de la poésie, en créant des « photopoèmes[699] » et des « vidéopoèmes[700] ». Dans le contexte de

[699] Un exemple clé d'une œuvre poétique axée sur le principe de la photographie est son récit *Album Photo* (ed. l'Attente, 2020). Dans une note d'intention publiée sur le site de l'artiste, nous retrouvons le texte suivant : « Traversant le flux des images qu'on produit et reçoit en continu aujourd'hui et sur lesquelles nos yeux glissent à vive allure, ce livre cherche à ralentir notre regard, à lui redonner une prise concrète sur le monde via une multitude de photopoèmes. Ces images-récits sonnent comme des débuts, ouvrent sur des possibles, invitent à faire un pas de côté hors de la frénésie pour retrouver un regard sensoriel et critique. Dans ce livre comme trempé dans du révélateur poétique, un contrechamp s'ouvre à même la photogénie de la globalisation. ». Disponible sur : http://www.jeromegame.com/project/album-photo/ [Consulté le 09/11/2021].

[700] Pour consulter l'ensemble des « vidéopoèmes » de Jérôme Game se rendre sur son site web. Disponible sur : http://www.jeromegame.com/project/ceci-nest-pas-une-legende-ipe-pe-ce/ [Consulté le 09/11/2021].

ces créations, Game conçoit une « langue-image », étendant l'écriture à d'autres médias de manière plus explicite que dans ses lectures ou ses performances-concerts. Les récits résultants sont à la fois textuels et filmiques, fusionnant la dimension matérielle de l'écriture avec la dimension sonore et visuelle des mots.

Axée sur le principe du champ/contrechamp, la voix de l'auteur occupe une place particulière, à mi-chemin entre la réalité et la fiction, à la fois bande-son et support textuel. Elle a la capacité d'affecter et d'être affectée par la matérialité d'éléments discursifs, visuels, sonores et spatio-temporels qui la traversent. Au fil de ses « vidéopoèmes », la voix est présentée la plupart du temps en *off*, en français et en anglais, adoptant un style syncopé et bégayant, articulée autour d'un jeu constant de synchronisation et de désynchronisation. Ce faisant, le phénomène vocal porte des mots (mis en avant par des sous-titres), au point de les dépasser et d'acquérir une autonomie quasi totale par rapport à l'œuvre écrite et à son vocalisateur. En effet, la voix se synchronise davantage avec le déroulement visuel de l'œuvre dans sa dimension spatio-temporelle, qu'avec la progression textuelle, laissant émerger le sens à travers des effets pliés dans les images.

Cette logique se trouve également dans le projet *Diario Utopico*. Nous y percevons, entre ruptures et irruptions, des mots qui tentent de formuler une phrase dont le sens est en train de se construire. Les entités sonores sont scénographiées, spatialisées et recomposées par la diffraction de ses sources dans l'espace-temps, tandis que le texte est pris dans un devenir image-sonore[701]. Dans ce contexte, la voix émerge de la dynamique de l'« *intra-action* » des matérialités symboliques, technologiques, discursives, sonores, etc. Elle ouvre un espace-temps dans lequel « fabuler » :

> J'comprends rien à ce que tu *mais qu'est-ce tu dis*, *qu'est-ce que tu fais là ?*
>
> De la fable. Avec un trou dedans. De la fable in-clair-voyant.
>
> *Quel trou ? pas de fin quel trou ? la mise en série y'a pas de fin quel accident ?*[702]

Cette manière d'entrer dans la fiction, tout en étant à la fois en dedans et en dehors – « *In* » et « *Out* »[703] –, se rapporte à la volonté de notre auteur de « zoomer dans la voix » et « zoomer dans le son ». Autrement dit, il s'agit d'expérimenter le milieu à travers le

[701] Entretien personnel avec Jérôme Game, *op. cit.*
[702] GAME, Jérôme, *Fabuler, dit-il*, *op. cit.,* p. 46-47.
[703] GAME, Jérôme, « In & out, *op. cit.*, p. 45.

prisme d'une échelle différente, d'un autre volume, d'un autre espace, d'une autre temporalité… en somme, d'une perception alternative.

Contrairement à l'idée d'une voix qui pourrait devenir une sorte d'image vocale ou « miroir vocal », c'est-à-dire une voix spatialement et temporellement dissociée du corps du vocalisateur, tout en étant dépendante de celui-ci, Game se situe dans l'entre-deux. Sa voix fait travailler ce qu'elle instaure, à savoir l'espace-temps du récit et le corps de la grammaire, tout en se constituant comme un événement sensoriel et perceptif.



Fig. 16 : *Diario Utopico*, Performance collective - La Gaîté Lyrique février 2012. Photo © Cyril Teste.

7.2.2. Entre utopie sonore et visuelle

Cette création performative, scénique et audio-sensible débute par des boucles rythmiques accompagnées d'énoncés courts et répétitifs. Ces derniers sont basés sur des coordonnées qui représentent la latitude et la longitude d'un point sur la surface terrestre, mesurées en degrés, minutes et secondes, « On est à 39 degrés 24 min. 22 sec. Nord, 3

degrés 07 min. 30 sex. Ouest[704] ». La dimension mécanique du récit, renforcée par la vitesse d'élocution, se manifeste par une description saturée de données, énoncées au présent et structurées sous forme de listes. Cette approche s'inscrit dans une logique où décrire ne consiste plus à situer. Au contraire, la portée sémantique du texte agit dans une dynamique kaléidoscopique, où les significations se recomposent et évoluent en fonction des différents angles qu'elles adoptent, en interaction avec l'architecture audio-visuelle de la création. Cette manière de procéder s'apparente davantage avec l'idée de la glose, dans laquelle le commentateur, ici Game, devient une sorte de médiateur hypertextuel. Ainsi, l'écoute se détache du texte, où chaque élément s'échappe dans une pluralité d'expériences sensorielles et perceptuelles.

De même, la dimension mécanique est contrebalancée par la partie instrumentale (percussion et clarinette), électroacoustique et acousmatique. À certains moments, le phénomène sonore dialogue avec le récit de l'écrivain procurant un background narratif, tandis qu'à d'autres moments, il le rompt, tout devient flou. C'est trouble dans la narration acquiert la forme d'une présence, d'un affect.

Au fil de l'événement, des effets de zoom et de dezoom, ainsi que de cadrage et de hors-champ, se produisent simultanément, tant sur le récit et que sur le corps de Game, qui lit des extraits de son livre en direct. La présence des feuillets du récit marque l'orientation de l'action, tout en étant projetée sur les écrans, en accompagnement ou en contrepoint de la voix. Cette dynamique accentue la dimension malléable de la littérature, capable de s'adapter à d'autres formes d'expressions multimédia.

Qu'est-ce que tu fais là ?

De la fable,

Avec un trou dedans ?

Quel trou ?

…

On nous raconte

On nous voit

[704] GAME, Jérôme, « Fabuler, dit-il, *op. cit.*, p. 32. De même, dans l'enregistrement de *Diario Utopico,* on retrouve l'écrivain en train de performer en direct ce texte dans 01'42". Voir : MOTUS, « Diario Utopico (6 extraits) de Motus, Jérôme Game et Cyril Teste » [*Vidéo*], Youtube, le 1 mai 2014. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=RUPKtuz2Cu0&embeds_referring_euri=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F&source_ve_path=Mjg2NjY [Consulté le 05/08/2020].

Simultanément, le corps de Game est chorégraphié et spatialisé par l'ensemble de phrases affichées sur l'écran et invitant à « entrer dans le mot [...] comme on écrit comme on voit, comme on voit comme on perd [...] réapprendre à écrire, non pas ne pas filmer ne pas trop voir en fait[705]. » Par-là, il pointe la dimension policière de la langue et la perte de repères à cause du bombardement des récits et des images : « On est où là / On est dans l'image ? Ça tourne ?[706] » D'un côté, il s'agit de commenter, c'est-à-dire de mettre l'accent sur ce qui est en train de se faire. D'un autre côté, Game propose, par le biais de la voix et de l'écriture, les moyens pour sortir du cadre, ce qui est donné à voir et à entendre, pour concevoir un contrechamp poétique avec de moyens perceptifs et sensoriels autres que ceux de la littérature : « Tu me racontes une histoire ?[707] / Accélère, met plus fort sur la voix, reste au milieu de la route[708] ».

Cet aller « avec », « contre », « à l'intérieur » ou « au-delà » de la voix implique la suspension du sujet-narrateur, ainsi que de l'auctorialité du texte. De plus, cette manière de procéder implique la prise en compte de différentes matérialités qui contribuent à l'émergence et à la perception de la voix, telles que les matérialités discursives (feuilles, mots virtuels), visuelles (écrans, éclairage), sonores (microphones, haut-parleurs), corporelles (l'écrivain, les instrumentistes, l'auditeur), ainsi que des espaces physiques et générés par le son (plateau, acousmonium). Elle permet de considérer la voix comme un phénomène qui émerge de manière relationnelle et dynamique, résultant de la mise en rapport de multiples matérialités, plutôt que comme une entité autonome et isolée. C'est-à-dire, comme un phénomène qui ne préexiste pas à la performance, mais qui se génère et évolue au cœur de l'espace-temps de l'événement qui est en train de se matérialiser. Le texte, quant à lui, ne cesse de s'ouvrir et de se transformer en interagissant avec le contexte dans lequel il est performé. Par exemple, lorsque le verbe « zoomer » est lu/entendu, cela génère un espace qui se matérialise à travers la musique et la voix. La présence de la voix structure l'espace qui la contient, tout en se libérant de son ancrage corporel et se déployant dans l'espace sonore. Lamarche s'exprime à propose de ce sujet de la manière suivante :

---

[705] *Ibid.,* 21'45"
[706] *Ibid.,* 22'30"
[707] *Ibid.,* 23'35"
[708] *Ibid.,* 24'03"

> Lors de ce travail avec Jérôme Game (*Diario Utopico*) [...] j'ai fait le choix (il fut aussi imposé par la mise en scène) de « tourner autour » de sa voix, au propre comme au figuré : dans les textures et la pulsation de mes compositions comme dans l'espace sonore de la performance, laissant la « magie » naturelle de sa pratique opérer d'elle-même, l'accompagnant à de rares moments et de façon discrète, ponctuant des respirations entre les « chapitres », insufflant des tensions ou détentes, mais toujours en dualité avec cette voix, en regard (comme on dit en français !)[709]

Parmi l'ensemble de « musiques », autres que les instruments, il est possible d'identifier des voix *off* en espagnol, qui racontent les faits à partir desquels Miguel de Cervantes a écrit *Don Quijote de la Mancha*, ainsi que des chants populaires. Des sons synthétiques et concrets, qui font écho à la pièce sonore *Études aux chemins de fer* (1948) de Pierre Schaeffer, sont également présents, cherchant à contextualiser la littérature documentaire et archivistique de Game dans un univers fictionnel. Il s'agit de jouer avec l'ambiguïté créée par l'ensemble de ces diverses sources sonores, suggestives et évocatrices, et de rejoindre une espèce de *continuum* dans la voix.

En regard à la notion de « relation » conceptualisée par les nouveaux matérialismes, la voix issue de cette collaboration est le résultat d'un jeu co-constitutif de plusieurs agents impliqués dans un même assemblage. Dans cette optique, il est possible d'assimiler la voix à une « bande-son », à « une image-son », à « une image-récit », ou encore à un « son-caméra ». L'écrivain, comme nous l'observons, utilise des termes et des techniques empruntés au langage du visuel et de l'audio, tels que « zoom », « montage », « cadrage », « plans-séquences », « sous-titre », entre autres. Ces emprunts visent à créer une nouvelle expérience narrative, une forme de narration qui soit à la fois sensible et saisissante. Pour Game, il s'agit donc de partir de la matérialité du milieu, de ce qui s'offre à la vue, à l'écoute et au toucher, pour créer un autre sens possible, oscillant entre l'être et le devenir :

> *Reboot.* Fonction. *Reset Plug & Play* / Bon / Faudrait trouver des entrées en matière, des entrées de biais comme ça faudrait / Zoom maximal, cadre flottant. Ça rippe un peu ça coule par le milieu ça suinte en dedans, par le son, les yeux. Du calme. Reprenons / *Original soundtrack* + bande-son, la V.O. Sous-Titrée + l'écrit ça donne quoi ? Ça donne bruitages à

[709] Entretien personnel croisé avec Jérôme Game et Olivier Lamarche, *op. cit.*

la radio + montage, bruits du montage, zoom audio. Ou : théâtre + coulisses + images, histoires + effets. Ça donne son, *littérature*. A même le, à travers tout le reste. Ça donne « écriture » [710].

C'est par la voix que Game reste dans l'écart et maintient une distance critique qui lui permet de mieux saisir l'expérience du réel. Il assimile sa voix à une caméra textuelle et sonore, ce qui lui permet de capturer le réel sous différents angles. En zoomant sur certains détails, en ralentissant ou accélérant le temps, en créant des coupures et des discontinuités, l'auteur crée des écarts sonores, visuels et tactiles qui révèlent les enjeux et les tensions des interactions entre les différentes matérialités que sa voix fait travailler.

Pour continuer, nous allons examiner la collaboration entre Game et la compositrice, auteure et DJ Chloé Thévenin, fondatrice du label Lumière Noire. Leur travail se présente sous diverses formes, telles que des lectures-concerts, des pièces théâtrales et des performances[711], leur permettant de s'affranchir de leur domaine créatif habituel et de construire un récit ensemble. Jusqu'à présent, ses collaborations ont toujours été en direct, sans enregistrements préalables. Bien qu'un travail de montage en studio ait été effectué, leurs propositions demeurent ouvertes à l'événement et à l'aléa.

7.3. Jérôme Game et DJ Chloé – *HongKong Reset* (2015)

En poursuivant leurs réflexions à travers l'exploration des interstices entre différentes registres discursifs et régimes perceptifs et sensoriels, Game et Thévenin ont conçu la création *Hongkong Reset* (2015)[712], se présentant sous la forme d'une lecture-performance. Cet événement audio-sensible, qui se situe à la confluence entre poésie sonore et musique électronique, a été classé sur le site de l'écrivain sous la rubrique «

[710] GAME, Jérôme, *Fabuler, dit-il*, *op. cit.*, p. 61-62.

[711] La pièce de théâtre *OVNI(S)* (2017) a été dirigée par Sophie Cattani et Antoine Oppenheim, et produite par la compagnie de théâtre Ildi! eldi. Ayant comme point de départ le roman d'Ivan Vyrypaïev, Jérôme Game et Chloé Thévenin ont élaboré une écriture cinématographique et sonore. Ils ont utilisé les corps des acteurs, ainsi que les éléments textuels et scénographiques pour créer un événement sonore qui se présente davantage comme un montage en négatif du roman plutôt qu'une traduction fidèle ou une mise en scène du texte.

[712] *HongKong Reset*, étant une performance en live, n'a pas fait l'objet d'un enregistrement. De ce fait, l'analyse de cette collaboration s'appuie sur des archives photographiques disponibles sur le site de l'artiste, des enregistrements sonores réalisés dans le studio de la compositrice (d'une durée de 15 minutes) et fournis par Jérôme Game pour cette étude, ainsi que sur un entretien personnel croisé mené à Paris en 2023, disponible dans les annexes, volet « F ».

scènes-duos[713] ». À la demande de l'Institut Français de Casablanca, Game et Thévenin ont travaillé ensemble pour l'écriture de cette pièce, qui a ensuite pris la forme d'une lecture-concert présentée au Festival Masnâa (2015) au Festival actOral (2015) et à la Maison de la Poésie - Scène Littéraire de Paris (2016). Le texte d'introduction disponible sur le site de l'écrivain décrit ainsi l'imaginaire de départ de *HongKong Reset* :

> Dire le voyage à Hong Kong, le déplacement vers la baie comme destination, en une voix traversée par les sons et un beat relancé par les mots. Via les lieux, les émotions, et les traces. Dérive, va-et-vient, transit, circulation : qu'arrive-t-il à une ville quand elle n'est que mouvement ?
>
> Ou quand zoom audio x bande-son verbale = musique, fiction[714].

Game a eu l'occasion de vivre un séjour dans cette ville en 2010, durant lequel il a expérimenté le voyage et le déplacement. C'est de cette expérience qu'est née la pièce radiophonique intitulée *HK Live !*[715], qualifiée de « carte postale radiophonique » de la ville de Hong Kong par l'écrivain, et réalisée cinq ans avant sa collaboration avec Thévenin. La source d'inspiration initiale de cette création était un matériau sonore hybride situé à la croisée des genres, entre le documentaire, les faits divers et la fiction. Ce répertoire des sources donne lieu à la conception d'un récit dont la vérité s'avère impossible.

---

[713] Notons que dans le cadre de la performance collective *Diario Utopico*, l'écrivain avait classé cette création sous la rubrique « scènes-more ». Parmi les différentes catégories qui se trouvent sur le site de l'artiste, nous pouvons citer : « publications », « sons » (créations et entretiens), « images » (photopoèmes, vidéopoèmes, affiches et photographies), « scènes » (solo, duos, programmes, commissariat, more, théâtre et adaptations).

[714] Il est possible de trouver cette déclaration d'intentions de la pièce sonore sur le site internet de l'auteur, dans la rubrique « scènes », sous la section « duos ». Disponible sur : http://www.jeromegame.com/project/hongkong-reset/ [Consulté le 08/10/2021].

[715] En été 2010, Jérôme Game a participé à la Mission Stendhal de l'Institut Français qui l'a conduit à Hong Kong. Au cours de ce séjour, il a effectué une série d'enregistrements et de repérages afin de composer le texte de sa pièce sonore intitulée *HK Live !* Cette œuvre a été produite à l'Atelier de Création Radiophonique de France Culture, sous la commande de Philippe Langlois et Frank Smith. Voir : France Culture « HK Live de Jérôme Game (France-Chine) » [*Podcast*], *France Culture*, le 14 août 2012. Disponible sur : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-poesie-n-est-pas-une-solution/hk-live-de-jerome-game-france-chine-3253565 [Consulté le 08/10/2020]. Par la suite, *HK Live!* a été édité sous la forme de livre-CD. En effet, le livre+2CD *DJ/HK*, publié par les éditions l'Attente en 2013 et présenté comme un double album, où la matière textuelle donne place à une écriture à mi-chemin entre le cinéma et la radio, comprend à la fois le texte poétique *Fabuler, dit-il* et *HK Live !*

7.3.1. Le récit-portrait d'une ville

Dans une approche similaire au *field recording*, Game a capturé le milieu sonore de la ville à l'aide de son micro portable MP3. La voix, les bruits, les rumeurs et les conversations des habitants de Hong Kong se superposent sous la forme de micro-récits, dans une volonté d'agencer le milieu sonore – son tissu urbain, son grain, sa discursivité plastique et poétique – et de mettre l'accent sur l'expérience du voyage, de la traversée et de la rencontre avec autrui. Cette idée est renforcée par la conception des montages textuels et sonores que Game conçoit, inspirée par le champ sémantique du cinéma, et notamment par les techniques de montage de Godard qui se concentrent sur de longs plans-séquences, la conception du champ-contrechamp et les mouvements de *travelling*. Cette approche vise à voir et à entendre la croisée de signes hétérogènes et des couches visuelles, sémantiques, sonores, perceptives qui constituent la ville de Hong Kong, en soulignant les contrastes et les correspondances entre eux.

À travers son écriture, il crée un tissu complexe de significations au moyen duquel se constitue ce récit transfrontalier de la ville. La notion de « transfrontalier », telle qu'elle a été théorisée par Louis, nous permet d'envisager le récit de Hong Kong comme un « objet-portrait » (re-)présentant la ville. Celui a la capacité d'interagir et de s'intégrer dans le tissu social, agissant en tant que « connecteur d'acteurs et d'espaces sociaux[716] », en relation avec le système de production et de circulation dans lesquels elle s'insère.

Cette narration se déploie à la fois dans sa dimension virtuelle, où les potentiels réels se manifestent par le biais d'une exploration de l'indétermination et des interstices, et dans sa dimension actuelle, en intégrant des éléments concrets de la réalité sociale de Hong Kong. Ainsi, son écriture avance dans une dynamique entre le réel et le fantasmé. Le geste de l'écrivain a pour but d'intégrer et d'associer des éléments audio-visuels et linguistiques évoquant la ville. Son œuvre tire parti d'une multitude de références hétérogènes, à la fois cinématographiques et musicales – des extraits des chansons issues des bandes originales des films *Millenium Mambo* (Wong Kar-Waï, 2000) et *In the Mood for Love* (Hou Hsien, 2001) se trouvent présents –, ainsi que des symboles sociopolitiques et culturels, qui contribuent à la construction de l'identité de cette ville et permettent d'établir des rapports

[716] La notion d'« objet-portrait » a été développée et discutée dans le cadre du séminaire d'Annick Louis « L'objet littéraire. Théoriser les écritures transfrontalières » au CRAL-EHESS, en 2023

entre diverses perspectives, tout en révélant les tensions et les intersections entre les dimensions matérielles et symboliques de la vie hongkongaise.

Pour donner suite à ce projet radiophonique, Game fait le choix de confier la lecture de certains passages du texte à la voix de deux auteurs, à savoir l'écrivaine Caroline Dubois et le comédien François Sabourin. Ce choix repose sur deux idées principales. Tout d'abord, il s'agit d'interrompre le flux littéraire auctorial, c'est-à-dire d'aller contre l'épanchement subjectif afin de laisser la place à d'autres voix, suivant la logique cinématographique des sous-titres, des commentateurs ou des voix *off*.

> À chaque fois il s'agit d'introduire, dans le texte entendu à la radio, une distance à sa source, à son matériau filmique, jusqu'à ce que cette "source" n'en soit plus une et qu'on entende/voie un film radiophonique, une radiophonie cinématographique, et non pas une adaptation[717].

Ensuite, cette démarche lui permet d'établir un jeu de continuité et d'échange entre les différentes voix qui se rencontrent dans cet écosystème sonore, qu'elles soient celles des lecteurs, des conversations anonymes enregistrées ou des extraits musicaux des films. Ainsi, l'auteur parvient à créer une disjonction du langage dans le récit ; une diffraction des unités sémantiques.

Cette approche critique et sensible du médium poétique est proche de la pensée du *Partage du sensible* (2000)[718] de Jacques Rancière. Dans certains passages de cet ouvrage, nous trouvons des réflexions qui pourraient aisément appartenir à notre écrivain. Cette convergence témoigne des nombreux points communs entre eux, tels que leur approche de la fiction et des procédés permettant d'éprouver et d'expérimenter le réel, tels que l'agencement de mots, de signes et d'images[719] :

> La fiction n'est pas la création d'un monde imaginaire opposé au monde réel. Elle est le travail qui opère des dissensus, qui change les modes de présentation sensible et les formes d'énonciation en changeant les cadres, les échelles ou les rythmes, en construisant des

[717] Cette citation a été extraite de la correspondance par e-mail avec l'écrivain par l'auteure de cette étude le 2 mai 2022.
[718] RANCIERE, Jacques, *Le partage du sensible esthétique et politique*, Paris : La Fabrique, coll. « Hors collection », 2000.
[719] *Ibid.,* p. 57-58, p. 62.

> rapports nouveaux entre l'apparence et la réalité, le singulier et le commun, le visible et sa signification[720].

Ou encore, lorsqu'il s'agit de perturber les structures qui configurent et organisent les percepts et les affects de la société, Rancière souligne l'importance de mettre en pratique une politique-esthétique du dissensus :

> [...] les repères de ce qui est visible et énonçable, [faisant] voir ce qui n'était pas vu, [faisant] voir autrement ce qui était trop aisément vu, [mettant] en rapport ce qui ne l'était pas, dans le but de produire des ruptures dans le tissu sensible des perceptions et dans la dynamique des affects[721].

C'est quelques années plus tard que Game s'apprête à faire une nouvelle proposition audio-sensible sur la ville de Hong Kong, intitulée *HongKong Reset*, avec Thévenin.

7.3.2. La littérature comme méthode : Montage, cadrage, échantillonnage

Dans le contexte de cette collaboration, l'une des questions initiales était d'interrompre la linéarité et la discursivité du récit. Cette démarche donne lieu à une atmosphère d'interrogation qui donne à entendre et à voir les parties cachées de la narration, permettant ainsi de suggérer ou d'évoquer une autre histoire possible par la perception et la sensation. Pour ce faire, la voix de l'écrivain est considérée comme un processus en devenir : une voix capable de se désidentifier et de se réinventer pour devenir un autre corps, une autre présence, idée qui est renforcée par l'utilisation de l'outillage électronique. Ainsi, l'écrivain pousse le médium poétique à travailler sur des techniques de projection et d'étirement spatio-temporelles, semblables à celles utilisées dans le cinéma, ainsi que sur des procédés de coupure, de bouclage et d'échantillonnage, propres à la musique électronique. Pour le dire avec l'auteur :

---

[720] RANCIERE, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, p. 72
[721] *Id.*

> Comment est-ce que l'on pourrait faire une bande originale sans atteindre une projection ? J'ai l'impression d'être dans une originale *soundtrack* où j'essaie de faire avec ma voix ce que je raconte, des effets de projection, et que cela fasse un objet cinématographique abstrait, car il n'y a pas de projection, il n'y a pas de vidéo, il n'y a pas une bande originale qui serait collée derrière ou à côté d'un film projeté. Il s'agit de trouver une espèce de symbiose ou de relation qui permet de faire voir et de faire entendre à la fois. Et, très souvent, je vois et je ressens des choses perceptives lorsque j'entends travailler Chloé. Ce qui m'intéresse, c'est faire devenir une espèce de à la voix au texte, de projectionniste bizarre à l'intérieur de son son[722].

Cette création explore également une autre question sous-jacente : l'agentivité du récit et son (ses) adresses, tout en interrogeant les limites de la narration littéraire et les espaces potentiels qu'elle ouvre. La pièce en question demeure une œuvre ouverte, construite à travers des plis successifs qui impliquent des passages entre langues, entre régimes, entre traductions d'un registre à l'autre, allant du documentaire à la fiction, en passant par la bibliographie ou la fable. Ces plis peuvent également être conceptualisés comme un « dépli » et « repli » selon les notions de Deleuze[723], désignant le passage infini d'un pli à l'autre. Dans cette écriture, poétique, performative et sonore, les passages de plis s'expérimentent par le biais de la voix, dans son agencement spatio-temporel. Ils créent une dynamique qui invite l'auditeur à devenir le co-créateur de sens, en participant à la construction du récit et en le façonnant à travers ses propres sensations et perceptions.

Dans cette perspective, l'écriture se présente comme un outil principal pour produire des relations, approchant la lettre comme une surface sur laquelle écarter et relier les éléments du récit, en suivant les principes du montage et des plans-séquences, respectivement. Pour y parvenir, l'écrivain décompose la langue jusqu'à la lettre, autant sur le plan écrit que sur le plan oral. Il vise ainsi à changer la matérialité de la lettre, sa morphologie, afin de déstabiliser ainsi l'ordre imposé par le corps de la syntaxe. Pour le dire avec lui :

> Ce n'est pas nécessairement une police, mais un ordre qui structure la manière dont nous traduisons nos perceptions pour éviter la cacophonie. Toute grammaire a pour fonction

[722] Cette déclaration a été prise à partir de la correspondance par email que l'auteure de cette étude a eue avec Jérôme Game le 2 mai 2022.
[723] DELEUZE, Gilles, *Le pli, op. cit.*

d'organiser et de séquencer de manière linéaire et chronologique, afin d'éviter une overdose perceptive ou sensorielle[724].

La conception du récit poétique chez Game cherche à rendre sensible les dimensions perceptuelles de l'expérience, en privilégiant la signification immédiate, plutôt que la portée sémantique fondée sur la relation signifiant/signifié.



Fig. 17 : *HongKong Reset*, Jérôme Game, DJ Chloé, Actoral 2015. Photo © Donadio.

Le travail de Thévenin est particulièrement inspirant dans cette sorte de collaborations, car ses créations sonores cherchent à susciter des perceptions visuelles chez l'auditeur. Dans le cadre de cette création, l'objectif est de créer une projection à travers la voix, qui soit capable de transcender les frontières entre le son et l'image, explorant ainsi de nouvelles formes de raconter, « de faire voir et de faire entendre à la fois[725] », pour reprendre les termes de l'auteur. La voix se déplace dans l'espace, telle une caméra panoramique qui vise à traverser le *found footage* sonore de Hong Kong et de l'espace-temps même de l'événement, grâce à l'utilisation de la réverbération et du *delay*. La langue, quant à elle, est envisagée par la compositrice comme une vibration sonore

[724] Entretien personnel avec Jérôme Game, *op. cit.*
[725] *Id.*

pure, dépourvue de présomption de sens. Dans cette perspective, les effets de sens restent toujours présents, mais ils sont davantage liés aux entités sonores qu'à la signification. À cet égard, Game emprunte le néologisme « son-sens », un concept théorisé par l'écrivain et poète Dominique Fourcade, qui le définit comme suit :

> Partons du fait que l'écriture travaille dans l'espace et dans le temps ; très exactement elle travaille de l'espace et du temps, cela même dont est fait un mot. Et la vitesse est l'un des modes de ce travail essentiel ; il faut tout d'abord jouer sur la vitesse de perception, l'améliorer sans cesse en sorte d'affiner les sensations — être à même de les accumuler en un temps donné, et d'en recevoir la somme, de la trier instantanément, de faire en sorte que cela reste une somme mais où tout est détaillé. Ensuite [...] travailler la vitesse de transcription, c'est fondamental, c'est le travail du corps même de l'écriture, c'est le travail du corps. Nous sommes des musiciens qui transcrivons du son-sens en termes de temps (pour sa durée) et d'espace (pour son volume). À partir de cette vitesse, que nous travaillons à l'infini, on peut et on doit moduler des lenteurs[726].

À cet effet, Game s'attache au côté mécanique et répétitif de la musique électronique de Thévenin, ainsi qu'aux procédés narratifs et visuels du médium cinématographique et radiophonique. En conséquence, sa langue se détache progressivement de la grammaire française au point d'en devenir étrangère. Dans sa détermination à devenir « myope » du langage, comme c'était également le cas dans *Diario Utopico*, il choisit de rester dans l'entre-deux, dans l'interstice. Cette position l'empêche de capter une réalité directe, précise ou linéaire, car elle nourrit l'intention de demeurer dans l'indétermination pour inventer de réels possibles. Dans cette optique, Game, son écriture poétique et son corps lors des performances, reste dehors ou dedans, en dessous ou au-delà, au côté ou au milieu, telle l'expérience qui éprouve sa voix lorsqu'elle rentre en conversation avec les sons électroniques de DJ Chloé. Cette manière de faire avancer le récit, en mettant en rapport le texte poétique avec l'univers sonore de la compositrice, conduit à une re-singularisation des rythmes, à la fois le rythme de la langue et le rythme du corps. Cette démarche s'inscrit dans l'effort de travailler avec un autre médium pour doter à la voix d'une audibilité indépendante. Elle vise également à ce que la voix soit porteuse d'affects et d'effets, dans la volonté de faire, comme le mentionne l'auteur :

[726] FOURCADE, Dominique, *Improvisations et arrangements*, Paris : P.O.L., 2018, p. 210.

> Une sorte d'écologie ou de relation ontologique entre les sons. Et faire cela avec quelqu'un qui est dans un médium qui a la capacité de créer de l'étirement, mais surtout de me faire taire pendant trente secondes[727].

Au long de la carrière de la compositrice, la voix constitue un matériau sonore et sensible primordial, offrant une large palette de timbres et de textures différentes. Ainsi, la voix est présente dans des sons comme dans le track *Around the clock* (*The Waiting Room*, 2007), *The Dawn, Recall* (*Endless Revision*, 2017), mais aussi dans des collaborations avec des réalisateurs (*Paris la blanche*), des metteurs en scène (*Ovni(s)*), des écrivains (*Hongkong Reset*), dans la création radiophonique *Chasser croiser, le surréel et son échou* (2011), où l'on écoute sa propre voix, ou encore sa non présence dans *Word for word* (*Je ne suis pas un salaud,* 2010).

Dans le cadre de *HongKong Reset*, la voix est transformée à travers différents filtres et temporalités, que ce soit en studio où Thévenin l'a enregistrée et traitée avec l'aide des logiciels, ou en direct où elle évolue et devient un nouveau corps, une nouvelle présence. Bien qu'intégrée à la performance, le phénomène vocal résiste à sa scénographie. L'approche du langage de l'écrivain, à la fois technique, opérationnelle et sensorielle, est en résonance avec les procédés et les outils de la musique électronique que la compositrice mobilise. En effet, le débit de Game se caractérise par des accidents, des coupures, des répétitions, des sauts syllabiques et des variations de vitesse – des accélérations et des ralentissements. Nous pourrions interpréter la démarche de Game comme une volonté de rechercher un ajustement précis de sa voix, voire de la sampler.

De plus, Game et Thévenin approchent le texte comme une surface qui peut s'ouvrir et continuer. La phrase n'est pas soumise à des contraintes de début ou de fin, elle se présente plutôt comme un plan-séquence qui tend vers la prolongation, l'élongation, la superposition ou la coupure, et qui se produit à même la voix. Ainsi, le côté technique et synthétique du médium utilisé par Thévenin met en relief ce que Game cherche à raconter au moyen de son écriture, à savoir ces micro et macro espaces sensitifs qui échappent à la vue et à l'ouïe. Ce sont des moments narratifs zoomés, cadrés, recomposés. Bien que la

[727] Entretien personnel croisé avec Chloé Thévenin et Jérôme Game, réalisé au bistro Zimmer à Paris, le 16 janvier 2023. Pour consulter la totalité de l'entretien, veuillez vous référer aux annexes, volet « F ».

matière textuelle demeure essentielle comme vecteur de la performance, une forme de récit émerge, intensifié à la fois à travers les sons électroniques et la voix.

PARTIE IV

TECHNOLOGIE ET MATÉRIALITÉ : RECONFIGURATION AFFECTIVO-RELATIONNELLE DE LA VOIX CONTEMPORAINE

8. Milieu affectif : La voix au cœur des « *intra-actions* » matérielles, discursives et technologiques

Les collaborations analysées jusqu'à présent mettent en avant l'expérience et la perception en termes relationnels et sensoriels, au-delà de la décodification des langages et de ses interprétations. Lorsqu'on met l'accent sur l'expérimentation directe des phénomènes, il convient de rappeler que ceux-ci incluent à la fois les acteurs et les médiums qui y participent. Ces créations visent à renforcer l'importance de vivre ces propositions poétiques de manière plus sensible et immédiate, plutôt que de les appréhender à travers des mécanismes de traduction, de représentation ou de symbolisation de la connaissance.

Les auteurs de notre corpus d'étude partent de la constatation que les dispositifs techniques et la technologie sont omniprésents et exercent une influence sur la vie quotidienne et les processus expérientiels d'apprentissage, construisant et façonnant les interactions sociales, les affects et les mouvements corporels. Les technologies d'enregistrement, de reproduction, de diffusion, de transmission, de manipulation et d'amplification sonores jouent un rôle fondamental pour emphatiser le pouvoir de la médiation inhérente à toute relation entre corps et voix. Les outils électroacoustiques, les circonstances dans lesquels les situations audio-sensibles ont lieu, les cadres conceptuels et perceptifs qui guident les processus expérientiels et interprétatifs, ainsi que les matérialités discursives et technologiques qui les façonnent et les communiquent, sont autant de facteurs qui influencent l'expérience de la voix. En conséquence, il est important de prendre en compte ces facteurs pour comprendre comment les interactions avec le milieu sensible et l'expérience qui en résulte sont influencées par les médiations

technologiques, les processus socioculturels et les pratiques inter-corporelles et inter-matérielles.

En fin de compte, ces collaborations révèlent les tensions et les rencontres entre la sensibilité humaine et celle de la machine. Il s'agit donc d'amplifier la question de la sensibilité humaine à travers la sensibilité de la machine, en concevant des relations qui nous font sentir et expérimenter la machine, et qui affectant les modalités de sa connaissance. L'écosystème médial et technologique qui caractérise notre société contemporaine influence considérablement notre compréhension de la sensibilité, cette dernière étant une notion qui a été traditionnellement liée aux capacités humaines pour percevoir et traiter les informations qui entourent l'individu.

Parallèlement, l'attention croissante portée aux formes d'existence non humaines d'être au monde ouvre de nouvelles perspectives. Ces dernières s'appuient en grande partie sur la conception de la matière, telle qu'elle est évoquée par les nouveaux matérialismes, comme étant vivante, vitale et productive. Cette approche permet de dépasser les présupposés métaphysiques et les dualismes traditionnels, tout en envisageant le sensible en acte. Notre compréhension de la sensibilité, entendue comme la faculté des entités, humaines et non humaines, à être affectées et à réagir aux stimuli, s'aligne sur la conception proposée par le théoricien Marcel Cobussen, spécialiste du *Sonic Materialism*. S'inspirant des idées de Donna Haraway, il considère que la « sensibilité constitue la base d'une vérité expérientielle, ni objective ni purement relative, mais toujours "partielle, divisée, hétérogène, incomplète, complexe"[728] ». Dans cette perspective, la sensibilité de toutes sortes d'entités se constitue et évolue en interaction avec les milieux technologiques, matériels, sonores, discursifs, symboliques, intensifiant et multipliant les manières dont il possible d'être « dans » et « avec » le monde.

Les concepts que nous avons mobilisés tout au long de notre recherche, tels que la « voix intermédiale » et la « voix assemblage » ou, pour reprendre les termes de Barad, la voix « *intra-action* », illustrent, comme mentionné précédemment, une pensée de l'« entre-deux », où la voix est appréhendée dans sa dimension émergente, transversale et relationnelle. Ces notions dépassent la différenciation entre une sensibilité de la machine qui serait autonome et privée d'affects et une sensibilité humaine, perçue comme

[728] COBUSSEN, Marcel, « Rethinking Listening, *op. cit.*, p. 22. Citation originale tirée de : HARAWAY, Donna, « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism as a Site of Discourse on the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, vol. 14, n° 3, 1998, p. 575-599, p. 589.

subjective et intérieure. Cet « entre-deux » suggère également l'existence d'entités – qu'elles soient humaines ou technologiques – qui sont modifiées par la capacité d'affecter et d'être affectées par la voix.

Notre étude prône ainsi une pensée de la voix comme un phénomène à travers lequel toute entité exprime sa matérialité, sa sensibilité et sa vitalité. De ce fait, il est nécessaire de tenir compte de la dépendance de la voix avec un réseau de relations plus vaste que la seule sphère humaine, et qui puise sa force dans le sensible reliant diverses formes d'existence. Dans le cadre de notre étude, cette approche englobe les corps qui participent à l'émission, l'amplification et la transmission du phénomène sonore, qu'il s'agisse du corps humain du performeur, du microphone, du haut-parleur, de l'ordinateur, etc., ou des lieux physiques et acoustiques qui l'accueillent, les matérialités et les média qu'y sont affectés, ou encore les objets dans lesquels il vibre et résonne.

Les travaux de Nina Sun Eidsheim offrent une contribution essentielle à cette réflexion. Dans son ouvrage *Sensing Sound: Singing and Listening as Vibrational Practice* (2015)[729], Eidsheim consacre une partie de son analyse à la pratique vocale de la soprano Juliana Snapper, et plus particulièrement à ses performances vocales dans le cadre des opéras subaquatiques, telles que *You Who Will Emerge from the Flood* (2008-2017). Dans ce contexte, les vocalisations sous l'eau de Snapper sont intégrées dans une performance solo de piano, avec des distorsions électroniques en direct. Le son est amplifié et diffusé à travers un système de microphones et de haut-parleurs disposés autour du hall de la piscine, derrière le public.

[729] EIDSHEIM, Nina Sun, *Sensing Sound*, *op. cit.*



Fig. 18 : Juliana Snapper, *You Who Will Emerge from the Flood*. Photo © Miha Fras, Aksioma, 2009.

La voix de la soprano se performe et se matérialise à la fois spatialement et temporellement à travers l'eau. Le chant se manifeste comme un phénomène relationnel qui transcende les limites du corps du vocalisateur, en engageant un dialogue avec le milieu aquatique. Ce processus lui permet d'explorer différentes façons de faire exister la voix à travers sa matérialité, ainsi que de s'exprimer autrement que par les moyens humains. Comme l'indique Eidsheim :

> From these various nodes, her voice would be transduced (1) via air to eardrums; (2) via water to air – where most of the energy is lost and not transmitted – to eardrum; (3) via air to microphone to amplifier, speakers, air, and eardrums; and (4) from water to underwater microphone to amplifier, speaker, air, and eardrums.[730]

Dans le cadre de cette performance vocale, Eidsheim remet en question la conception traditionnelle de l'air en tant que médium par défaut pour la transmission

[730] « À partir de ces différents nœuds, sa voix serait transmise (1) par l'air vers les tympans ; (2) par l'eau vers l'air – où la plupart de l'énergie est perdue et non transmise – avant d'atteindre le tympan ; (3) par l'air, passant par le microphone, l'amplificateur, les haut-parleurs, puis l'air et enfin les tympans ; et (4) par l'eau vers le microphone sous-marin, suivi de l'amplificateur, des haut-parleurs, de l'air et des tympans. » Voir : EIDSHEIM, Nina Sun, *Sensing Sound*, *op. cit.,* p. 46.

matérielle du son, ou en tant que transducteur matériel du son[731]. L'expérience de la voix comme matérialité audible se présente ici comme un ensemble dynamique d'événements, où les vibrations sonores, la capacité des corps à recevoir ces vibrations, les processus de médiation technologique, ainsi que les méthodes et pratiques pédagogiques assimilées sont en interaction constante et soumises à une dynamique de négociation[732]. De ce fait, la voix est perçue comme un événement perceptif et sensoriel qui fait partie et déclenche des événements. L'expérience qui en découle implique une construction et une coadaptation entre la matière et le discours.

Ces observations nous amènent à considérer les phénomènes qui participent à la configuration et à la formation des subjectivités, et à considérer la voix en dehors du cadre conventionnel de l'intériorité du sujet. À l'instar de Jonathan Sterne, théoricien reconnu dans le domaine des *Sound Studies*, il convient d'interroger la voix à travers le prisme des idéologies qui sous-entendent ses capacités, sa relation à la métaphysique de la présence, son authenticité supposée comme organique et naturelle, ainsi que l'unicité du sujet, à la fois manifestée par et située dans la voix. Ce faisant, il s'agit de mettre en évidence certaines dimensions constitutives de l'expérience relationnelle qui n'ont pas été prises en compte. Depuis le début du XXIe siècle, Sterne propose une réflexion sur la culture sonore et les différentes pratiques sonores médiatisées par la technologie, ainsi que sur la communication à travers le son, la musique et la technologie, comme en témoignent plusieurs de ses ouvrages et articles, tels que *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction* (2003)[733], « Ballad of the dork-o-phone: Towards a crip vocal technoscience » (2019)[734] et *Diminished Faculties: A Political Phenomenology of Impairment* (2022)[735]. Dans ses recherches, Sterne conceptualise la technologie et les pratiques technologiques sous l'angle de la relationnalité agentive, c'est-à-dire comme étant intrinsèquement liées à la vie des individus, aux « pratiques humaines, à l'habitat et

[731] *Ibid.,* p. 46-47.
[732] *Ibid.,* p. 55.
[733] STERNE, Jonathan, *The Audible Past*, *op. cit.*
[734] À la suite de la paralysie d'une corde vocale en 2009 suite à un cancer de tiroides, Sterne utilise un petit amplificateur personnel de voix portable qu'il appelle le « dork-o-phone ». Son véritable nom est « Spokeman Personal Voice Amplifier », qu'il qualifie de « crip vocal technoscience ». Voir : STERNE, Jonathan, « Ballad of the dork-o-phone: towards a crip vocal technoscience », [en ligne] *Journal of Interdisciplinary Voice Studies*, vol. 4, n° 2, 2019, p. 179-189, p. 187. Disponible sur : https://doi.org/10.1386/jivs_00004_1 [Consulté le 03/11/2022].
[735] STERNE, Jonathan, *Diminished Faculties: A Political Phenomenology of Impairment*, Durham/NC : Duke University Press, 2022.

aux habitudes[736] ». Il accorde une attention particulière aux notions d'« assemblages » et de « réseau », entendus comme des configurations complexes des activités socioculturelles et physiques à travers lesquelles les technologies émergent, tout en s'inscrivant dans ces structures. Ces interactions participent activement aux processus de production et de transformation de la subjectivité. Par conséquent, cette perspective propose une conception du sujet qui ne se définit pas comme une entité autonome, dont l'existence est indépendante du monde extérieur, mais comme un être qui est toujours enchevêtré avec son milieu, et donc affecté par divers types de matérialités. Elle souligne ainsi que la subjectivité se façonne en constante relation avec des forces matérielles et immatérielles du milieu, tels que les corps sociaux et culturels, les médiations technologiques, les interactions sociales, etc.

Partant de ce contexte, nous pourrions affirmer que les auteurs de notre étude tournent leur attention vers ce que le compositeur de musique électronique Steve Goodman, connu sous le nom de Kode9, a identifié dans son ouvrage *Guerre sonore* (2023) sous le terme d'« occupation de l'espace sensoriel »[737]. Il s'agit d'un domaine où le phénomène sonore et l'affect sont perçus comme des points de référence pour aborder cette problématique. À cet égard, les pratiques matérielles et discursives issues de ces créations audio-sensibles ouvrent un terrain poétique où réfléchir à la perception et aux modes de construction de l'expérience et de la subjectivité contemporaine par le biais de la voix.

Faire l'expérience de la voix implique davantage de faire sa rencontre, mouvement intensif qui change en fonction de la dimension spatio-temporelle que médiatise cette rencontre, ainsi que du médium qui l'accueille. Dans cette optique, ces collaborations se présentent comme un terrain d'expérimentation où il est possible d'explorer la convergence entre la technologie et la voix. Cette rencontre se manifeste dans un *continuum* des matérialités qui s'assemblent, s'influencent mutuellement de manière constitutive et évoluent au sein d'une même proposition audio-sensible. La dynamique d'enchevêtrement des milieux, comprenant les organiques, biologiques, matériels, discursifs, technologiques, et autres, génère une vocalité qui opère dans le registre du sensible. La voix s'inscrit ainsi dans des réseaux complexes de significations, de

[736] STERNE, Jonathan, *The Audible Past*, *op. cit.*, p.8.
[737] GOODMAN, Steve, *Guerre sonore. Son, affect et écologie de la peur*, Audimat/Sans soleil, 2023.

sensations et d'affects, où les différentes entités, humaines et non humaines, participent à sa matérialisation et à son expérience.

D'une part, cette perspective propose l'idée que la construction et la circulation du sens n'est ni fixe ni prédéterminée par la manière dont l'expérience est articulée ou représentée, mais qu'elle émerge plutôt à travers le processus d'« *intra-action* ». Comme nous l'avons déjà mentionné, cette notion fait référence à la pensée de Barad, qui affirme : « Discursive practices and material phenomena do not stand in a relationship of externality to each other; rather, *the material and the discursive are mutually implicated in the dynamics of intra-activity*[738] » (italiques dans le texte original). Par ce moyen, Barad met en évidence l'interdépendance dynamique entre les pratiques discursives et les phénomènes matériels. La notion d'« intra-activité » est comprise comme la capacité à agir ou la force de devenir qui émerge à partir de ce processus. Ainsi, l'agentivité ne se réfère pas à des propriétés possédées par un agent, mais désigne plutôt ce qui émerge à travers de nouvelles formes d'action, de connaissance et d'existence, et qui résultent de la coproduction des forces matérielles et discursives.

D'autre part, cette perspective permet d'explorer diverses formes d'interaction et de communication, non linguistiques et non humaines. Dans ce sens, il s'agit de penser la voix au-delà de la représentation, ainsi que son enchevêtrement au-delà des problématiques liées au langage, à la signification et au sens. Cette idée est défendue par les sciences sociales du langage, comme l'anthropologie linguistique, la sociolinguistique interactionnelle et l'analyse conversationnelle, qui s'accordent avec les nouveaux matérialismes pour envisager le langage comme une « pratique sociale, située, matérielle, relationnelle et interactive[739] ». Ces sciences, tout comme les nouveaux matérialismes, contestent l'hégémonie de la conception saussurienne du langage basée sur le primat du signe linguistique, ainsi que la fonction communicative reposant sur le schéma traditionnel émetteur-message-récepteur, considéré comme exclusivement humain.

Les sciences sociales du langage accordent une attention renouvelée aux « matérialités vivantes », englobant les « matérialités biologiques », les « matérialités

[738] « Les pratiques discursives et les phénomènes matériels ne se trouvent pas dans une relation d'extériorité l'un envers l'autre ; au contraire, le matériel et le discursif sont mutuellement impliqués dans les dynamiques de l'intra-activité. ». Voir : BARAD, Karen, *Meeting the universe halfway, op. cit.,* p. 152.
[739] COSTA, James, MARIGNIER, Noémie, « Note de recherche sur la place du langage dans l'appréhension des matérialités vivantes : comment discuter avec la linguistique ? » [en ligne], *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 40, 2021, p. 143-157. Disponible sur : http://journals.openedition.org/traces/12380 [Consulté le 06/06/2023].

contextuelles », ainsi que la « matière linguistique », comprenant l'exploration des structures linguistiques multimodales et des systèmes plurisémiotiques[740]. Dans ce contexte, la linguiste Marie-Anne Paveau propose une révision de la manière d'appréhender la communication et la production du sens, adoptant à cet effet une perspective écologique, en contraste avec une vision logocentrée, et en assumant une approche non anthropocentrique et non anthropomorphique du langage. Dans ce cadre, Paveau développe sa théorie de la linguistique qu'elle qualifie de « provincialisée », dans le but d'élargir la compréhension du langage en intégrant d'autres perspectives d'énonciation, ainsi que des modes de production de sens des entités non humaines. Cette approche implique un décentrement et une ouverture à des centres de référence que ceux traditionnellement considérés par la linguistique moderne. En effet, cette discipline a traditionnellement considéré le langage comme socle de représentation, et s'est centrée sur l'analyse du discours « en tant que théorie centrale, présentée comme exclusive, de la conception du sens[741] ». Partant de cette critique, Paveau propose :

> Provincialiser la linguistique, c'est envisager une étude du langage qui intègre d'autres manières de signifier que symbolique, d'autres agents de signification que les humain.e.s (les objets, les animaux, la nature) et d'autres disciplines que la linguistique. […] il faut étendre la conception du signe à l'icône et à l'indice, et ne plus la restreindre au symbole […] : le sens porté par les formes langagières, et les références du monde, sans être du même ordre, appartiennent au même monde, dans un continuum composite, ce qui implique de compter les choses du monde, objets naturels et artefactuels, et animaux non humains, comme des producteurs de sens[742].

L'acte de « provincialiser » implique de décentraliser, de traverser, d'agencer, de s'ouvrir à, de devenir, de coexister. « Provincialiser la linguistique » consiste donc à envisager une analyse de la communication qui intègre d'autres modalités de « signifier que symbolique, d'autres agents de signification que les êtres humains [...], et d'autres disciplines que la linguistique ». Cette perspective implique également un agencement

---

740 *Id.*

741 PAVEAU, Marie-Anne, « L'analyse du discours autrement 1. La provincialisation des théories dominantes » [en ligne], *La pensée du discours,* 2022, np. Disponible sur : https://penseedudiscours.hypotheses.org/19514 [Consulté le 08/09/2023].

742 PAVEAU Marie-Anne, RUCHON Catherine, « La linguistique et le langage animal. Résistances, décentrements, propositions » [en ligne], *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, n° 2, 2020. Disponible sur : https://journals.openedition.org/itineraires/8202 [Consulté le 08/09/2023].

matériel vers d'autres champs de création et de réflexion, ainsi que la conception de nouvelles « cartographies[743] » spatio-temporelles et de résonances sensibles entre les différentes pratiques matérielles et discursives.

Dans le cadre des créations intermédiales et transmédiales, si nous transposons cette théorie au domaine de la voix, il est possible d'avancer l'idée que la voix « se provincialise » au moment où elle s'ouvre à d'autres centres qu'elle-même. Dans notre étude, le verbe « provincialiser » n'englobe pas des aspects négatifs, mais implique un mouvement vers les marges par opposition au « centre » ou à la norme dominante, perçu donc comme un effort pour « centrer les marges[744] ». Lorsqu'on parle de « provincialiser la voix », notre étude vise à mettre l'accent sur les nouvelles perspectives de la voix qui se font au détriment des approches dominantes : la voix-logos ou la voix-langage.

Au cours de notre analyse, nous avons approfondi la pensée sur la voix, en l'associant à un « lieu-musique », que ce soit un espace acoustique préexistant, fictif ou virtuel, ou encore à une « image-sonore », à l'instar des perspectives développées dans les collaborations de Laure Gauthier. Nous avons également étudié la voix dans sa relation avec la discursivité et la matérialité de l'outil électroacoustique, une approche que nous avons articulée à travers les collaborations de Jérôme Game, Anne-James Chaton et Laure Gauthier. Dans ces pratiques, il existe une idée préconçue de la voix : son caractère non ontologique. Cette approche suggère que la voix ne possède pas une existence indépendante ou substantielle en elle-même ; en d'autres termes, elle n'est pas une entité ou un « être » au sens ontologique traditionnel. La voix, en tant que phénomène processuel et relationnel, se manifeste dans le temps et l'espace sans « être » de manière stable ou essentielle. Plutôt que d'« être », la voix « devient », sans que cette manifestation ne constitue une entité fixe et stable. Ainsi, c'est par le biais du médium qui l'accueille et son « *intra-action* » avec d'autres agents tels que les corps, les technologies, les supports et les discours, etc., que la perception et l'existence de la voix changent.

Dans ce contexte, il mérite une attention particulière les réflexions de Jonathan Sterne, notamment celles développées dans son article « Ballad of the dork-o-phone: towards a crip vocal technoscience » (2019). Dans ce texte, Sterne propose une « phénoménologie politique de l'altération vocale » qui vise à explorer les transformations

[743] PAVEAU Marie-Anne, « L'analyse du discours, *op. cit.,* np.
[744] Cette expression fait référence au titre de l'ouvrage *Centrer les marges. Entretien avec Mathieu Bénézet et Hubert Damisch* (ed. Giovanni Careri), Paris : EHESS, coll. « Audiographie », 2025.

subjectives qui surviennent lorsque quelque chose qui était initialement considéré comme stable ou établi devient variable, comme c'est le cas de la voix ; de plus, cet élément instable est l'un des mécanismes à travers lesquels les autres individus infèrent la subjectivité du sujet. Cette phénoménologie de l'altération, qui s'oppose à l'ontologie traditionnelle, est une phénoménologie sans unité, sans point de départ stable, fondée sur la fragmentation, les réseaux et les ambiguïtés. Cette perspective permet de comprendre l'individu comme un être en constante transformation, qui se trouve entre l'affirmation agentielle de soi et la reconnaissance et la dépendance de son ancrage situationnel[745].

8.1. Technologie comme agent performant

Au cours de notre étude, et en prenant comme exemple les collaborations entre les écrivains et les auteurs multimédia et les compositeurs, la nécessité de reconsidérer notre relation avec la technologie et le dispositif technique devient de plus en plus évidente. Notre position exclut de considérer ce phénomène comme un simple objet, un outil ou un artefact[746], tout comme nous contestons une conception de la technologie comme un simple médiateur ou phénomène de médiation, c'est-à-dire comme quelque chose d'externe ou d'« intermédiaire » à la condition humaine, perspective qui a été théorisée par Donna Haraway. Selon ses propres termes :

> technologies are not mediations, something in between us and another bit of the world. Rather, technologies are organs, full partners, in what Merleau-Ponty called “infoldings of the flesh.” I like the word infolding better than interface to suggest the dance of world-making encounters [...] Technologies are always compound. They are composed of divers agents of interpretation, agents of recording, and agents for directing and multiplying relational action. These agents can be human beings or parts of human beings, other organisms in part or whole, machines of many kinds, or other sorts of entrained things made to work in the technological compound of conjoined forces[747].

---

745 STERNE, Jonathan, « Ballad of the dork-o-phone, *op. cit.*, p. 180-181.

746 LATOUR, Bruno, *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Sciences Studies*, Cambridge/Mass./London: Harvard University Press, 2000, p. 190-191.

747 « [..] Les technologies ne sont pas des médiations, un élément intermédiaire entre nous et un autre morceau du monde. Au contraire, les technologies sont des organes, des partenaires à part entière, dans ce que Merleau-Ponty a appelé les "plis de la chair." J'aime le mot "pli" mieux que "interface" pour suggérer la danse des rencontres créatrices de monde [...] Les technologies sont toujours composées. Elles sont composées de divers agents d'interprétation, d'enregistrement, et d'agents permettant de diriger et de

Suivant cette perspective, il s'agit de penser les corps matériels et les technologies comme étant enchevêtrés, c'est-à-dire sous la forme de réseaux qui interviennent et participent de manière constitutive dans les relations entre les entités humaines et non humaines. Également, nous mettons en question la conception de la technologie moderne comme un dispositif autonome susceptible de perturber l'existence corporelle, notre « être-dans-le-monde » (« *Dasein* ») – une perspective défendue dans les thèses de Martin Heidegger. Selon lui, la technologie n'est ni neutre ni instrumentale, mais elle révèle l'être d'une manière spécifique[748]. En ce sens, la relation avec la technologie se caractérise par un rapport d'interdépendance. L'individu est immergé dans le milieu technologique constituant une composante essentielle de l'existence humaine, de la manière d'être et d'exister dans le monde.

Notre approche s'aligne davantage avec celle défendue par le philosophe et spécialiste de la *techné*, Bernard Stiegler, qui, influencé par la théorie de l'objet technique et de l'« individualisation » de Simondon[749], envisage la technologie comme une « prothèse » sous un nouvel angle :

> La "prothèse" ne vient pas suppléer à quelque chose, ne vient rien remplacer qui aurait été là avant elle et se serait perdu : elle s'ajoute dès l'origine. Par pro-thèse, nous entendrons (1) posée devant, ou spatialisation (désunion [é-loignement]) ; (2) posée d'avance, déjà là (passé) et anticipation (prévision), c'est-à-dire temporalisation. La pro-thèse n'est pas un simple prolongement du corps humain, elle est la constitution de ce corps en tant qu'" humain" » (les guillemets appartiennent à la constitution). Ce n'est pas un « moyen » pour l'humain, mais sa fin[750].

---

multiplier l'action relationnelle. Ces agents peuvent être des êtres humains ou des parties d'êtres humains, d'autres organismes en partie ou totalement, des machines de toute sorte, ou encore d'autres sortes de choses entraînées et faites pour travailler dans le composé technologique de forces conjointes. » Voir : HARAWAY, Donna, *When Species Meet*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008, p. 249-250.

748 HEIDEGGER, Martin, « The Question concerning Technology », *Martin Heidegger: Basic Writings* [1977], London: Routledge, 1993, p. 312.

749 La théorie de l'individualisation du philosophe Gilbert Simondon propose une perspective novatrice sur la relation entre « l'individu humain » et « l'individu technique ». Cette théorie présente la machine comme un individu technique et décrit le processus par lequel il devient pleinement lui-même, en développant ses propres caractéristiques distinctives. Dans cette optique, les objets techniques ne sont pas des entités statiques et isolées, mais plutôt des processus en constante évolution et faisant partie d'un ensemble plus large comprenant l'individu et d'autres entités. Pour en savoir plus, veuillez consulter : SIMONDON, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques* [1958], Paris : Aubier-Flammarion, 1989, p. 115-116.

750 STIEGLER, Bernard, *La technique et le temps*, *op. cit.*, p. 162.

En effet, cette conception va au-delà de la simple extension du corps humain, approche défendue par Marshall McLuhan, pour qui les média constituent des « prolongements » des sens, impactant le *sensorium* – le système de perception humain – et des dispositifs prothétiques pour la compréhension et transmission de l'expérience[751]. En revanche, Stiegler propose une approche plus large de la technologie, en la considérant comme un agent actif dans la constitution de l'individu. Selon lui, la technologie en tant que « *pro-thèse* » ajoute une dimension spatio-temporelle, contribuant ainsi à l'effacement des frontières entre l'humain et le non-humain, car « c'est la constitution de ce corps en tant qu'"humain"[752] ». Cette perspective transcende l'idée traditionnelle de la technologie en tant qu'outil externe pour devenir un élément constitutif de l'existence humaine. En conséquence, la redéfinition des frontières implique une transformation de l'existence et de la consistance de l'individu dans sa relation avec le milieu, car il se façonne à travers un processus mutuel et coévolutif avec la technique. Cette interaction permet ainsi de dissoudre les limités entre l'humain et la technique, les intégrant dans un seul système corporel qui s'étend à la fois dans l'espace et dans le temps.

À ce stade de notre recherche, il est indispensable de prendre position sur notre rapport envers la technologie en la cernant comme un « agent performant », conformément aux travaux développés par les nouveaux matérialismes. Comme nous l'avons constaté auprès de différents théoriciens de ce courant, parmi lesquels Barad[753], DeLanda[754] et Bennett[755], la matière est approchée comme un agent actif, vital et dynamique, qui est processuel et générateur d'affects. Cette approche marque un changement dans la manière d'envisager la coexistence d'agents humains et non-humains. Dans ce contexte, la philosophe Rosi Braidotti parle des « degrés d'intrusion » entre l'individu et la technologie :

> La relation entre l'être humain et l'autre technologique a évolué dans le contexte contemporain, atteignant des degrés d'intimité et d'intrusion sans précédent. La situation post-humaine est telle qu'elle contraint à un déplacement des lignes de démarcation entre les

[751] MCLUHAN, Marshall, *Pour comprendre les médias*, *op. cit.*
[752] STIEGLER, Bernard, *La technique et le temps, 1*, *op. cit.,* p. 162.
[753] BARAD, Karen, *Meeting the Universe Halfway*, *op. cit.* ; BARAD, Karen, « Posthumanist performativity, *op. cit.*
[754] DELANDA, Manuel, *Assemblage Theory*, *op. cit.*
[755] BENNETT, Jane, *Vibrant matter : a political ecology of things*, *op. cit.*

différences structurelles ou les catégories ontologiques, par exemple entre l'organique et l'inorganique, le né et le fabriqué, la chair et le métal, les circuits électroniques et les systèmes nerveux organiques[756] .

L'optique explorée par Braidotti met en avant les relations ou les connexions qui se « tissent » entre l'individu et la technologie, tout en envisageant leurs divers niveaux d'« *intra-action* » qui jouent un rôle essentiel dans le processus de co-émergence de l'affect. De plus, cette approche permet d'approfondir notre conception selon laquelle la sensibilité humaine est intrinsèquement liée à celle de la technologique, soutenant ainsi l'idée avancée par Pardo Salgado selon laquelle « la machine acquiert proprement, ce que nous appelons sensibilité, la capacité à être affectée par des objets et à réagir aux stimuli[757] ». Cette perspective nous amène à focaliser notre attention sur la dynamique complexe entre la technologie (agent performant), la voix (phénomène relationnel et facteur processuel) et les processus affectifs.

Sur le site *New Materialism Almanac* – une source fondamentale tout au long de ma recherche –, on peut lire la question suivante : « *How matter comes to matter* ». Elle met en avant une pensée de la matière qui a la capacité de « feels, converses, suffers, desires, yearns and remembers[758] ». Appuyée sur ces connaissances, notre approche cerne la question de la sensibilité comme un phénomène qui n'est pas simplement liée aux caractéristiques ou aux capacités de la conscience humaine.

8.2. Milieu affectif, assemblages et matérialités

La production du tissu de relations signifiantes, expérientielles et affectives se réalise par l'interaction entre les pratiques matérielles et discursives et les corps, ces derniers

---

[756] Traduction réalisée par l'auteure de cette étude, dont la version originale en anglais est la suivante : « The relationship between the human and the technological other has shifted in the contemporary context, to reach unprecedented degrees of intimacy and intrusion. The posthuman predicament is such as to force a displacement of the lines of demarcation between structural differences, or ontological categories, for instance between the organic and the inorganic, the born and the manufactured, flesh and metal, electronic circuits and organic nervous systems. ». Voir : BRAIDOTTI, Rosi, « Post-Anthropocentrism : Life beyond the Species », *The Posthuman*, Cambridge and Malden : Polity Press, 2013, p. 55-104, p. 89.

[757] PARDO SALGADO, Carmen, «La sensibilidad de la máquina: el circuito sonoro» [en ligne], *Acto: Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo*, «Sobre el suelo», n° 1, 2002, p. 43-56, np. Disponible sur : https://reacto.webs.ull.es/pg/n1/3.htm#_ftn1 [Consulté le 12/03/2023].

[758] DOLPHIJN, R, TUIN, I. Van Der, *New materialism: interviews & cartographies*, 1, Ann Arbor, MI : Open Humanities Press (New Metaphysics), 2012, p. 5.

étant envisagés non pas comme des organismes, mais plutôt comme des processus ou des événements de connexions dynamiques. Dans ce cadre, nous nous attacherons à répondre aux questions suivantes au travers des créations intermédiales et transmédiales de notre étude : Qui génère les affects ? Par quels moyens sont-ils saisis ? De quelle manière les affects participent-t-ils à la production de subjectivité ? Dans cette optique, nous allons revenir à certains aspects fondamentaux du tournant affectif ou *Affectif Turn* qui a marqué la fin du XXe siècle[759].

Pour analyser ce tournant, notre étude s'appuie sur les réflexions développées par Yu-Chieh Chan dans sa thèse *Du travail postfordiste vers la pratique nouvelle matérialiste et posthumaniste : un art en devenir-avec* (2018), en particulier dans le chapitre « Nouvel agency et Nouveau matérialisme[760] ». La reconceptualisation de l'affect se présente comme une critique des théories de la signification et des perspectives discursives. Elle s'appuie principalement sur les travaux de penseurs tels que Baruch Spinoza, Deleuze et Guattari, Alfred Whitehead et Henri Bergson, établissant ainsi un dialogue entre les sciences sociales, la science computationnelle, les neurosciences (psychobiologie) et les sciences humaines, à partir de la révision de certaines conceptions liées aux corps, à la vie, au langage, à la technique, au dispositif technologique et à l'individu[761].

Les théories des affects qui émergent dans ce contexte se caractérisent par une nouvelle pensée en ce qui concerne la conception de la matérialité, la production de la subjectivité et la distribution de l'agentivité – à savoir la capacité à affecter et à être affecté – des entités humaines et non humaines. L'essor du tournant affectif au cours des deux dernières décennies, influencé par la pensée de Deleuze et Guattari, bouleverse la manière dont la matière avait été pensée jusqu'alors. Les perspectives ouvertes proposent une conception des entités matérielles qui se situent en-dehors du discours, en dessinant une

---

[759] Pour en savoir plus sur les origines du tournant affectif se référer à : MASSUMI, Brian, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensatio*n, Durham/NC: Duke University Press, 2002 ; SEDGWICK, Eve, FRANCK, Adam, *Touching feelings: Affect, pedagogy, performativity*, Durham: Duke Univ Press, 2003 ; CLOUGH, Patricia, HALLEY, Jean, *The Affective Turn. Theorizing the Social*. Durham/NC: Duke University Press, 2007 ; BLACKMAN, Lisa, VENN, Couze, « Affect », *Body & Society*, vol. 16, n° 1, 2010, p. 7-28 ; GREGG, Melissa, SEIGWORTH, Gregory, *The Affect Theory Reader*, Durham/NC: Duke University Press, 2010 ; LARA, Ali, ENCISO, Giazu, « El Giro Afectivo », *Athenea Digital*, vol. 13, n° 3, 2013, p. 101-119.

[760] CHAN, Yu-Chieh, « Nouvel agency et Nouveau matérialisme », *Du travail postfordiste vers la pratique nouvelle matérialiste et posthumaniste : un art en devenir-avec* [en ligne], thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Marc Lachaud, soutenue à l'École des Arts de la Sorbonne - Arts et sciences de l'art Institut ACTE en 2018, p. 253-307. Disponible sur : https://theses.hal.science/tel-03482474v1/file/CHAN.pdf [Consulté le 09/11/2022].

[761] *Ibid.,* p. 255.

compréhension du matériel et du discursif capable d'intégrer les objets, les corps, les affects, la technologie, etc. Elles remettent en question la conception de la matérialité comme une entité passive et manipulable, telle que la théorie poststructuraliste l'a souvent présentée, où le discours domine en tant qu'agent responsable du processus de signification. En ce sens, une attention particulière a été portée aux « processus non-conscients, non-cognitifs, transpersonnels et non-représentatifs, ainsi que les capacités de communication des corps et des importe au-delà du discours[762] ».

Toutefois, il convient de noter que la conscience ou la volonté des écrivains, des artistes multimédias et des compositeurs que nous étudions, mais également des auditeurs impliqués dans l'événement poétique et audio-sensible, revêtent un rôle essentiel. En effet, la conscience est fondamentale dans la compréhension des différents phénomènes constitutifs de l'assemblage, guidant l'interprétation – cette dernière comprise comme une façon d'agir entre « l'organisation mentale et l'organisation sensible[763] » –, et donc la perception de ces relations. Par exemple, les choix relatifs au phrasé, à l'agentivité des corps dans l'espace, à l'emploi de tel micro, à la disposition des haut-parleurs, etc., sont autant de facteurs qui relèvent des intentions sous-jacentes. Ils influencent la relation entre ce qui est proposé à expérimenter et la manière dans laquelle il est expérimenté. En d'autres termes, ils soulignent la nature relationnelle de l'existence, une analyse qui sera approfondie dans la suite de notre étude. Notre perspective s'oppose ainsi à l'idée d'une « autonomie de l'affect », telle quelle a été proposée par le philosophe Brian Massumi[764]. Bien que les affects agissent de manière autonome, dans la mesure où ils se séparent de leurs forces expressives pour être appréhendés d'une nouvelle manière à chaque événement constitutif, à chaque agencement, ce sont également des forces qui contribuent à la production des formes singulières de subjectivité.

Pour approfondir cette question, nous analyserons quatre aspects de ce tournant. Le premier se distingue par la co-constitution du corps et de la matière comme faisant partie intégrante du milieu, constamment en devenir et à la rencontre des forces relationnelles, et donc immergés dans un perpétuel processus d'assemblage. Le deuxième aspect, étroitement lié au premier, concerne l'ontologie *flat* promue par le tournant affectif et par

[762] LARA, Ali et al., « Affect and subjectivity », *Subjectivity*, vol. 10, n° 1, 2017, p. 30-43.
[763] PARDO SALGADO, Carmen, «Interpret/acción», *Suplementos de Contrastes: Revista Interdisciplinar de Filosofía*, 1999, p. 135-148, p. 148. Disponible sur : https://doi.org/10.24310/Contrastescontrastes.v0i0.1508 [Consulté le 08/02/2022].
[764] MASSUMI, Brian, « The Autonomy of Affect », *Cultural Critique,* n° 31, « The Politics of Systems and Environments », 1995, p. 83-109.

les nouveaux matérialismes. Le troisième se caractérise par l'intérêt accordé au milieu affectif en tant que mode de connaissance, en nous basant sur les thèses avancées par Guattari concernant la dimension existentielle du domaine sémiotique. Enfin, le dernier aspect que nous souhaitons aborder est marqué par une conception du corps en tant que matière corporelle.

8.2.1. Matérialités affectives et ontologie relationnelle : Réévaluation à la lumière de Spinoza et Deleuze

Ce premier aspect met en avant une conception de la matière caractérisée par sa capacité à créer des relations et à influencer d'autres matérialités et discours. La matière est donc affective et productive. Par conséquent, elle est approchée comme étant toujours ouverte et dynamique, faisant partie intégrante des assemblages impliquant à la fois des acteurs humains et non humains. En ce sens, les assemblages sont la conséquence des affects ayant la capacité à produire des corps, des discours, des sociétés, etc.

Dans ce contexte, il est pertinent d'examiner la réévaluation des théories élaborées par Spinoza, étant donné son influence sur la pensée des théoriciens du tournant affectif. Plus particulièrement, l'accent est mis sur sa conception moniste de l'ontologie. Cette perspective, adoptée par Deleuze dans l'élaboration de son éthologie[765], soutient l'idée que la matière est appréhendée à travers la relationnalité d'agents qui intègrent l'assemblage, qu'ils soient humains ou non-humains, plutôt que d'être perçue comme une entité individuelle. Selon cette approche, c'est par le biais des affects que la matière parvient à s'intégrer aux assemblages. En ce sens, les affects, ou plutôt « le flux d'affects qui agissent au sein des assemblages relationnels d'éléments animés et inanimés[766] », représentent les « capacités » qui font référence à la matière dépendant de l'assemblage, plutôt qu'être des attributs intrinsèques d'un corps. Ainsi, Deleuze envisage l'*Éthique* de Spinoza « comme une composition des vitesses et des lenteurs, des pouvoirs d'affecter et d'être affecté sur ce plan d'immanence[767] ». Cette conception de l'immanence met en lumière la dimension horizontale qui sous-tend cette notion, caractérisée par des flux infinis et par des relations complexes de « vitesse » et de « lenteur » entre une multitude

[765] DELEUZE, Gilles, *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris : Minuit, 1981.
[766] J. FOX, Nick, ALLDRED, Pam, *Sociology and the New Materialism. Theory, Research, Action*, London : Sage, 2017, p. 129.
[767] *Ibid.,* p. 168.

de singularités hétérogènes, s'opposant ainsi aux rapports d'organisation et de domination. De plus, cette dynamique implique la capacité d'affecter, l'affect étant associé aux variations de puissance engagées dans le passage d'un état à un autre.

Deleuze, influencé par le penseur néerlandais, a formulé la phrase devenue célèbre pour les théoriciens des affects : « vous ne savez pas d'avance ce que peut un corps ou une âme, dans telle rencontre, dans tel agencement, dans telle combinaison[768] ». Ce qui retient notre attention de cette citation, c'est la capacité des matérialités à agir et à affecter le phénomène – à la fois les acteurs et les médiums –, c'est-à-dire à engendrer des discours, des identités, des corps, des structures organisationnelles, des objets, etc. Les affects peuvent ainsi revêtir diverses formes en fonction de leur impact sur la matière et du milieu dans lequel ils agissent. Certains de ces phénomènes sont assujettis aux principes de la physique (technologie, lumière, etc.) D'autres sont régis par les codes socio-culturels (langage, normes, croyances, etc.) Parfois, les affects prennent la forme des forces de pouvoir (institutions, formations), tandis que d'autres dépendent des codes psychologiques ou génétiques qui lient la réponse aux stimuli (mémoire, pensée, etc.)

8.2.2. Forces affectives et assemblages dynamiques : Conceptualisation de la « voix-assemblage »

Le deuxième aspect saillant du tournant affectif, qui est intimement lié à la pensée de la matière, concerne la dimension ontologique. Il s'apparente à l'ontologie des nouveaux matérialismes, qui reconnaît à la matière le pouvoir d'agir, d'affecter et d'être affectée. Cette perspective promeut ainsi une conception des relations entre les entités matérielles, lesquelles évoluent en fonction des affects qui les investissent. Cette ontologie se fonde sur un vocabulaire que l'on retrouve chez les théoriciens des nouveaux matérialismes, chez qui on observe fréquemment l'utilisation de notions telles qu'« assemblages », « événement » « relationnalité », « devenir », « virtuel », etc. L'ontologie des nouveaux matérialismes, qui adopte une approche *flat* ou moniste, se concentre principalement sur trois aspects intimement liés au tournant affectif : la considération des événements en tant que forces motrices de la production du tissu social, la mise en valeur de la dimension relationnelle, et l'adoption d'une approche non anthropocentrique de l'agentivité.

768 *Id.*

Cette ontologie s'oppose ainsi à une vision du monde structurée autour des dualismes traditionnels : agence/structure, culture/nature, idéalisme/réalisme, esprit/matière, sujet/objet. Elle privilégie plutôt une réflexion sur les affects et les flux. Ce faisant, l'attention se tourne vers l'événement, défini comme la configuration de relations entre les corps, les discours et les objets. Ce processus crée des assemblages qui opèrent comme un réseau dynamique et non structuré de connexions entre entités humaines et non humaines, dans un mouvement de réorganisation constant. De ce fait, les assemblages de la matière sont instables, imprédictibles et fluctuants.

Dans cette toile conceptuelle, notre étude propose une réflexion sur la voix en tant que phénomène intégré dans un processus dynamique d'assemblages. Les notions de « voix intermédiale » et de « voix-assemblage », que nous avons précédemment analysé, présentent des similitudes avec le concept d'« *intra-activity* » développé par Barad, ainsi qu'avec la formulation philosophique du « corps sans organes » de Deleuze, qui décrit un rencontre de forces, de flux et un *continuum* d'intensités[769]. Ces terminologies invitent à explorer les capacités de la voix à affecter et à adopter différentes formes. Elles s'attachent à interroger les cadres culturels, sociaux et sensoriels occidentaux sur lesquels reposent la perception et l'expérience et sa conceptualisation ultérieure. Ces cadres, forgés selon des préoccupations et des valeurs particulières qui ont prévalu dans la culture occidentale, influencent et privilégient certains aspects de notre compréhension sensorielle. En ce sens, Nina Sun Eidsheim, dans son essai intitulé « Multisensory Investigation of Sound, Body, And Voice » (2019), met en lumière la manière dont « le "bon" sensorium » est appris à travers le prisme du langage et de l'univers des concepts, contraignant ainsi la connaissance à une approche binaire et linéaire[770].

L'observation soulevée par Eidsheim nous force, d'une part, à reconsidérer les frontières perceptives et sensorielles traditionnelles de la société occidentale. Et, d'autre part, à ouvrir notre analyse à une réalité de plus en plus complexe. Cette réalité voit émerger de nouvelles formes de vocalités contemporaines qui se matérialisent dans des cadres discursifs et non-discursifs différents aux traditionnels. Nous pensons notamment à la réalité virtuelle et augmentée, aux logiciels de la création contemporaine musicale de plus en plus puissants en matière de modification et traitement vocal, à la reconstitution de la parole en temps réel grâce à de systèmes vibratoires et de mouvement, ainsi qu'à

[769] DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation* [1981], Paris : Du Seuil, 2002, p. 50-51.
[770] EIDSHEIM, Nina Sun, « Multisensory Investigation of Sound, Body, And Voice », *in* Michael Bull (ed.), *The Routledge Companion to Sound Studies*, London/New York: Routledge, 2019, p. 35-44.

l'intégration et cohabitation croissante de l'IA dans notre vie quotidienne par le biais des moteurs de recherche, des agents conversationnels, etc. Autrement dit, c'est une réalité où la composante biologique, géopolitique et techno-culturelle s'assemblent, et où la sensibilité du performeur se joint à la sensibilité de la technologie.

Les créations poétiques et audio-sensibles que nous étudions, qui prennent la forme de performances vocales, des lectures-concerts ou d'installations électroacoustiques, avec leurs processus matériels et sémiotiques, sont susceptibles d'influencer la perception de la voix et l'expérience qui en résulte. Le public, qui comme nous l'avons constaté, est très hétérogène, allant des chercheurs, aux musiciens, poètes, amateurs ou débutants, est immergé dans un ensemble complexe de sonorités qui ouvre un espace de résonances et de rencontres sensibles et affectives entre des entités humaines et non humaines. Lors de ces événements, les différents agents impliqués dans la formation et la perception du phénomène vocal, dont les dispositifs technologiques, les corps, la matière discursive, participent à la création d'assemblages affectifs et à la construction de connaissances sensibles.

L'expérience qui se concrétise à partir de ces rencontres sensibles et affectives implique une construction active et une coadaptation entre la matière et le discours. Elle peut investir des formes très différentes. Prenons l'exemple d'Anne-James Chaton pour illustrer cette dynamique. Dans ses performances-concerts, l'expérience de la voix s'effectue à travers une approche technologique des composants vocaux. Comme nous l'avons déjà cité, l'écrivain emprunte à la musique électronique des procédés tels que le *sampling* ou le *looping*, ou encore l'esthétique *glitch* et *low-fi* du son transposée également à la langue, pour faire émerger ce qu'il appelle le « spectre » du signe linguistique, c'est-à-dire sa face graphique. En interagissant avec les sonorités du compositeur Alva Noto, Chaton engage la voix dans une transformation sonore et visuelle qui brouille les frontières entre la langue, le son et l'image. Lors de l'écoute, ce processus donne lieu à l'émergence des « mots fantômes » ou des micro-événements qui, par leur matérialité, à la fois vibrationnelle et relationnelle, transcendent la représentation symbolique et culturelle du langage. L'auditeur est invité à s'engager dans une négociation ou disponibilité affective avec le phénomène sonore. Autrement dit, il est invité à abandonner la recherche du sens des mots pour se concentrer sur la dimension performative et relationnelle du son. Cette immersion dans le phénomène sonore constitue une expérience affective, où la voix n'est pas simplement perçue comme un vecteur de

sens, mais comme un phénomène qui s'inscrit dans une relation dynamique entre le corps, la technologie et le milieu sonore. Par conséquent, faire l'expérience de la voix n'est pas le résultat d'une simple perception sensorielle, mais elle constitue un travail d'arrangement, de transformation et de négociation entre le son et l'identité, la présence et la corporéité, la signification et médium, etc. Ce faisant, la vocalité peut être comprise comme un phénomène multidimensionnel et fluide, qui se situe à l'intersection de l'organique, du symbolique, du performatif et du technologique.

Chaque voix peut être perçue comme une entité unique, dotée de sa propre topographie sonore, qui se matérialise dans un temps et dans un espace donné. Cette singularité réside dans la manière dont la voix émerge à un instant donné, façonnée par des contextes spécifiques, et s'inscrit dans une dimension spatiale propre. Toutefois, il existe également une dimension commune de la voix, un espace-temps partagé, où les voix peuvent se rencontrer, même si des variations sont possibles. Autrement dit, même si chaque voix porte en elle des caractéristiques qui lui sont propres, elle n'existe pas de manière isolée. La voix est relationnelle par essence. Elle se définit et se transforme à travers ses interactions avec le monde, révélant sa dépendance vis-à-vis de multiples facteurs : les modes d'expression, les dispositifs technologiques, les pratiques socio-culturelles, les techniques vocales employées et les contextes dans lesquels elle se manifeste.

Dans cet ordre d'idées, Eidsheim affirme « voice is not singular; it is collective[771] ». À travers cette déclaration, elle soutient que la voix, tout comme l'écoute, est une pratique culturelle et relationnelle. Bien que les possibilités de la voix soient infinies, les caractéristiques vocales spécifiques découlent des influences culturelles, de la formation vocale, ainsi que des choix du vocalisateur, notamment en matière de « style and technique[772] ». À partir de cette observation, Eidsheim cherche à démontrer comment la notion de « voix » est intimement liée à une « continually developing understanding of meaning, the choices and power structures at its base[773] ».

Dans les collaborations que nous avons étudiées jusqu'à présent, l'utilisation des expressions associées à la voix telles que « la voix de la pierre », « la voix du couloir », « zoomer sur la voix », pour n'en citer que quelques-unes, mettent en évidence la nécessité

[771] EIDSHEIM, Nina Sun, *The Race of Sound*, *op. cit.,* p. 9-11.
[772] *Ibid.,* p. 10-21, p. 30-37.
[773] *Ibid.,* p. 27-28, p. 57-58.

d'interroger la conception traditionnelle de la voix et de l'espace-temps qu'elle occupe. C'est pourquoi le phénomène vocal doit être perçu dans sa dimension réflexive, critique et audio-sensible, comme étant capable d'interroger la sensibilité de notre époque. La voix en tant que phénomène relationnel fait entendre les rapports des espaces physiques, signifiants et affectifs où elle émerge et qui façonnent son existence. Cette perspective nous conduit à examiner la voix sous l'angle de la « transvocalisation ». Cette notion a été explorée dès les années 1980 par l'écrivain Bernard Michel à travers le prisme de la pragmatique linguistique. Dans ses travaux, il attribue une importance significative à la « transvocalisation » de l'expressivité de la parole sur l'ensemble des structures corporelles[774]. Sous l'angle de la théorie littéraire, Gérard Genette se sert également de cette notion pour désigner le phénomène par lequel la parole est attribuée à un personnage qui en est dépourvue dans l'hypotexte, concrétisant ainsi le passage d'un narrateur à un autre. Ce concept se distingue de celui de « transfocalisation », qui consiste à raconter la même histoire mais d'un autre point de vue[775].

Dans notre étude, la notion de « transvocalisation » nous permet de mettre en relief la dimension agentive de la voix et d'accentuer le phénomène de l'« *intra-action* » des entités humaines et non humaines qui influencent son existence. Par exemple, la voix du performeur peut être captée par un microphone, traitée numériquement, puis diffusée à travers des haut-parleurs ou projetée sur un écran sous la forme d'images sonores ou textuelles, dans un espace-temps donné. Dans ce processus, la capacité de chaque agent à influencer la perception et donc l'existence de la voix peut varier en fonction de plusieurs facteurs, tels que le traitement sonore appliqué, la qualité de l'écoute, les aspects discursifs et technologiques impliqués, ainsi que les propriétés acoustiques de l'espace où se déroule l'événement. En somme, il s'agit de tourner l'attention vers les capacités relationnelles et processuelles que le phénomène vocal sous-entend.

---

774 MICHEL, Bernard, « La stratégie vocale ou la transvocalisation », *Esprit. Nouvelle Série*, n° 43/44,1980, p. 55-62.

775 Genette se sert de l'expression « récriture transfocalisante » dans la mesure où, je cite avec l'auteur, l'on peut « "transfocaliser" un récit déjà focalisé : par exemple, récrire "Madame Bovary" en quittant le point de vue d'Emma et en étendant à tout le roman la focalisation des premiers chapitres sur Charles [...] Toutes ces transfocalisations, inévitablement, entraîneraient un remaniement complet du texte et de l'information narrative ». Voir : GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 408.

8.2.3. Langage, matérialités et affects

Le troisième aspect porte sur l'attention accordée au milieu affectif en tant que mode de connaissance, aussi important que les modes cognitifs et rationnels. Cette évolution a été particulièrement marquée par l'appropriation des affects et de leurs capacités par les médias visuels à la fin du XXe siècle. Dans ce contexte, les capacités du langage se trouvent intrinsèquement liées aux médias qui les véhiculent, comme le démontrent la poésie numérique, les environnements virtuels ou les réseaux sociaux, qui transcendent les facultés humaines et altèrent les processus de subjectivité et de réflexivité du langage.

Tout d'abord, il est important de cerner la question du langage et de son interaction avec le milieu affectif. Il s'agit de mettre en question l'idée préconçue selon laquelle le langage, en tant que socle moderniste de représentation, constituerait le médium essentiel pour relier l'individu au monde. Traditionnellement perçu comme objectif, transparent et direct, le langage a été souvent assimilé aux capacités du sens de la vision. Il était considéré comme le principal médium pour « visualiser » et articuler la réalité, ainsi qu'« être » dans le monde. Un exemple illustrant cette conception est l'utilisation du verbe « lire », appliqué tant au domaine de l'écriture qu'à celui de l'image.

Dans le cadre des collaborations intermédiales et transmédiales, la dimension affective du récit poétique ne se réfère ni à un état de choses ni à un énoncé, mais elle met l'accent sur la capacité à générer des relations entre les différentes entités, ainsi que à affecter le milieu dans lequel elles se manifestent. De ce fait, le langage peut être appréhendé ontologiquement comme un événement, qui est imbriqué avec des forces matérielles complexes au sein d'un même assemblage. En effet, le récit poétique opère dans une temporalité et spatialité partagées avec la matérialité et discursivité du dispositif technologique, évoluant au sein d'un milieu inter-matériel, sonore et vibrationnel. Pour avancer cette idée, notre analyse se base sur un *continuum* du matériel et du discursif, tel qu'il a été conceptualisé par les nouveaux matérialismes :

> [...] affects are "relata" that produce indivisible bonds in all these participants of the communicative process of literature. Relata [...] are those ontologically indivisible relations,

between human and non-human elements, in which boundary-making (therefore meaning-making) and agenciality take place.[776]

Cette conception des affects en tant que « relata » suggère que la production de sens dépasse les limites conventionnelles de la pratique discursive comme productrice de signification, en tenant compte des conditions matérielles et des configurations d'ordre non linguistique qui façonnent l'agencement. À cet égard, la communication est envisagée en tant que pratique processuelle transversale, qui a la capacité de conférer au langage une fonction performative et réflexive de la réalité. Cette dernière a été définie par Barad comme « process of mattering through which "mattering" itself acquires meaning and form in the realization of different agential[777] ».

De manière plus générale, cette perspective nous invite à questionner notre rapport aux pratiques communicatives et à réfléchir sur la dimension existentielle de la subjectivité. À ce propos, Guattari pointe la nécessité de repenser notre approche du langage ne pouvant plus être considérée comme un trait définitoire de l'être humain. En conséquence, il se concentre sur la dimension existentielle du domaine des sémiotiques non signifiantes ou a-signifiantes. Pour le sociologue et philosophe Maurizio Lazzarato, qui a revisité les études de Guattari sur les affects, ce registre englobe :

de machines analogiques ou numériques de production d'images, de sons et d'informations, les équations, les fonctions, les diagrammes de la science, la musique etc., qui "peuvent mettre en jeu des signes ayant par ailleurs un effet symbolique ou signifiant, mais dont le fonctionnement propre n'est pas symbolisme ou signifiant".[778]

---

[776] « [...] les affects sont des "relata" qui créent des liens indivisibles chez tous ces participants du processus communicatif de la littérature. Relata [...] sont ces relations ontologiquement indivisibles, entre des éléments humains et non humains, où la délimitation des frontières (et donc la création de sens) et l'agentivité ont lieu ». Voir : REVELLES-BENAVENTE, Beatriz, GONZALEZ RAMOS, Ana M., « Communication and Feminist New Materialism: Methodologies to understand the continuum between matter and discourse » [en ligne], *FZG - Freiburger Zeitschrift für GeschlechterStudien*, vol. 24, n° 1, 2018, p. 55-70, p. 58. Disponible sur : https://www.budrich-journals.de/index.php/fgs/article/view/32397/27876 [Consulté le 04/13/2021].

[777] « [...] un processus de matérialisation à travers lequel la "matérialisation" elle-même acquiert sens et forme dans la réalisation de différentes possibilités agentives. ». Voir : BARAD, Karen, « Posthumanist Performativity, *op. cit.*, p. 817.

[778] Maurizio Lazzarato, lorsqu'il parle des sémiotiques a-signifiants, il fait référence aux « machines analogiques ou numériques de production d'images, de sons et d'informations, les équations, les fonctions, les diagrammes de la science, la musique etc. ». Voir : LAZZARATO, Maurizio, « Le "pluralisme sémiotique" et le nouveau gouvernement des signes. Hommage à Félix Guattari » [en ligne], *EIPCP*, 2006. Disponible sur : https://transversal.at/transversal/0107/lazzarato/fr [Consulté le 03/05/2021].

Dans cette perspective, la dimension existentielle du domaine sémiotique, telle qu'évoquée par Lazzarato en s'appuyant sur Guattari, inclut à la fois des aspects sensoriels et affectifs. Cette approche se présente comme une contrepartie aux sémiotiques signifiantes du langage et prône la génération de nouvelles formes d'énonciation qui émergent et agissent dans le milieu sensible. Les collaborations examinées dans notre étude fournissent un exemple concret de la construction des sémantiques résonnant avec la dimension existentielle. Elles opèrent, selon les termes d'Anna Gibbs, spécialiste des media studies et de la théorie des affects, « aux points de contact entre le discursif, l'existentiel et l'assemblage[779] ».

Poursuivant sa conceptualisation de l'affect, Guattari élabore l'idée d'une co-création entre le sujet et le contenu d'une expression au cœur d'un double mouvement, à savoir la « territorialisation » et la « déterritorialisation ». Ces processus opèrent une redistribution des affects et sont à l'origine d'une réarticulation du sens qui se manifeste sous la forme des événements. La territorialisation implique l'ancrage d'un affect dans un contexte spécifique, orientant ainsi le sujet vers de nouvelles possibilités expressives. En revanche, la déterritorialisation marque une libération des attaches spatiales et temporelles, conduisant à la dissolution de la congruence de l'affect. Le philosophe décrit ce phénomène en indiquant que « sa congruence spatio-temporelle se dissout et ses procédures d'élucidation menacent de partir en tous sens[780] ». Cette dissolution spatio-temporelle entraîne une ouverture vers toute une série de réimplantations potentielles, facilitant ainsi la reconfiguration des forces affectives à travers chaque événement. Par conséquent, cette dynamique contribue à façonner les expériences subjectives et les expressions singulières.

---

[779] GIBBS, Anna, « Put A Spell on You: Affect, Language and the Non-Linguistic » [*Vidéo*], *Public Spheres of Resonance: Constellations of Affect and Language*, Freie Universität Berlin, avril 2017. Disponible sur : https://www.sfb-affective-societies.de/archiv/dokumentation/2017-04-27-29_public_spheres/gibbs/index.html [Consulté le 07/10/2022].

[780] GUATTARI, Félix, « Ritournelles et affects existentiels », *Chimères. Revue des schizoanalyses,* n° 7, 1989, p. 1-15, p. 4.

8.2.4. Matière corporelle : Une reconfiguration de la notion du corps

Un autre aspect clé que nous souhaitons récupérer des théories développées par le tournant affectif, et qui représente un concept seuil pour la recherche des nouveaux matérialismes, concerne la question du corps, intimement liée à la déconstruction de la notion de « sujet » à l'époque postmoderne. Les théories développées par les nouveaux matérialismes encouragent une conception du corps envisagée comme matière corporelle. Cette compréhension vise à perturber les distinctions entre « organique et inorganique, matériel et immatériel, vivant et non vivant où, plutôt que de parler de corps, nous pourrions parler d'assemblages humains et non humains[781] ». Dans ce cadre conceptuel, des notions telles que « corporéité[782] » et « *trans-corporeality*[783] » ont émergé. Elles engagent, non seulement la dimension existentielle de l'énonciateur en considérant le corps comme une entité à la fois linguistique et sensoriel, mais invitent également à penser « à travers les corps[784] », tenant compte de la dimension spatiale et temporelle de cette traversée, transcendant ainsi la dualité sujet/objet, pour révéler les relations sensibles et de pouvoir qui circulent dans et « à travers » ces sortes de matérialités. De même, ces notions permettent de concevoir l'individu non pas comme une entité autonome et extérieure au monde physique et matériel, mais comme un être enchevêtré et « situé » au sein du milieu. Dans ce sens, Alaimo affirme : « bodies extend into places and places affect bodies [...] The exposed subject is always already penetrated by substances and forces that can never be properly accounted for – ethics and politics must proceed from there[785] ». Cette perspective onto-épistémologique de la corporéité met en lumière le fait que les corps humains sont constamment affectés par les substances qui composent le monde, englobant les topographies, les atmosphères, les milieux médiatiques, les animaux, les plantes, les microorganismes, les habitats, etc. Par conséquent, la subjectivité de l'individu est cernée comme étant intrinsèquement liée aux matérialités du monde, qui participent activement à son émergence et à sa constitution.

---

781 CHAN, Yu-Chieh, *Du travail postfordiste*, *op. cit.*, p. 255.
782 GROSZ, Elizabeth, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indianapolis : Indiana University Press, 1994.
783 ALAIMO, Stacy, *Bodily Natures*, *op. cit.*
784 *Ibid.,* p. 2.
785 ALAIMO, Stacy, *Exposed: Environmental Politics and Pleasures in Posthuman Times,* Minnesota: University of Minnesota Press, 2016, p. 5.

Cette approche nous encourage à remettre en question la pensée anthropocentrique, dépassant les catégories préétablies et les oppositions hiérarchiques, pour adopter une conception du milieu comme un système matériel ouvert, relationnel et dynamique, où les corps sont impliqués. Ainsi, l'approche relationnelle post-anthropocentrique de l'agentivité émerge comme une alternative à l'approche humaniste et essentialiste. En explorant la relationnalité, il devient possible d'identifier les potentialités de la matière corporelle, à savoir leurs capacités à influencer et être influencés par d'autres entités, générant ainsi des déplacements et des mouvements qui suscitent des affects.

9. Laisser agir le son

La conjonction entre le médium poétique et le médium technologique permet à la voix de s'inscrire dans des milieux sonores immersifs et de générer des syntaxes audio-sensibles, en potentialisant le champ de l'expérience, tout en élargissant simultanément les domaines de la perception et de la représentation du monde. Dans le cadre de notre étude, l'outil technologique est utilisé pour transcrire les dynamiques affectives en sons. Au cours de ce processus, l'accent est mis sur la dimension spatio-temporelle et matérielle des phénomènes à travers de concepts tels que la résonance, l'élasticité, les flux, l'« *intra-action* » des corps, la vibration, entre autres.

L'écrivain et essayiste Ollivier Dyens, spécialiste des milieux virtuels et de l'usage des outils numériques dans la pratique poétique, explore la co-création entre l'homme et la machine. Dans cette perspective, il confère à la technologie la capacité de faire pénétrer l'individu dans des nouvelles strates de réalité :

> Today's technologies offer us access to new levels of reality that our biology cannot perceive, define, or understand by itself. Cells, atoms, galaxies, tectonics plates, and whale songs are all examples of levels of reality existing outside human biological reality. However, this extension into new biological realms also reduces our ability to recognize. Without it, we are unable to posit absolutes and define ourselves relative to them. In technological readings of the world, the structure that allows us to positively differentiate between life and nonlife eludes us [...] The technological reality is a reality assembled equally by humans and

machines. It is the world as seen, perceived, decoded, and encoded by a man/machine perception.[786].

Son approche de la poésie se caractérise par une orientation vers l'expérimentation et la virtualisation. Il envisage la poésie comme un « territoire » et la technologie comme un agent performatif permettant d'accéder à des nouveaux territoires à la fois affectifs et cognitifs[787]. Dans ce contexte, le débordement du médium poétique par les dispositifs technologiques et de médiation sonore offre un éclairage sous la métaphysique de l'interaction entre l'humain et la machine appréhendée comme une « réalité assemblée ». En effet, la technologie engage l'expérience humaine dans des nouvelles strates de réalité qui existent en dehors des capacités biologiques, mais qui, cependant, informent et participent aux processus de production de la connaissance et de la subjectivité contemporaine. Dans un esprit similaire, le doctorant Camille Pierre, dans son article « I Philip : » (2020)[788], explore les pratiques techniques et les technologies d'enregistrement et de reproduction sonores comme des phénomènes qui participent à la formulation des nouvelles réalités. Pour ce faire, il reprend les propos de l'historien du cinéma Serge Cardinal qui considère les dispositifs de médiation sonore comme des vecteurs capables de capturer et de restituer le processus de transformation inhérente à toute forme perceptible. Leur objectif est de révéler le réseau de relations qui unissent les entités humaines et non humaines, allant au-delà de ce qui est immédiatement perceptible à nos sens. Ces dispositifs contribuent ainsi à élargir notre compréhension de la réalité, car ils

[786] « Les technologies d'aujourd'hui nous permettent d'accéder à de nouveaux niveaux de réalité que notre biologie ne peut percevoir, définir ou comprendre par elle-même. Les cellules, les atomes, les galaxies, les plaques tectoniques et les chants de baleines sont autant d'exemples de niveaux de réalité existant en dehors de la réalité biologique humaine. Cependant, cette extension vers de nouveaux domaines biologiques réduit également notre capacité à reconnaître. Sans elle, nous sommes incapables de poser des absolus et de nous définir par rapport à eux. Dans les lectures technologiques du monde, la structure qui nous permet de différencier positivement le vivant du non-vivant nous échappe [...] La réalité technologique est une réalité assemblée à parts égales par les humains et les machines. C'est le monde tel qu'il est vu, perçu, décodé et encodé par une perception homme/machine ». Voir : DYENS, Ollivier, *Metal and Flesh: The Evolution of Man Technology Takes Over*, Cambridge/Mass.: The MIT Press, 2001, p. 10.

[787] « Poetry is a territory. Poetry is a territory of emotions, a territory of the metaphysical, where we explore large, important questions about what it means to be human. But poetry is not the only territory. Technology, finance, politics create territories. The poetic territory has its own specificities however: Learning and inquiétude (disquiet). The poetic realm allows one to learn complex emotional/social/metaphysical situations. » Texte paru dans le site de l'auteur. Voir : DYENS, Ollivier, « Virtual Reality and Poetry/Réalité virtuelle et poésie » [en ligne]. Disponible sur : https://www.ollivier-dyens.com/gallery] [Consulté le 09/11/2023].

[788] PIERRE, Camille, « I Philip : » [en ligne], *Entrelacs*, n° 17, 2020. Disponible sur : http://journals.openedition.org/entrelacs/5961 [Consulté le 08/11/2022].

recréent « le mouvement de métamorphose et libère ainsi les forces cachées sous les formes, le potentiel relationnel caché sous les objets habituels de la perception[789] ».

Retournant à Dyens, et à son analyse des milieux virtuels et poétiques, il se distance de la relation traditionnelle entretenue avec le langage écrit en lui conférant une dimension supplémentaire, celle du codage : « Humain language is an algorithm. Writing is coding. Coding for meaning, coding for intention, coding for action[790] ». Ces termes impliquent une similarité entre le langage humain et le langage informatique. Ils mettent en lumière le fait que le langage écrit opère selon les principes des algorithmes, et que l'acte d'écrire est essentiellement une forme de codage destiné à transmettre du sens, de l'intention et à induire une action chez le récepteur (le lecteur, l'auditeur).

Le langage, en tant que code, est conçu comme un ensemble de règles qui permettent de produire des significations et de structurer le sens. À travers le prisme du nouveau matérialisme, nous proposons d'examiner ontologiquement le langage comme une matière processuelle et relationnelle, qui émerge et fait partie des assemblages dynamiques et évolutifs. C'est dans cette optique que nous analyserons la collaboration entre Anne-James Chaton et le compositeur Carsten Nicolai, alias Alva Noto, pour la création intermédiale intitulée *ALPHABET* (2019).

Noto, connu tant pour son travail en tant que compositeur que comme artiste plasticien (Casters Nicolai), a collaboré avec des artistes majeurs de la musique électronique et expérimentale, tels que Ryuichi Sakamoto et Ryoji Ikeda. Il a également participé à des festivals internationaux de médias arts tels que Club Transmediale, Unsound et Elektra, travaillant à l'intersection entre la musique, l'art et la science, et a exposé ses créations plastiques et audiovisuelles dans des institutions et événements consacrés à l'art contemporaine, tels que la Biennale de Venise et Documenta X, sous la forme des installations multimédia, des impressions sur papier, des peintures, etc.

Dans le contexte de sa création musicale, le compositeur accorde une attention particulière à la manipulation de l'information – des données brutes de programmes informatiques –, qu'il transforme en fichiers audio pour générer des sons. Tel est le matériau de base de son album *Unitxt* (2008) sorti sur le label Raster-Noton. Dans cet

---

[789] CARDINAL, Serge, « Médiation ou modulation sonore ? » *Cinémas*, vol. 9, n° 1, 1998, p. 95-115, p. 100.

[790] « La langue humaine est un algorithme. L'écriture est du codage. Codage pour le sens, codage pour l'intention, codage pour l'action ». Voir : DYENS, Ollivier, « Virtual Reality and Poetry/Réalité virtuelle, *op. cit.*

ordre d'idées, Noto s'emploie à convertir les bits de fichier afin de les transcoder en son, produisant parfois un rendu plus mélodique, tandis que d'autres fois, il génère du bruit. Pour la conception de l'album *Univrs* (2011), sorti sur le même label, Noto a travaillé sur la synthèse granulaire pour approfondir la dimension micro du phénomène sonore, en se concentrant sur les oscillations et les modulations de fréquences. Comme nous l'avons déjà mentionné chez Giménez-Comas, ce processus consiste à travailler à partir d'un échantillon pour en extraire un grain, c'est-à-dire une partie du son qui capture les caractéristiques du son à l'intérieur[791]. Dans cet album se trouve la pièce *Uni Acronym*, qui est une vaste collection des acronymes de trois lettres (de AAA à ZIP) organisées alphabétiquement et énoncées par Chaton.

Dans leur album *ALPHABET*, Chaton et Noto se servent du langage comme un outil pour créer des sons et des images qui sont à la fois des éléments de la composition sonore et de la performance poétique. En introduisant délibérément des erreurs et des accidents dans le processus créatif, devenant des patterns sonores, ils interrogent la nature même du langage et de la communication.

9.1. Anne-James Chaton & Alva Noto – *ALPHABET* (2019)

Le projet a débuté en 2018 avec la publication du livre *ALPHABET.L* de l'écrivain, édité par la maison *Sonorhas* et présenté sur son site dans la section « art ». Ce livre a été suivi d'impressions numériques sur dibon, exposées dans des centres d'art contemporain. Un an plus tard, en 2019, le projet a pris une nouvelle dimension avec la conception de l'album *ALPHABET*, une collaboration avec Noto présentée en 2019 sous le label du compositeur Raster-Noton[792]. L'album a été concrétisé par une série de performances-concerts dans des lieux divers tels qu'au Caixaforum de Barcelone, au Barbican Centre de Londres, au centre interdisciplinaire Trauma Bar und Kino de Berlin, au Conservatoire d'Athènes, ainsi qu'au Grand Halle de la Villette ou encore à la Gaîté Lyrique de Paris.

[791] Pour approfondir l'univers sonore et visuel d'Alva Noto, ainsi que sur son approche conceptuelle, on peut consulter l'interview réalisée au compositeur par Red Bull Music Academy à Madrid en 2011. Voir : « Alva Noto » [*Audio*], Red Bull Music Academy, 2011. Disponible sur : https://www.redbullmusicacademy.com/lectures/carsten-nicolai-listening-to-10000-khz [Consulté le 02/10/2024].

[792] Bien que la plupart de ses sons apparaissent dans son label Raster-Noton, il y en a d'autres qui sont publiés dans le label indépendant allemand de musique électronique expérimentale et de techno-minimale Mille Plateaux.



Fig. 19 : *ALPHABET.L*, 2009. Impression numérique sur dibond, 30 x 30 cm, 26 lettres. © Anne-James Chaton.

ALPHABET peut être abordée comme un récit audio-sensible, constitué d'un langage synthétique, codé, apparemment rationnel et objectif. Il puise son inspiration dans l'ouvrage *Étymologies* d'Isidore de Séville, datant du VIIe siècle, devenu l'encyclopédie la plus utilisée du Moyen Âge. Cette sorte de manuel, considéré comme l'un des premiers textes écrits destinés à recueillir et systématiser la connaissance d'une époque, entraîne une vision naturaliste, universaliste et de complétude du monde. Chaton et Noto s'inspirent du caractère partitionnel et schématique des *Étymologies* pour réfléchir aux modes d'équivalence, de corrélation et de médiation entre les choses et les mots, créant ainsi des analogies entre ce que l'on voit, ce que l'on dit et ce que l'on entend.

Dans ce contexte, il est intéressant de noter la référence à Isidore de Séville dans l'ouvrage *L'expérience mélodique au XXe siècle*[793] écrite par Martin Kaltenecker. Lorsqu'il aborde la mélodie sous l'angle « thymique » (du grec « *thymos* », qui signifie « âme » ou « émotion »), une approche qui fait référence à l'énergie corporelle, il cite Isidore de Séville : « une phrase mélodique (re)devient, dans l'orientation thymique, une unité "quam ut uno spiritu proferateur" ("chantée en une seule respiration") comme le formulait

[793] KALTENECKER, Martin, *L'expérience mélodique au XXe siècle,* Genève : Contrechamps, 2024.

Isidore de Séville au VIIe siècle[794] ». Dans ce passage, le verbe « *proferateur* » a été traduit par « chanter », car il s'agit de la manière dont une « phrase mélodique » est exprimée d'un seul souffle, c'est-à-dire articulée de manière fluide et continue. De même que les *Étymologies* cherchent à créer des correspondances entre les éléments du monde et leurs représentations verbales, le motif mélodique, selon la perspective thymique, génère du mouvement à travers sa fluidité et sa continuité, tout en créant une participation affective. Cette corrélation entre le mouvement de l'énergie et l'écoute s'effectue à condition d'expérimenter l'action déclenchée par le son.

Pour la création *ALPHABET*, Chaton et Noto font dialoguer les représentations du monde avec celles de l'ère numérique. De manière similaire à Isidore de Séville, la démarche de Chaton se caractérise par un processus de rassemblement des mots de la langue française pouvant être prononcées dans une dynamique de profération. Dans cette logique, l'album *ALPHABET* est structuré en un *tracklist* de treize pistes distinctes, ordonnées par ordre alphabétique et regroupées par une succession de monosyllabes :

01 A-BU→ BUG → BU-CR

02 CRIME

03 CR-FO

04 FOU

05 FO-LU

06 LUNE

07 LU-NO

08 NOTE

09 NO-QU

10 QUELLE PARTIE !

11 QU-SO

12 SONNET

13 SO-ZOU

[794] *Ibid.,* p. 32. Texte original extrait de : DE SEVILLE, Isidore, *Etymologies*, t.I, II, xviii.1 (cité par Karen Desmond, « Sicut in grammatica » : Analogical Discourse in Chapter 12 of Guido's *Micrologus »*, *The Journal of Musicology*, vol. 16, 1998, p. 467-493, p. 473.

Lors d'une interview pour un reportage radio dans le cadre du festival Sonic Protest 2022, Chaton et Noto ont exposé les fondements conceptuels d'*ALPHABET* à partir des *Étymologies* : « [Isidore de Séville] crée des définitions et des entrées en travaillant sur la consonance des mots, c'est-à-dire qu'un mot va trouver sa définition parce qu'il sonne proche du mot suivant ou d'un autre mot en langue latine[795] ». Cette manière de procéder rejoint les intentions du duo, qui consiste à créer du sens par la décodification des espaces entre les signes et les signaux dans un langage numérique, car, comme Noto l'a indiqué, « le numérique n'est qu'un moyen de décoder, de traiter ou de stocker l'information[796] ».

Pour analyser ce projet, il est tout d'abord important d'attirer l'attention sur la manière dont le CD a été présenté, sous l'étiquette « performance », « éditions » et « projet », sur le site de l'écrivain :

> ALPHABET explores the combinatorics between signs on one side and signals on the other.
>
> The performance, inspired by the Etymologies of Isidore of Seville twisting the scientific rigor to privilege phonetic acquaintances, revisits the strategies of representation invented by the man to tell the world around him in the digital age. ALPHABET invites the spectator to immerse themselves in the multiple relationships that, through language and its digital translations, maintain words and things.
>
> After many collaborations this new record by Anne-James Chaton and Carsten Nicolai aka Alva Noto speaks a new language, generated by the fusion of objective poetry and minimal music. From the dialogue of the graph and the glitch a poetics of the code is born from which arises a representation of the contemporary world.[797]

Ce texte peut être lu comme une déclaration d'intention. En effet, il s'agit d'explorer les relations entre les signes (linguistiques) et les signaux (sonores) par le biais d'un

---

[795] Médoc - Sonic Protest [*Podcast*], *Radio Campus France*, le 5 novembre 2022. Disponible sur : https://www.radiocampusparis.org/medoc-sonic-protest-2022-11-05-22/?fbclid=IwAR2nE1st3CAAcp_oDuqTx1awh7Nir6oKq4-VCDMrs-knNvN4j70CcZbBbE8 [Consulté le 08/11/2022].

[796] Citation reprise du programme du Barbican Centre de Londres : « Brit Seaton talks to Carsten Nicolai and Anne-James Chaton about how an ancient text inspired an exploration of language in the digital age » [en ligne], *Barbican*, 2019. Disponible sur : https://www.barbican.org.uk/digital-programmes/alva-noto-anne-james-chaton-alphabet [Consulté le 09/04/2023].

[797] Texte publié à l'occasion de la parution du livre-CD *ALPHABET* sur le site de l'écrivain et sur le label Raster-Noton. Disponible sur : https://www.annejameschaton.org/alphabetnoton.html et https://noton.info/product/n-047/ [Consultés le 05/03/2023].

matériau performatif et audio-sensible conçu à partir du « graphe » et de la poétique du *glitch*. En électronique, le *glitch* désigne « une fluctuation imprévue du signal électronique, ainsi que toute défaillance du circuit d'alimentation[798] », se manifestant sous les traits d'un *bug* ou d'un dysfonctionnement. En utilisant des stratégies telles que la multiplication, la répétition et le séquençage, et en suivant le principe de « son-sens » de Fourcade mentionné précédemment, où la signification est appréhendée dans son versant sonore, le signal du compositeur peut, à un moment donné, déclencher un nouveau mot ou une nouvelle syllabe. Ce processus entraîne un recodage du signe linguistique qui agit davantage en tant qu'événement acoustique qu'en tant qu'élément langagier. L'écrivain explique ce processus en déclarant : « Cette base de données monosyllabique, à la fois significative et phonétique, peut sonner dans d'autres langues proches du "bit" en musique électronique sur lequel nous pourrions ensuite développer d'autres codes[799]. »

Le *bit* est l'acronyme de *binary digit* et signifie une unité fondamentale de stockage de données, représentant une valeur binaire (0 ou 1) dans un système informatique. Issu du langage des codes, le *bit* est porteur de significations, pouvant communiquer et être interprété de différentes manières en fonction du contexte. Dans le cadre de cette citation, le *bit* désigne à la fois l'unité de base de données monosyllabiques et l'unité de mesure utilisée pour décrire la représentation numérique du son, agissant également comme le marqueur d'un certain rythme. Lorsque Chaton évoque son intention de « développer d'autres codes », ce phénomène peut se traduire par le déclenchement des stimuli sensoriels ou par des associations mentales, d'ordre intuitif ou intellectuel, provoquées par la résolution ou la profondeur spécifique du signal sonore.

---

[798] CICILIATO, Vincent, *Glitch(s) imago-sonore(s). Du processus d'objectivation par découpe et synchronisation son-image à une esthétique du micro-mouvemen*t, Université de Picardie Jules Verne, 2010. p. 397.

[799] « Alva Noto & Anne-James Chaton : Alphabet », *op. cit.*



Fig. 20 : *ALPHABET*, 2019, Anne-James Chaton et Alva Noto (livre-CD paru dans le label Raster-Noton). © Anne-James Chaton

Après avoir saisi les aspects essentiels de la contextualisation et conceptualisation de cette collaboration, il est pertinent d'examiner la méthode et les outils employés par Chaton et Noto pour cette création intermédiale, en les associant plus directement à la manière dont Dyens envisage le langage sous l'angle du code. En premier lieu, *ALPHABET* utilise un langage codifié et numérique fait à partir des acronymes, des monosyllabes et des chiffres. Ce choix se caractérise par un dialogue continu entre le texte et le son, où l'écriture confère une dimension sonore au récit et où le son se matérialise pour donner suite au texte. Dans cette perspective, il est important de souligner – comme nous l'avons déjà analysé à partir de la proposition *Evénements 09* –, l'intérêt de Chaton pour conférer à l'écrit une portée audible et matérielle, permettant ainsi à son « spectre » (le graphe) d'agir et de poursuivre le récit dans sa dimension audio-sensible.

Un autre point de convergence entre l'approche de Chaton et celle de Dyens en ce qui concerne l'écriture comme codage réside dans l'emploi des outils technologiques. Chaton s'empare des outils propres à la musique électroacoustique, tels que les

microphones (micro-tête, micro binaural, souvent en travaillant sur l'effet Larsen[800]), les enregistreurs et les logiciels de production musical (MAO[801], Ableton Live), en collaboration de Noto qui recourt fréquemment à une table de mixage et à un contrôleur MIDI[802]. La relation avec le dispositif technologique contribue à façonner leur propre poétique. Comme nous l'avons précédemment observé, Chaton, n'ayant pas une maîtrise totale de ces outils, permet aux « accidents » de survenir de manière aléatoire lors de ses performances-concerts. Perçus comme des *bugs*, ces éléments de déviation, et donc d'ouverture, agissent dans le code de l'écriture audio-sensible et visuelle des auteurs. Ils opèrent sur une durée spatio-temporelle précise générant des micro-sons « opaques » qui « plient le temps ». En effet, ces événements concentrent le temps « sur la pointe de l'imprévisible pour ouvrir l'ordre à l'impératif de la nouveauté, du surgissement – appelant à une conversion d'attitude ou de méthode dans l'incandescence de l'instant inédit[803]. » L'esthétique du *glitch* renforce l'idée de l'écriture en tant que processus de codage dynamique, évolutif et expérimental, où la forme poétique demeure ouverte, tout comme dans le domaine du codage informatique.

En outre, Chaton utilise des énoncés ordinaires comme matériau linguistique et sonore, qu'il décontextualise et puis agence par le biais d'une écriture en prose axée sur une structure apparemment simple (sujet-verbe-complément). D'un côté, cette méthode évoque l'idée d'écriture en tant que codage, où chaque élément est agencé pour produire un effet spécifique. D'un autre côté, cette démarche a pour objectif d'éviter toute forme de lyrisme susceptible de résulter de l'engagement de l'auteur. Cependant, tout acte d'effacement comporte inévitablement une dimension subjective, liée aux choix stylistiques et techniques[804]. La volonté d'absenter le personnage de ces écrits anonymes – rappelons que leur origine consiste en billets de métro, tickets de caisse, reçus de

---

800 L'« effet Larsen » est un boucle audio qui se crée entre l'émetteur ou sortie d'une chaîne électroacoustique, par exemple le haut-parleur, et un récepteur, en général le microphone. Cette oscillation « parasite » réagit donc sur son entrée, devenant ainsi un générateur de signaux.

801 Musique assistée par ordinateur.

802 Un contrôleur MIDI (Musical Instrument Digital Interface) est un dispositif qui permet de contrôler des équipements musicaux compatibles MIDI, tels que des synthétiseurs, des séquenceurs, et des logiciels audio. Il offre une interface intuitive pour créer, éditer et performer de la musique électronique et numérique en temps réel, contrôlant divers paramètres tels que le volume, les filtres, les pistes audio, etc.

803 METAIS-CHASTANIER, Barbara, « L'accident, la technique et l'occasion », *Agôn*, *Dossiers*, n° 2 « L'accident », 2010, np. Disponible sur : http://agon.ens-lsh.fr/index.php?id=1087 [Consulté le 05/08/2021].

804 Même en évitant la notion du sujet, la signature du timbre demeure présente. Les signes acoustiques de la voix sont intrinsèquement liés à des propriétés physiques spécifiques. Ainsi, il est possible de parler de « la voix de la radio », « la voix du texte », « la voix électronique » ou encore des « timbres électroacoustiques ».

banque, c'est-à-dire un langage apparemment insignifiant et produit par la machine – est mise en avant par la neutralité du timbre, le rythme monotone et la diction atonale de Chaton. Il lit le texte sans l'altérer, avec un langage qui se veut objectif et transparent. Cette approche est renforcée par les oscillations électroniques du compositeur qui affectent l'audition et dissipent la singularité de la voix. Bien que, le matériau littéraire que Chaton mobilise n'est certes pas médiatisé par une interprétation subjective de la réalité, il l'est par la technologie, tout comme sa voix. Ces observations nous amènent à interroger l'une des notions clé de notre étude : le lyrisme, traditionnellement associée à une manifestation subjective.

En manipulant des acronymes et en les traitant comme du son, ce matériau devient bien plus qu'un simple outil de communication. Il participe à la production de connaissances, un processus qui s'effectue par un jeu de déplacements et d'« *intra-action* » avec le milieu sonore, qui est intrinsèquement dynamique et fluctuant. Cette approche ouvre la voie à des alternatives d'ordre épistémologique qui s'opposent à l'idée de placer le sujet au centre de la production de connaissance. Il s'agit d'une « ontoépistemologie auditive », telle qu'elle a été définie par Marcel Cobussen :

> Although the word “epistemology” seems to be putting the knowing subject center- stage, auditory ontoepistemology, in accordance with Steven Feld’s acoustemology, defies the idea of a sonic environment that is static, waiting passively to be revealed by a detached, objective researcher. Knowledge production in and through sound implies moving through, participatingin and interacting with an environment that is dynamic and incessantly in flux, if only because it is cocreated with the researcher themselves. The sonic environment is not an inactive entity, waiting only to be investigated; it is not simply raw material for human interests. Gaining knowledge in and through sound should be understood as an emergent and contingent process, unfolding through an ongoing interplay between humans, but also between humans and nonhuman forms of life, materialities, technologies and sites [...]Auditory ontoepistemology can therefore be considered as one component of Karen Barad’s agential realism: sonic experiences, either with or without the help of technological devices, such as recorders or playback equipment, never simply disclose a preexisting reality but also always play a role in constituting that reality[805].

[805] « Bien que le mot "épistémologie" semble placer le sujet connaissant au centre de la scène, l'ontoépistémologie auditive, conformément à l'acoustémologie de Steven Feld, défie l'idée d'un environnement sonore statique, attendant passivement d'être révélé par un chercheur détaché et objectif. La production de connaissances dans et à travers le son implique de se déplacer à travers, de participer à

Les connaissances ainsi générées par et à travers le son, perçues en tant que processus « émergents », partiels et « contingents », se caractérisent par l'indétermination et l'instabilité, et sont profondément liées à l'expérience des espaces, aux modalités relationnelles avec des entités non-humaines, etc., ainsi qu'à d'autres facteurs. Elles prennent en compte les dimensions socio-culturelles, historiques, technologiques, ainsi que les circonstances propres à chaque agent, où le matériel, le social, la technique, le discursif se connectent pour configurer des nouvelles possibilités d'être et d'entrer en relation avec le milieu. Comme le souligne l'artiste et philosophe Salomé Voegelin, dont la pensée s'inscrit dans le cadre du *Sonic Materialism*, le processus de connaissance par le son « donne à entendre d'autres possibilités[806] » et invite à considérer l'écoute comme une pratique socio-politique du son. Elle plaide ainsi pour une « sensibilité sonore », un « être-avec le son[807] ».

Ce matériau sonore et langagier est « ontologiquement multiple[808] ». Il constitue une source d'action (*agency*) et opère dans une dynamique qui transcende la distinction entre sujet et objet, les relations prenant la forme d'une juxtaposition de diverses formes d'existence. Une telle approche résonne avec le concept de « vitalité matérielle » exploré par Jane Bennett et développé précédemment.

Dans ce cadre, nous proposons d'explorer le lyrisme par rapport à l'écoute comme une force d'agentivité au sein d'un assemblage, un phénomène qui émerge de la matérialité sonore, elle-même influencée par les forces entre les relations matérielles et les processus discursifs. Ce phénomène se manifeste à la fois comme un processus matériel et

---

et d'interagir avec un environnement dynamique et incessamment en flux, ne serait-ce que parce qu'il est co-créé avec le chercheur lui-même. L'environnement sonore n'est pas une entité inactive, attendant seulement d'être investiguée ; il n'est pas simplement de la matière brute pour les intérêts humains. Acquérir des connaissances dans et à travers le son doit être compris comme un processus émergent et contingent, se déployant à travers un jeu continu entre les humains, mais aussi entre les humains et les formes de vie non humaines, les matérialités, les technologies et les lieux [...] L'ontoépistémologie auditive peut donc être considérée comme un composant du réalisme agentiel de Karen Barad : les expériences sonores, qu'elles se fassent avec ou sans l'aide de dispositifs technologiques, tels que des enregistreurs ou des équipements de lecture, ne révèlent jamais simplement une réalité préexistante, mais jouent toujours également un rôle dans la constitution de cette réalité. » Voir : COBUSSEN, Marcel, « Framing », *op. cit.*, p. 33.

806 VOEGELIN, Salomé, *Sonic Possible Worlds : Hearing the Continuum of Sound* [2014], New York/Londres: Bloomsbury Academic, 2021, p. 3.

807 *Ibid.,* p. 4.

808 Nous faisons ici référence à l'approche de Jane Bennett et à sa lecture du personnage fictif d'Odradek dans l'œuvre de Kafka : « Wooden yet lively, verbal yet vegetal, alive yet inert, Odradek is ontologically multiple. He/it […] exhibits what Gilles Deleuze has described as the persistent "hunt of the animate in plants, and of the vegetable in animals". » Voir : BENNETT, Jane, *Vibrant Matter*, *op. cit.*, p. 8.

sémiotique, qui dépend des facteurs technologiques, socio-culturels et contextuels de la performance.

9.1.1. Composer le lyrisme : Rencontres sensibles avec le son

Dans les créations intermédiales et transmédiales que nous examinons, il s'agit de « composer » et d'expérimenter le lyrisme, non pas au moyen de la manifestation subjective – comme un élan personnel ou une quête de l'expression de soi – mais à travers des processus d'agentivité qui dépassent la seule sphère humaine. Cette approche implique de remettre en cause l'unicité du sujet, en introduisant d'autres matérialités et des relations qui s'inscrivent dans une logique de codépendance entres des entités humaines et non humaines, comprenant à la fois des formes d'existence synthétiques et naturelles qui cohabitent au sein d'une même dimension spatio-temporelle, comme illustré dans l'analyse de *Back into Nothingness*. Dans cette perspective, l'idée de « composer le lyrisme » s'inscrit dans une perspective non anthropocentrique de l'agentivité, car il s'agit de prendre en compte les relations entre les agents non humains, qu'il s'agisse de technologies, de dispositifs ou de matériaux, qui contribuent à la formation des instances lyriques.

Dans ce contexte, nous associons l'action de « composer » au processus de maintenir des tensions, de dissocier les éléments d'un ensemble et ensuite les intégrer dans une signification plurielle, ou encore de générer un flou de perception spatio-temporelle multiple. L'origine étymologique du verbe « composer » provient du latin « *cum-* » et « *ponere* », littéralement « poser ensemble, placer ensemble » d'où « faire un tout à l'aide d'éléments, écrire (un ouvrage) » et « accorder, mettre en ordre, régler un différend, convenir de quelque chose[809] ». À partir de ce verbe, nous trouvons des mots dérivés tels que composition, composant, compilation, entre autres.

Dans le cas d'Anne-James Chaton, le matériau à « composer » (un matériau littéraire qu'il a préalablement prélevé, collecté et agencé) résiste à une pratique de l'écoute qui chercherait à en révéler un sens ou un message sous-jacent cohérent. Les choix

[809] Etymologie du verbe « composer » tirée du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL). Disponible sur : https://www.cnrtl.fr/etymologie/composer#:~:text=Adaptation%2C%20d'apr.,%2C%20convenir%20de%20quelque%20chose%20%C2%BB [Consulté le 20/11/2023].

stylistiques et techniques de l'écrivain révèle un intérêt pour la matérialité et l'adhérence du monde. Sous l'angles des nouveaux matérialismes, *ALPHABET*, tout comme *Évènements 09*, peut être cerné comme une sorte de recyclage littéraire qui considère le langage non seulement comme une construction à manipuler, mais aussi comme un agent émanant de la matière. Dans ce sens, la matière langagière révèle les interfaces et les enchevêtrements entre les agents humains et non humains qui participent au processus de création. *ALPHABET* affirme la présence vivante de cette matière dans sa composition et son agencement. En même temps, il met en avant l'artificialité du langage comme moyen pour décrire et capturer le monde vivant.

Lors de ces lectures-concerts, l'action de « composer » chez l'auditeur se manifeste par l'exercice de fictionnaliser « la mémoire de l'ouïe[810] », un processus qui permet de réarticuler et de « ré-composer » l'expérience. L'écoute agit comme phénomène disruptif et disjonctif. Elle offre à l'auditeur une forme de déplacement, l'invitant à naviguer contre, entre ou avec le son. Cette perspective, qui a été abordé par la compositrice, artiste radiophonique engagée avec l'écologie du son Hildegard Westerkamp dans son article « The Disruptive Nature of Listening: Today Yesterday Tomorrow (2019)[811] », nous conduit à considérer l'écoute comme une « ouverture », une forme de « disponibilité affective » envers le milieu, compris comme un réseau de relations sensibles et sonores, interactives et dynamiques.

Cette perspective permet d'avancer l'hypothèse que la mémoire, composée d'un *continuum* spatio-temporel et façonnée par des relations sensibles, entraîne une rupture de l'unité et de l'identité du sujet. Nous verrons par la suite que cette perspective favorise une compréhension complexe et dynamique de l'expérience. Elle met en évidence la manière dont le sens se construit à partir de l'écoute et du processus de sémiosis activé par le phénomène sonore. Ainsi, le sens n'est pas transmis de manière unidirectionnelle, mais se crée de façon interactive et contextuelle, à travers l'écoute et la participation sensible de l'individu.

Partant de cette observation, nous prônons une pensée de l'écoute en tant que pratique immersive, relationnelle et située, qui a la capacité de recomposer le matériau sensible.

---

[810] Cet énoncé fait référence à l'œuvre audiovisuelle de l'artiste chilienne basée à Barcelone, Ursula San Cristóbal, «La memoria de un oído» (2018).

[811] WESTERKAMP, Hildegard, « The Disruptive Nature of Listening: Today Yesterday Tomorrow », *in* Milena Droumeva, Randolph Jordan (eds.), *Sound, Media, Ecology*, London/New York: Routledge, 2019, p. 45-64.

Cette approche suggère que l'écoute à la capacité de générer une nouvelle forme de continuité de sonorités, perçue comme non hiérarchique et non fonctionnelle, qui prend en compte la dimension temporelle à partir de laquelle émerge l'événement, et spatiale, à la fois l'espace physique et l'espace de la composition. Cette continuité est en réalité caractérisée par une ouverture à la multiplicité de sons – les sons étant des « intensités singulières » et « proliférants »[812] – qui échappent à une réalité cohérente et linéaire, ainsi qu'à une quelconque hiérarchie, comme le souligne Daniel Charles lorsqu'il évoque « la musique et l'oubli[813] ». Elle « [la continuité] laisse place à la discontinuité des événements, de courte durée et souvent ponctuels, qui s'actualisent en son sein[814] ».

Dans cette perspective, l'écoute que nous défendons ne repose pas sur une temporalité linéaire, mais plutôt sur la nature dynamique, relationnelle et changeante de l'expérience auditive, impactant les processus de configuration de la subjectivité et de la connaissance du milieu et de soi-même. Ainsi, plutôt que de concevoir l'écoute de la voix comme une identité stable, nous expérimentons une entité plurielle, générative et fluctuante, influencée par les relations sensibles qui l'entourent et qui la constituent.

Pour avancer cette idée, il est pertinent d'évoquer la notion d'« épaisseur du je narratif » formulée par Louis. Cette approche propose une pensée de l'individu qui est perçu comme une entité variable et composée[815] d'éléments différents. En appliquant cette théorie à la figure de Chaton lors de ses performances-concerts, il est possible de considérer son corps et sa voix comme des phénomènes qui se déploient dans une dynamique spatio-temporelle en interaction avec le reste de matérialités et discursivités qui font partie de l'événement. Cette perspective peut être considérée comme une manifestation de la logique du « contretemps[816] » du philosophe Emmanuel Levinas, qui est constitutive du sujet qui s'y rapporte, et donne naissance à la pluralité d'êtres qui se déploient temporellement. Cette notion décrit la façon dont l'expérience temporelle est perturbée par l'altérité. Selon Levinas, le temps est conçu comme une ligne continue et

---

812 PARDO SALGADO, Carmen, «Músicas sin memoria» [en ligne], *Azafea, La estética musical de Salinas a la actualidad,* vol. 15, Salamanca : Université de Salamanca, 2013, p. 169-185, p. 182. Disponible sur : https://doi.org/10.14201/12259 [Consulté le 08/03/2021].

813 CHARLES, Daniel, « La musique et l'oubli », *Le Temps de la Voix* : Paris, Jean-Pierre Delarge, 1978.

814 CICILIATO, Vincent, *Glitch(s)* imago-sonore(s), *op. cit.*, p. 366.

815 Ce cadre conceptuel a été élaboré lors du séminaire « L'objet littéraire : théoriser les écritures transfrontalières » dirigé et dispensé par Annick Louis au CRAL (Centre de Recherches sur les Arts et le Langage) en 2023 et 2024.

816 Pour en savoir plus, veuillez consulter : LEVINAS Emmanuel, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris : Le Livre de poche, « Biblio/Essais », 1978 ; *Le Temps et l'autre*, Paris : PUF, 2004.

linéaire dans la culture occidentale. Cependant, faire l'expérience de l'altérité, c'est-à-dire l'expérience de l'autre, implique de prendre conscience de son existence, et donc d'être capable de percevoir la dimension temporelle de l'altérité. En poursuivant cette perspective, notre approche montre qu'on adhère à l'idée que la voix de l'écrivain cohabite avec les diverses entités, humaines et non humaines, de l'événement audio-sensible, évoluant de manière dynamique et configurant ensemble une nouvelle sensibilité qui fait signe à des strates de réalité auxquels la technologie permet d'accéder.

Dans ce cadre, notre étude propose une conception de l'écoute en réponse aux modalités de formation de soi-même et aux procédés électroacoustiques employés par les compositeurs. L'acte d'écoute implique un processus de dissociation et de nouvelles retrouvailles avec le sens. L'ouïe est capable de recomposer, c'est-à-dire d'assembler et d'agencer le milieu sonore à partir des fragments. Dans le contexte de la musique électroacoustique, l'action de composer implique deux phases : la phase expérimentale et la phase compositionnelle. La première consiste à expérimenter les phénomènes sonores et à manipuler les dispositifs, tandis que la deuxième se focalise sur l'articulation et l'agencement de cette matière sensible et de l'appareil électroacoustique. C'est une composition qui se développe à travers l'écoute, et une écoute qui se fait en composant. Dans ce processus, l'individu et la machine s'hybrident, créant une nouvelle forme de coexistence où les frontières se brouillent, et où les sensibilités s'affectent et se transforment mutuellement.

En outre, cette approche soulève des questions importantes sur la nature de l'écoute et de la perception. Chaton et Noto partagent l'hypothèse que plus la voix est neutre, plus l'auditeur peut projeter du lyrisme là où il le perçoit. Mais, qu'est-ce que l'on doit entendre par lyrisme dans ce contexte ? La pensée sur le lyrisme que nous proposons n'est pas fondée sur la sensibilité de l'auteur, la voix qui communique des émotions, ni sur l'idée d'un état d'esprit spécifique. Au contraire, elle est davantage liée à l'écoute des phénomènes qui émergent de l'assemblage de matérialités et discursivités des créations audio-sensibles. En d'autres termes, il s'agit de concevoir l'écoute comme une pratique intrinsèquement liée à la matérialité du son – sa texture, son couleur, son flux spatio-temporel, son effet physique sur les entités à travers lesquelles il se transmet et se propage ; cette matérialité étant profondément enracinée dans le monde matériel, avec les forces et les devenirs qui le constituent. Dans cette perspective, la pratique de l'écoute se situe au milieu de forces matériellement enchevêtrés à d'autres assemblages de forces.

Dès lors, il s'agit de questionner le phénomène sonore, pas en termes de représentation ou de signification, mais de l'interroger afin de saisir ses effets, son fonctionnement, ainsi que les transformations qu'il produit.

Cette perspective est renforcée par les effets de traitement de son, tels que la réverbération, la compression, la saturation, le *delay*, entre autres. Ces manipulations impliquent une irruption du sens et déclenchent une diffraction du corps sonore, de ses sources, dans l'espace et dans le temps. Chez Chaton et Noto, ces effets entraînent également une sorte de retardement, affectant le processus de compréhension ou d'interprétation du texte, lors de la lecture. Cette idée est accentuée lorsque le compositeur introduit des effets de latence de diverses durées, tantôt prolongées, tantôt courtes. Ces choix délibérés quant à la lenteur ou à la rapidité contribuent à l'apparition de micro-événements ou de micro-sons qui favorisent l'élargissement de la perception, rendant ainsi « sensible le temps[817] ». En conséquence, l'auditeur peut devenir plus attentif aux entités qui affectent le mouvement du milieu sensible (les objets de la scène, les corps de l'écrivain et du compositeur, les dispositifs techniques et les outils technologiques tels que le micro, l'écran, etc.). Lorsque nous affirmons que l'auditeur « peut devenir », il convient de souligner qu'il ne s'agit pas de le réduire à une sorte de typologie qui « répond à », comme s'il existait un « auditeur type » qui devient de façon prévisible. Au contraire, il s'agit de reconnaître et d'accepter la diversité des modes d'écoute susceptibles d'être activés. Cette pluralité reflète une mobilité intrinsèque à la pratique de l'écoute et à la diversité d'expériences d'écoute, dynamique qui se manifeste dans l'attention portée à ce que nous entendons et qui varie en fonction de multiples éléments : les contextes particuliers, les parcours expérientiels et auditifs propres à chaque individu, les circonstances de l'écoute, ainsi que l'environnement immédiat dans lequel émerge le phénomène sonore.

De même, ces facteurs favorisent l'émergence de marqueurs sémantiques supplémentaires à l'intérieur des énoncées, désignés comme des « mots fantômes », perceptibles lors de l'écoute, comme il a déjà été évoqué. Ces « mots » servent à la fois de vecteurs de significations alternatives et d'échappées, témoignant ainsi de l'impossibilité à expérimenter le son de manière isolée, car immergé dans un réseau plus

[817] « Rendre le temps sensible » est une expression empruntée au philosophe Roland Barthes. Voir : BARTHES, Roland, *Le Neutre : Cours et séminaires au Collège de France 1977-1978*, Paris : Seuil/Imec, 2002, p. 110.

large, il est en résonance avec le reste d'éléments qui interagissent entre eux, affectent tant sa propagation que sa perception.

En somme, le lyrisme associé à l'écoute implique un jeu complexe d'interactions sonores, cognitives et affectives qui transgressent les frontières de l'ego, donnant naissance à une nouvelle configuration ontologique qui brouille les distinctions entre l'auditeur, le vocalisateur-performeur (pouvant être un individu ou une entité non humaine telle que la forêt ou le dispositif technologique) et le milieu sonore. Ainsi, fictionnaliser « la mémoire de l'ouïe » implique de faire des rencontres sensibles avec le son, comprenant son articulation et ses relations avec les entités matérielles et discursives pour en créer son propre lyrisme.

Dans une même optique, lorsqu'on parle de la voix et de l'écoute comme une ouverture et un élargissement du concept de lyrisme – une perspective qui a été précédemment explorée à travers les notions de « translyrisme » et de « lyrisme trans-subjectif », il s'agit de prolonger cette réflexion à travers des approches théoriques qui remettent en question la sensibilité strictement humaine. Ainsi, la notion de « sensibilité », telle que défendue dans cette étude, fait référence à la manière dont les entités entretiennent des relations sensibles, dynamiques et ouvertes, avec le milieu, qui n'implique pas nécessairement une interprétation ou une médiation rationnelle de ces interactions. Dans ce sens, il ne s'agit pas d'établir des correspondances entre des modalités perceptives et des rationalités attribuées à des entités non humaines, comme le ferait une perspective anthropocentrique qui place l'individu au centre et lui confère la capacité d'octroyer à l'autrui des attributs ou des capacités.

En outre, les notions de « translyrisme », « lyrisme trans-subjectif » et « sujet-relation » préconisent une singularité qui émerge au sein d'une pluralité de matérialités, de discours, de symboles, de corps, etc. Dans ce contexte, l'écoute, particulièrement celle de la voix, est perçue comme une activité qui permet de dépasser la subjectivité et placer l'individu dans un réseau de relations sensibles. Cette approche met en avant la dimension relationnelle et interactive de l'écoute. Martin, qui porte une attention particulière à l'activité du langage comme activité d'un « sujet-relation », envisage l'écoute de la voix comme une reconfiguration de celle-ci : « Voix parce que le dire comme écoute

transforme le parler, le lire et l'écrire en activité pleinement transubjective : en poèmes relations[818] ».

Dans cette optique, la dimension lyrique consiste à entrer en résonances sensibles avec les voix, les corps, les discours, les technologies, etc., qui font partie de l'événement audio-sensible. Il ne s'agit pas de les « reconnaître » en tant qu'entités, mais d'être « avec », de coexister et de s'affecter mutuellement. Par conséquent, la singularité du « moi » est mise en avant de manière oblique. Le sujet est perçu comme un sujet-relation qui se trouve dans une dynamique d'intra-activité avec le reste d'éléments. Par opposition à une approche anthropocentriste et logocentrisme, l'individu se présente ainsi comme un *chorus* qui se façonne et se définit par chaque nouvelle relation ; par chaque nouvelle écoute.

9.1.2. Exploration des agencements à travers la techno-poétique de la voix et de la matérialité numérique

L'intention de Chaton de « laisser agir » le son met en lumière un aspect fondamental que nous examinons à travers le prisme des nouveaux matérialismes : l'ontologie « plate » du phénomène sonore. Dans cette perspective, le concept d'« assemblage » et plus particulièrement de « voix-assemblage », que nous avons précédemment examiné en détail, considèrent les entités, qu'elles soient humaines ou non humaines, comme faisant partie d'un même réseau et opérant au sein de systèmes ouverts et multiples. Selon cette approche, nous favorisons l'idée que la voix est une instance, une entité performative qui fait partie intégrante de la performance en direct. Elle est ontologiquement éphémère, productrice et productive.

La théorie que nous défendons, soulignée notamment par Barad, se concentre sur la nature relationnelle de l'existence, et de la voix comme étant « toujours une relation contenue en elle-même. Pour que la voix existe, elle doit être reconnu comme telle par le locuteur, l'auditeur, et le reste d'entités humaines et non-humaines[819]. » Ainsi, lorsque nous étudions la médiation technologique de la voix dans le contexte de ces collaborations, il est important de la comprendre en tenant compte de l'ensemble d'entités

[818] MARTIN, Serge « Quand dire c'est écouter, *op. cit.*, p. 3.
[819] KIRALY, Thom, *An Angel Passes By: Posthuman and Acousmatic Voices in Digitally Mediated Contemporary Live Poetry*, Suède: Blekinge Institute of Technology, 2012, p. 22.

impliquées dans la situation audio-sensible. L'« *apparatus* » – comprenant les technologies, les structures et les médiums – représente un ensemble de pratiques matérielles et discursives qui incluent des propriétés spatio-temporelles, des objets, des systèmes de pensée, des individus, des structures, et autres. Ils sont en « *intra-action* » avec les formes perçues de l'existence[820], participant ainsi à la perception et à la signification du phénomène vocal.

Le phénomène vocal résulte de cette interaction complexe, caractérisée par une origine indéfinissable et insaisissable. De ce fait, la construction affective de la voix se révèle dépendante de l'effet performatif de ses relations. Neumark, s'appuyant sur les travaux de Dolar, Cavarero, Butler et Rancière, met en relief la dimension performative de la voix et des relations qu'elle génère. Elle met en avant la capacité de la voix à faire exister cette relationnalité, plutôt que de l'exprimer ou de la représenter. Ainsi, Neumark insiste sur l'importance d'approcher la voix « as gesture and event – and to point to what voices 'do', how they 'create and disturb' meaning and "identity" rather than just conveying or expressing it[821]. »

Pour avancer notre analyse, nous nous appuyons sur la définition de « phénomène » telle que proposée par Barad :

> phenomena do not merely mark the epistemological inseparability of "observer" and "observed"; rather, phenomena are the ontological inseparability of agentially intra-acting "components." That is, phenomena are ontologically primitive relations – relations without preexisting relata[822].

Cette perspective encourage à considérer la voix médiatisée comme un phénomène « *without preexisting relata* », et c'est par le biais de l'expérience et la perception de l'ensemble de matérialités et discursivités de la performance que la voix se manifeste, acquérant une nouvelle consistance à partir de relations « *ontologically primitive* ». Cette

---

820 BARAD, Karen, « Getting Real: Technoscientific Practices and the Materialization of Reality », *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies,* vol. 2, n° 10, 1998, p. 87-128 ; BARAD, Karen, *Meeting the Universe Halfway*, *op. cit.*, p. 127-128, p. 141-146.

821 NEUMARK, Norie, « Doing Things With Voices : Performativity and Voice », *V01CE: Vocal Aesthetics*, *op. cit.*, p. 96.

822 « [...] phenomena do not merely mark the epistemological inseparability of "observer" and "observed"; rather, phenomena are the ontological inseparability of agentially intra-acting "components." That is, phenomena are ontologically primitive relations—relations without preexisting relata. » Voir : BARAD, Karen, « Posthumanist Performativity, *op. cit.*, p. 815.

approche est explorée dans notre étude à travers le cadre conceptuel d'une « techno-poétique de la voix », examinant comment les éléments médiatiques, technologiques, matériels et discursifs du domaine poétique et sonore entrent en relation, dans une dynamique processuelle et interdépendante, et ouvrent un lieu « entre », où la voix rend perceptible ce qui la traverse et ce qui l'affecte.

Dans une perspective similaire, le texte, une fois rendu « audible » et « visible » – notamment par le biais des dispositifs technologiques de projection et d'exposition –, se manifeste également comme une matérialité évolutive et dynamique. La philosophe Sybille Krämer, en évoquant la technologie numérique et les nouveaux médias, avance l'idée que le temps associé au livre – traditionnellement caractérisé par sa dimension symbolique et sa structure syntaxique linéaire –, se transforme dès lors qu'il est médié technologiquement[823]. Anna Gibbs et Maria Angel, spécialistes dans la littérature digitale et l'écriture électronique, prolongent ces réflexions à la lumière des nouveaux matérialismes dans leur article « Geospatial Aesthetics: Time, Agency and Space in Electronic Writing ». Elles y observent que :

> the spatial stability characteristic of typographic form is transformed and recontextualised: texts appear, move and make sounds, reproducing themselves in a manner that draws attention to the contingent and distributed aspects of their composition.[824].

Ces transformations indiquent que les dimensions spatio-temporelles du texte peuvent être appréhendées tant dans leur matérialité, que dans leur discursivité et leur sonorité. Ainsi, lorsque le texte s'intègre dans une performance ou dans une installation sonore, il peut se déplacer dans l'espace, altérer sa forme et générer des sons, soulignant le caractère dynamique et agentif de son existence. Ce processus entraîne une altération de sa temporalité et une instabilité des éléments contingents perceptibles. Ceux-ci sont

---

[823] KRAMER, Sybille, « The Cultural Techniques of Time Axis Manipulation » [en ligne], *Friedrich Kittler's Conception of Media, Theory, Culture, & Societ*y, vol. 23, n° 7-8, 2006, p. 93-109, p. 96. Disponible sur : https://monoskop.org/images/a/a7/Kraemer_Sybille_2006_The_Cultural_Techniques_of_Time_Axis_Manipulation_On_Friedrich_Kittlers_Conception_of_Media.pdf [Consulté le 09/12/2022].

[824] « [...] la stabilité spatiale caractéristique de la forme typographique est transformée et recontextualisée : les textes apparaissent, se déplacent et émettent des sons, se reproduisant d'une manière qui attire l'attention sur les aspects contingents et distribués de leur composition ». Voir : GIBBS, Anna, ANGEL, Maria, « Geospatial Aesthetics: Time, Agency and Space in Electronic Writing », *Sprache und Literatur*, vol. 108, n° 42, 2012, p. 13-21, p. 14.

affectés par les facteurs socio-culturels et matériels-discursifs du milieu où ils se performent, ainsi que par les aspects sensoriels qu'ils suscitent.

Au niveau visuel, l'artiste japonais Nibo, qui a également fondé son propre label sous le nom n160, a contribué à la conception d'*ALPHABET*. Spécialisé dans les projets sonores et visuels, il mobilise un langage inspiré des principes scientifiques et mathématiques. Pour ce faire, il utilise des logiciels qui génèrent un univers complexe de signes et de symboles, renforçant le côté performatif de l'événement. Les effets stroboscopiques, qui consistent en des flashs lumineux émis à intervalles réguliers et synchronisés avec le rythme sonore, renforcent cette idée. Dans l'écran situé à l'arrière du compositeur et de l'écrivain, l'auditeur voit défiler un nombre incalculable de monosyllabes, de numéros, de mots, de symboles, de codes, de listes, etc. La manière dans laquelle ces données s'articulent fait référence aux processus de communication, de diffusion et de transmission propres aux dispositifs technologiques et informatiques, et pointent vers l'abstraction et donc la désubjectivation et la décentralisation à laquelle est soumise la parole à l'époque numérique, mais aussi vers les codes qui la représentent.



Fig. 21: Alva Noto & Anne-James Chaton, *ALPHABET*, Live x Barcelona, 29.11.19 à CaixaForum Barcelona. Photo © Alba Rupérez.

À travers des jeux spatio-temporels, ainsi qu'en travaillant la dimension matérielle et plastique du texte, Nibo altère les paroles écrites qui se concrétisent dans l'écran, les transformant dans des choses-mots. C'est par le biais du langage du code qu'il parvient à détourner, à la fois mécaniquement et organiquement, le texte. Cette manière de procéder lui permet de créer des effets de dysfonctionnement et de décalage entre ce qu'il est dit et ce qu'il est donné à voir. En effet, lors de la situation sonore, un écart s'impose entre la sphère du disible/audible et la sphère du visible. Cet écart, qui est perceptible de manière auditive et visuelle, représente une forme d'ouverture spatio-temporelle et déplace l'auditeur hors de l'espace d'énonciation. Les lieux intermédiales émergents, auxquels la voix adhère, privilégient la conception des résonances sensibles qui influent sur la signifiance des éléments de la performance-concert. Ces lieux « entre » sont de nature disjonctive. Autrement dit, ils ne s'hybrident pas entièrement mais conservent leur singularité, créant ainsi des points de tension et d'interaction dynamique au sein d'un même assemblage.

Le traitement des données visuelles et auditives résonne avec la volonté de l'écrivain de faire proliférer le langage et dissoudre le sens, mis en relief par l'emploi des outils électroacoustiques et du traitement technologique de la voix. Leur matérialisation apparaît comme l'enjeu des opérations aléatoires générées par les dispositifs techniques et textuels, qui interrogent la contingence et la dimension spatio-temporelle des éléments du récit. Les auteurs d'*ALPHABET* jouent avec les inventions, les associations et les déplacements de ces données, ainsi qu'avec leur représentation, demeurant immergées dans un réseau sensible de relations.

La dimension collaborative de cette création intermédiale renforce son caractère ouvert et évolutif. Dans ce contexte, la voix agit au milieu de ces relations, émergent des interstices entre les médiums et les langages. Elle favorise la création de sens chaque fois qu'elle accède à un nouvel ancrage sensible par la conception des espaces intermédiaires. En conséquence, la production des effets de sens, dans toute leur multiplicité, se réalise lorsque la voix entre en relation avec « la zone interstitielle, malléable, où les médias et les langages établissent souvent des relations hétérogènes et changeantes, construisant de nouvelles "entités"[825] ». Comme nous l'avons déjà mentionné, le sens « émerge » et se

[825] BOGADO, Fernando, *La poesía de Vicente Luy (1999-2014) y la emergencia de otro modo de leer poesía: la crítica literaria contemporánea frente al problema de lo "nuevo" en el pasaje del siglo XX al siglo XXI*, thèse de doctorat, sous la direction de Lic. Jorge Panesi, soutenue à l'Universidad de Buenos Aires en 2023 (non publiée), p. 323-324.

construit « en relation avec », dans le mouvement, dans le devenir, au lieu d'être appréhendé comme étant communiqué de manière directe ou littérale, ce qui impliquerait suivant une logique causale ou discursive.

Cette approche renforce la méthodologie de l'écrivain, qui intègre les techniques de l'échantillonnage, du mixage et du montage en tant qu'outils créatifs dans sa pratique de l'écriture. Par ce moyen, Chaton explore d'autres dimensions telles que la diffraction temporelle, l'accumulation aléatoire, les variations et les relations transtextuelles, entre autres. Ces opérations d'écriture que l'on pourrait désigner comme « mécaniques » (échantillonnage, montage, mixage) ont été théorisées par la professeure de littérature générale et comparée Isabelle Krzywkowski chez certains poètes de la fin du XXe siècle, dont Chaton. Dans son ouvrage intitulé *Machines à écrire, littérature et technologies du XIXe au XXIe* (2010)[826], Krzywkowski passe en revue différentes exemples, tant du côté des artistes que des théoriciens, qui explorent la création littéraire sous l'angle de la machine, la concevant comme une « métaphore, modèle d'analyse, modèle de création littéraire, technique d'écriture[827] ». Dans son analyse, elle aborde les liens entre l'écriture poétique et l'écriture du codage, en mettant en avant la dimension de détournement de ces écrits littéraires, inspirés par la technique du mixage et du *cut-up*, en tant que « formes de résistance qui s'inspirent du "hacking" et du "virus"[828] ».

[826] KRZYWKOWSKI, Isabelle*, Machines à écrire, littérature et technologies du XIXe au XXIe siècle*, Grenoble : ELLUG, 2010.
[827] *Ibid.,* p. 96.
[828] *Ibid.,* p. 80.

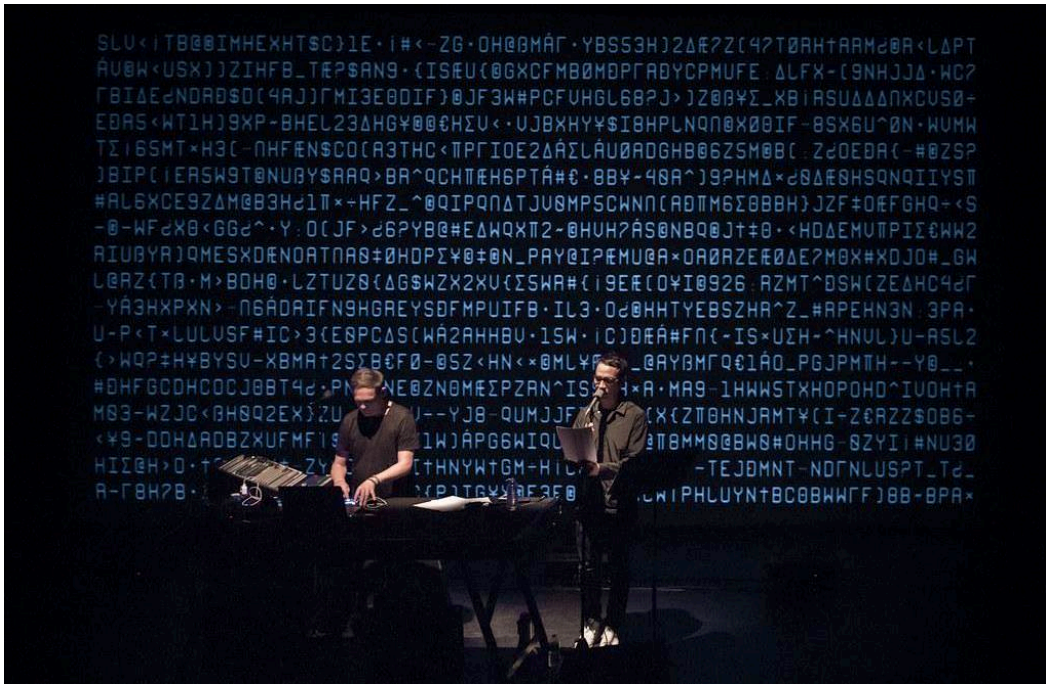


Fig. 22 : Alva Noto & Anne-James Chaton, *ALPHABET*, Live x Barcelona, 29.11.19 à CaixaForum Barcelona. Photo © Alba Rupérez.

Le processus créatif de Nibo et de Chaton s'apparente à la manière de procéder de Noto qui, intéressé par le caractère physique du son, traduit le phénomène sonore dans un langage codé, à travers de sons digitaux qui ont été ré-traités. Ainsi, par le biais des formules, les auteurs cherchent à questionner et détourner de manière critique les processus de construction inventifs par lesquels l'individu structure sa perception du monde, traditionnellement associés à la vision et à son équivalent linguistique. La synchronisation entre le texte, la musique et l'image favorise la circulation et la traduction entre différents langages, technologies et médiums, qu'ils soient analogiques ou numériques, explorant ainsi leurs rapports. Cette mise en relation illustre également comment les systèmes communicationnels, y compris les conversations orales, deviennent de plus en plus intégrés et dépendants de la technologie numérique.

Tout au long de la création, l'ambiance sonore conçue par Noto évolue progressivement : débutant par une basse minimaliste créée à partir d'oscillations sonores et de *patterns* ou constellations rythmiques, elle se transforme ensuite dans une matière sonore plus fluide, puis en une musique plus saturée et prospective. Cette transition se fait en intégrant davantage d'éléments *glitch* et des effets de distorsion et de compression au fur et à mesure que l'action se densifie. Au sein de ces matérialités sonores émerge une voix caractérisée par son aspect fragmentaire et dispersé, s'intégrant aux sonorités créées

par l'outil électronique. En conséquence, une voix aux qualités à la fois technologiques et organiques émerge et structure le discours.

> Le défi n'était pas d'abstraire le corps pendant le concert, que ce soit le corps du texte ou le corps des interprètes. Ceux-ci continuent leur dialogue avec les machines au moment de la performance[829].

Cette volonté de maintenir un dialogue entre l'individu et la technologie se poursuit tout au cours de la pièce, en suscitant des tensions et en ouvrant de nouveaux espaces pour une réflexion critique et sensible du phénomène vocal. Cette perspective nous amène à redéfinir la voix au-delà des limites de l'identité vocale humaine, longtemps considérée comme un simple objet[830], un son émanant ou un organe à l'intérieur d'un corps.

Le tracking se caractérise par une combinaison de pièces composées par des monosyllabes, et donc dénués de leur sens au profit de leur qualité phonétique, et de mots parlés prononcés avec un débit accéléré, tels que « CRIMEN », « LUNE », « NOTE », « SONNET », qui s'insèrent entre le reste des sections. Si nous prenons à titre d'exemple la track « CRIMEN[831] », Chaton lit le texte début, tenant le livret à la main comme le faisaient les poètes dits « sonores », et énonce, de manière factuelle, répétitive et cumulative un ensemble de mots et de phrases courtes, en utilisant le champ lexical du domaine policier :

---

829 « Brit Seaton talks to Carsten Nicolai, *op. cit*.

830 Nous évoquons ici l'impossibilité de cerner la voix en tant qu'objet, phénomène déjà examiné dans la deuxième partie de cette thèse, notamment dans les chapitres 3.1 et 3.2.

831 Dans le livret d'*ALPHABET*, l'écrivain note en bas de page la référence suivante lorsqu'il explique le choix du mot « CRIME » et sa signification : « INFRACTION TRÈS GRAVE QUE LA LOI PUNIT D'UNE PEINE AFFLICTIVE OU INFAMANTE. LES CODES 10 SONT DES MOTS CODÉS DESTINÉS À REPRÉSENTER DES NOMS, DES LIEUX, DES SITUATIONS ET DES PHRASES COURANTES DE MANIÈRE RAPIDE ET STANDARDISÉE DANS LES COMMUNICATIONS VOCALES, PARTICULIÈREMENT CHEZ LES CORPS POLICIERS ET POUR LES TRANSMISSIONS CB ».



Fig. 23 : « CRIME », *ALPHABET*, 2019, Anne-James Chaton et Alva Noto (livre-CD paru dans le label Noton).

Le dispositif sonore des lectures-performances publiques mobilisé par Chaton s'articule autour de deux axes principaux : d'une part, le texte lu en direct à l'aide des divers dispositifs technologiques, et d'autre part, le texte préenregistré et monté en studio, puis diffusé en temps réel. Cette configuration instaure un dialogue constant entre la voix de l'écrivain et la technologie, soulignant leur coexistence. Qu'elle soit médiatisée via un microphone, un *talkie-walkie* ou un mégaphone, traitée de manière analogique, c'est-dire en transformant sa sonorité en signaux électriques analogiques, modifiée et diffusée en temps réel, ou travaillée, enregistrée et mixée en studio, la voix est en constante transformations. Au long de ce processus s'opèrent différents déplacements entre ce qui est énoncé et le son produit. Ces déplacements se manifestent à travers la machine qui enregistre la voix, mais également dans la relation que la voix entretient avec les mécanismes mis en place pour sa diffusion, altérant son extériorisation dans l'espace

physique de la salle, et par conséquent sa matérialisation. Cette analyse met en lumière une double réflexion qui est interdépendante : d'une part, elle porte sur les effets matériels de la voix dans le milieu, et d'autre part sur la voix appréhendée en tant que phénomène matériel et relationnel.

Lors de l'écoute de « CRIME », l'auditeur peut identifier des échantillons de brouhaha et de voix, ainsi que divers effets sonores. Parmi ces effets, on trouve la réverbération, qui reproduit la résonance acoustique d'un espace en créant un son avec de nombreux échos espacés de manière étroite, ce qui ajoute profondeur et dimension au phénomène sonore, ainsi que de filtrage qui altèrent le signal audio. Le *delay*[832], ou effet d'écho, introduit des répétitions temporelles du son, tandis que la distorsion impacte la forme d'onde d'un signal audio, et les compresseurs réduisent la plage dynamique du signal audio, uniformisant les fluctuations de volume. Il est possible parfois de percevoir des effets de *phaser*[833] (traitement de signal qui crée un son oscillant entre des fréquences différentes, produisant un effet de « balayage », ce qui confère au son une impression de mouvement) et de *flanger* (traitement de signal qui génère un son oscillant entre des fréquences légèrement décalées, produisant un effet de « vibration », ce qui donne au son une impression de profondeur).

[832] « Une ligne de delay numérique (DDL) reçoit un flux d'échantillons d'entrée et les stocke dans sa mémoire pendant une courte période avant de les renvoyer. Le mélange d'un son retardé avec le signal original non retardé peut produire une variété d'effets musicaux. En effet, les DDL sont des composants fondamentaux du traitement des signaux audio, où ils sont utilisés pour implémenter des effets tels que le filtrage, la réverbération et le changement de hauteur, ou pour modéliser la propagation des ondes dans des modèles physiques d'instruments de musique. » Voir : ROADS, Curtis, *The computer music tutorial*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2023, p. 532.

[833] Le compositeur Steve Reich est l'inventeur du « *phasing* » (déphasage). Dans sa pièce pour bande magnétique *It's Gonna Rain* (1965), une œuvre emblématique de la musique minimaliste, il introduit ce procédé. Celui-ci consiste à créer un enregistrement initial basé sur des motifs répétés en boucle, puis à dupliquer cette bande et à diffuser les deux enregistrements avec un léger décalage temporel. Ainsi la deuxième bande démarre avec plusieurs secondes de retard par rapport à la première, mais elles sont diffusées simultanément, entraînant un déphasage progressif et une perte de la synchronisation. Les motifs enregistrés deviennent alors une matière sonore changeante et dynamique, évoluant de manière progressive mais non synchronisée.



Fig. 24 : Alva Noto & Anne-James Chaton, *ALPHABET*, Live x Barcelona, 29.11.19 à CaixaForum Barcelona. Photo © Alba Rupérez.

Ces effets ouvrent des perspectives qui explorent la prolifération du sens à travers le son. Les opérations sonores effectuées, fondées sur les discursivités matérielles et technologiques, affectent la manière dans laquelle le graphe (la face matérielle du signe) se matérialise, se performe et évolue en temps réel. Les boucles générées par Noto, de caractère minimaliste et presque immuable, accentuent le contraste entre l'architecture macro et microscopique de cette performance-concert. Pendant l'écoute, une sorte de vision « macro » se dégage, tentant d'être plus linéaire et statique, et au sein de laquelle apparaissent des « micro » événements apportant du mouvement, des flux, de la pixellisation. Ces derniers favorisent la création des nouvelles temporalités et spatialités pour être habitées, et à partir desquelles établir des relations sensibles avec le milieu.

Le caractère compartimenté de ces matérialités sonores se distingue à la fois par leur différence et leur répétition. Pour avancer cette idée, nous nous appuyons sur l'ouvrage emblématique de Deleuze, *Différence et Répétition* (1968)[834], où il déploie sa philosophie de l'événement. Ces deux notions nous aident à comprendre la potentialité de la répétition, qui se manifeste à travers les boucles, et la relation qu'elle entretient avec la perception de l'auditeur. En effet, les boucles introduisent simultanément la différence et la répétition tout au long de la pièce. La capacité à reconnaître la différence émerge à partir de la

[834] DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, *op. cit.*

répétition, qui peut prendre la forme d'un retour au même (une approche éternelle, unitaire et identique de la présence) ou d'une pratique de transformation (une approche plurielle et multiple de l'essence qui entraîne un processus *continuum* de production). Chaque répétition contient en elle-même la différence, un « effet de césure a-signifiant, une rupture pour un ré-encadrement subjectif[835] ». Par conséquent, la perception de l'auditeur varie en fonction des boucles précédentes, ce qui signifie que la différence ne nécessite pas des modifications sur le motif original, mais plutôt un changement de la perception de celui-ci.

Le système des boucles permet ainsi au compositeur de prolonger un phénomène ou une matière par la répétition de fragments courts et de motifs rythmiques. Néanmoins, cette répétition n'est jamais statique mais évolutive, apportant ainsi des variations et adoptant une nouvelle forme tant sur le plan formel que temporel. Le compositeur crée des effets de superposition de cette matière sonore, qui se rencontrent, se succèdent et s'accumulent de manière aléatoire. Le caractère fragmentaire de ces séquences répétitives est altéré chaque fois que Noto réinjecte une nouvelle matière, affectant ainsi l'ensemble de la trame, qui reste constamment ouverte et dynamique. Par conséquent, le caractère répétitif tend à disparaître au profit de l'émergence de nouvelles sonorités.

Ces effets renforcent l'intensité et la densité de l'action, qui s'accélère progressivement au cours de la pièce sonore. Ils participent à la création d'un langage qui se révèle parfois inintelligible. Bien qu'hermétique, la voix demeure omniprésente et audible, mais son origine, sa cause, se révèle identifiable. Cette perspective peut être examinée à travers la théorie des « voix acousmatiques » telle que définie par Dolar dans son ouvrage *A Voice and Nothing More* (2006)[836]. Dans ce texte, Dolar emprunte le terme de « voix acousmatique », initialement forgé par Michel Chion en 1982, qui s'était lui-même inspiré du concept d'« acousmatique » de Schaeffer[837].

> [...] il n'existe pas de désacousmatisation. La source de la voix ne peut jamais être vue, elle provient d'un intérieur non dévoilé et structurellement caché, elle ne peut pas correspondre à ce que nous voyons. [...] Le fait que nous voyons l'ouverture [*aperture*] ne démystifie pas la voix ; au contraire, cela renforce l'énigme[838].

---

835 CRITON, Pascale, «La escucha plural», *op. cit.*, p. 187.
836 DOLAR, Mladen, *A Voice and Nothing More*, *op. cit.*
837 *Ibid.,* p. 61.
838 *Ibid.,* p. 68.

Il est intéressant de noter la manière dont Dolar utilise la notion d'« ouverture » dans cette phrase. Elle repose sur la dissociation entre la source visuelle et l'expérience auditive, et représente un accès perceptif à de nouvelles strates de réalité. Même si l'ouverture physique de la bouche est visible, le caractère relationnel de la voix en fait un phénomène qui émerge et se performe en interaction avec le milieu, à partir des rapports entre les entités humaines et non humaines. De ce fait, les caractéristiques définitoires du territoire vocal ne reposent pas sur « la présence de composants biologiques[839] », mais plutôt sur une construction de la subjectivité qui est dépendante de la performativité de la matière et de la signification. En tant qu'instance intermédiaire, la voix – et plus spécifiquement sa présence – ne peut pas être saisie de manière fixe, unifiée ou stable. Dépourvue d'une plénitude intrinsèque, la voix se constitue en relation aux autres entités, soulignant ainsi sa nature relationnelle. Cependant, qu'en est-il lorsqu'on écoute plusieurs voix simultanément ? Comme le souligne Thom Kiraly :

> Ce qui est problématique, ce n'est pas le maintien d'une relation en soi, mais plutôt l'établissement d'une seule voix comme étant l'autorité. Lorsque le public est confronté à de multiples énonciations se superposant, il doit décider s'il les traite comme des voix distinctes ou comme une seule voix multipliée. Quelle que soit leur décision, le résultat sera une ou plusieurs voix-en-relation[840].

Cette question revêt une importance particulière dans le cadre de notre étude, car elle nous invite à réfléchir à la nature complexe de l'écoute dans un contexte où la voix (ou plutôt les voix), n'est pas perçue comme un phénomène immédiat ou direct. Lors de l'écoute de la voix, qu'elle soit émise en directe ou enregistrée, transformée et ensuite transmise, la voix traverse différentes étapes qui modifient sa perception et son impact. Ce processus de médiation implique un certain décalage temporel et spatial. De même, ces traversées entraînent des connexions avec des entités variées, ayant des effets matériels différents sur le milieu. Ainsi, nous soutenons, tout comme le fait Bernard Stiegler, que le « je » doit être compris comme un « processus », plutôt que comme un « état »[841]. En ce sens, nous proposons de cerner la voix comme un phénomène relationnel

---

839 BROPHY, Philip, « Vocalizing the Posthuman », *V01CE: Vocal Aesthetics*, *op. cit.,* p. 4.
840 KIRALY, Thom, *An Angel Passes By*, *op. cit.,* p. 23.
841 STIEGLER, Bernard, « Individuation et grammatisation, *op. cit.*, p. 354-360.

et comme un processus en devenir, dont la présence oscille au gré des « *intra-actions* » entre le sens et la matière.

Une autre track illustrative du dialogue entre la voix de l'écrivain et l'outil technologique de l'album *ALPHABET* est « SONNET ». Le titre fait référence à un poème court écrit en vers avec une structure fixe basée sur deux quatrains et deux tercets. Le texte de cette pièce est tiré du recueil *Poèmes saturniens* de Paul Verlaine, « Chanson d'automne » (1866).



Fig. 25 : « SONNET », *ALPHABET*, 2019, Anne-James Chaton et Alva Noto (livre-CD paru dans le label Noton).

Au long de l'écoute, il est possible d'identifier les strophes suivantes : « Les sanglots longs / Des violons / De l'automne / Bercent mon cœur / D'une langueur / Monotone. ». Ces strophes, répétées en boucle, sont régulièrement entrecoupées et scandées par les lettres « A, B, C », qui servent à organiser les séquences et évoquent la disposition traditionnelle des rimes du poème. Les vers sont partiellement récités avec une voix parlée, tandis que les lettres A, B, C, générées par un dispositif électronique à la voix robotique, proposent de nouvelles configurations pour structurer la pièce. Les effets de *delay*, de réverbération, de filtrage, etc., peuvent être comparés aux règles de composition du sonnet, conformément à la volonté de l'écrivain d'assimiler le graphe au spectre du

son. De plus, cette méthode rappelle le langage binaire des *bugs*, constitué de chiffres 0 et 1, ici exemplifié par le traitement électronique des lettres A, B, et C, un langage compréhensible uniquement par l'ordinateur. En parallèle, le signal électronique crée une base rythmique qui soutient le développement de la composition. À la fin, Chaton cite la dernière strophe « d'une langueur monotone ».

À quoi fait-il référence cette « monotonie » ? Les effets de lassitude et de fatigue évoqués par les images métaphoriques du poème, comme « Les sanglots longs / Des violons », ou encore « D'une langueur / Monotone », appuyés par un rythme régulier et répétitif, suggèrent cet état de monotonie, c'est-à-dire, sans changements, toujours identique. La monotonie pourrait-elle également être envisagée comme une critique du mode de perception dominé par la prééminence du sens visuel ? Ou bien comme une réflexion sur la répétabilité, et par conséquent sur l'uniformisation générée par les dispositifs de médiation ?

« SONNET » pourrait également être appréhendé comme un programme comportant un réseau métaphorique à déchiffrer. C'est ainsi que la France a utilisé ces strophes pendant la Deuxième Guerre mondiale, entre 1941 et 1944. En effet, Radio Londres, un programme francophone diffusé sur les ondes du studio de la BBC (British Broadcasting Corporation), diffusé un ensemble des messages chiffré et codés, parmi lesquels figurent ces strophes de Verlaine[842].

Cette interprétation, résultat de la confrontation avec une liste rigide de données et de numéros, résonne avec le fantasme de Noto d'explorer l'intériorité du son. Bien que ces numéros fassent penser à un langage codé, l'enjeu réside dans leur approche en tant que matière, pour comprendre leurs effets matériels, leur place dans le monde, ainsi que leur dimension affective. Comme le mentionne Noto dans de l'entretien réalisée par Red Bull Music Academy :

[842] « Le 1er juin 1944, raconte le Ministère des Armées, les mots [« Les sanglots longs des violons de l'automne »] résonnent sur les postes TSF. » Ils seront répétés les 2, 3 et 4 juin, « à l'attention des résistants français du réseau Ventriloquist, chargé de saboter les installations ferroviaires et téléphoniques », précise toujours le Ministère. Le 5 juin, Radio Londres termine la strophe : « Blessent mon cœur, D'une langueur, Monotone. » Les vers sont entendus. Ils annoncent le débarquement imminent des alliés sur les plages de Normandie. « Les alliés déferleront le lendemain, le 6 juin 1944, sur les plages normandes. » Voir : DEVELEY, Alice, CONRUYT, Claire, « Les célèbres messages codés qui ont annoncé le Débarquement de Normandie » [en ligne], *Le Figaro*, le 6 juin 2019. Disponible sur : https://www.lefigaro.fr/langue-francaise/expressions-francaises/les-celebres-messages-codes-qui-ont-annonce-le-debarquement-de-normandie-20190606 [Consulté le 05/08/2024].

> It was a Bavarian station called Zündfunk [...] When something interesting came out they played everything. But what was happening with internet radio stations, there was this kind of Russian military transmitter which tried to stop these frequencies.
>
> What they did was they started telling Russian numbers. It's maybe known on the numbers station, there are great websites about it. I just needed to wait and see if they stopped, sometimes after an hour, sometimes after ten minutes. I was just sitting there, listen to this Russian number woman talking number number, number. And in a way I think one of the main influences was listening to that kind of...[843]

Dans cette citation, l'auteur décrit l'attente et l'écoute d'un langage codé transmis par une voix humaine à travers la machine, où des chiffres sont énoncés. Cette expérience à influencé la perception de l'audible chez Noto, notamment en introduisant cette dimension d'attente qui favorise l'imagination auditive et des nouveaux modes d'engagement avec le son. De la même manière, *ALPHABET*, tout comme les autres collaborations entre Chaton et Noto, met l'accent sur la connaissance auditive, en contrepoint à la dominance de la force visuelle et discursive, s'intéressant davantage sur les événements plutôt que sur les objets, sur les devenirs plutôt que sur les êtres[844].

Pour clore l'analyse de cette collaboration, il nous semble important de revenir sur la technique de la boucle, un procédé commun tant dans la musique électronique que dans les genres minimalistes, techno ou encore le rap. Dans l'ouvrage précédemment cité, *L'expérience mélodique au XXe siècle*, la boucle est définie en tant que figure mélodique de la manière suivante :

> Elle consiste en une juxtaposition rapide de membres mélodiques identiques qui ne sont ni des motifs ni des cellules thématiques et elle produit une texture plutôt qu'un développement. L'objet bouclé est dans un premier temps perçu comme le germe d'un développement possible (à l'instar d'un motif ou d'un antécédent appelant une réponse) mais de fait, la pure

---

[843] « C'était une station bavaroise appelée Zündfunk [...] Quand quelque chose d'intéressant sortait, ils diffusaient tout. Mais ce qui se passait avec les stations de radio sur internet, c'était qu'il y avait cette sorte d'émetteur militaire russe qui tentait d'interrompre ces fréquences. Ce qu'ils faisaient, c'était qu'ils commençaient à annoncer des numéros russes. Cela peut être connu sur les stations de numéros, il y a de super sites web à ce sujet. Je devais juste attendre et voir s'ils s'arrêtaient, parfois après une heure, parfois après dix minutes. Je restais simplement là, écoutant cette femme russe qui disait des numéros, numéro numéro, numéro. Et d'une certaine manière, je pense que l'une des principales influences était d'écouter ce genre de...». Voir : « Alva Noto » [*Audio*], Red Bull Music, *op. cit.*

[844] COX, Christoph, « Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism », *Journal of Visual Culture*, vol. 10, n° 2, 2011, p. 153-157.

> répétition l'épuise. La boucle représente la mélodie sous l'emprise du rythme [...] Du point de vue thymique, la boucle illustre une succession d'à-coups, un piétinement dont la tension s'intensifie guère mais se fige, puis, dans la perception de l'auditeur, perd de son impact, appelant à l'arrivée de la variante ou boucle suivante[845].

L'auteur de cet ouvrage, Martin Kaltenecker, musicologue, producteur et ancien producteur de France Musique (1982-2007), établit une comparaison entre l'élément de la boucle et les principes des dispositifs de production et d'enregistrement du son, centrés sur l'idée de la répétition et de l'échantillonnage. Nous inspirant de la réflexion Deleuze[846] pour qui la répétition est un vecteur de différence – moteur de continuité et, simultanément, de coupure et d'émergence de quelque chose de nouveau – la boucle s'inscrit et crée un *continuum* sonore qui avance, lui-même, suivant le principe de « blocage », tel un « fond d'où se détachent d'autres figures ou paroles[847] »

ALPHABET présente une texture dense et mélodique, construite à partir des boucles composées de voix et de sons. Dans cette architecture sonore, le rapport entre le micro et le macro devient flou. Bien qu'il soit possible de s'immerger dans les micros-détails du son, d'explorer sa forme et son évolution spatio-temporelle, une structure globale demeure qui maintient une sorte d'unité de fait de la répétition. Cette tension entre les différentes échelles met l'accent sur le caractère dynamique de l'écoute, caractérisée par des déplacements perceptuels de l'espace et du temps. Il s'agit d'être-avec le son, au mi-lieu du son, et d'en faire l'expérience corporelle et sensorielle de ses effets matériels.

---

845 KALTENECKER, Martin, *L'expérience mélodique*, *op. cit.,* p. 356.
846 DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, *op. cit.*
847 *Ibid.,* p. 360.

CONCLUSIONS

VIRAGE ONTO-ÉPISTÉMOLOGIQUE DU PHÉNOMÈNE VOCAL

« Faire-penser » par la voix et dans le milieu

Dans cette thèse, la voix a été considérée en tenant compte de ses dimensions relationnelle, matérielle et performative, ainsi que de sa condition liminale. Cette prise de position résulte d'une enquête spécifique qui vise à comprendre « Qu'est-ce qui fait exister la voix ? ». Toutefois, la constatation du fait que ce phénomène ne se réduit pas à l'identité du corps émetteur, et ne se concentre pas sur celle-ci, nous a décidée à orienter notre question vers une autre : « Qu'est-ce que la voix fait exister ? ». Afin de proposer une réponse à ces questions, cette recherche a étudié la dynamique de l'« *intra-action* » à partir de laquelle la voix émerge. Quant à la question « Que peut la voix ? », la réponse ne peut être formulé que si l'on prend en compte de sa dimension non ontologique. La réflexion engagée ici invité à reconsidérer la voix dans son devenir, un processus au cours duquel une multitude de vocalités sont susceptibles d'émerger. Dans cette optique, notre recherche a essayé de montrer que le devenir, par rapport à la voix, implique un processus de transformation des pratiques matérielles-discursives dans l'espace et dans le temps[848]. En intégrant ces nouvelles perspectives, nous avons ouvert un champ d'analyse qui considère la voix comme un phénomène fluide de transformation. Pour ce faire, nous avons adopté une approche de la « matière », en considérant ses dimensions fluctuantes, vitales et vibrantes, qui s'associent aux caractéristiques et aux potentialités du phénomène sonore. Cette conception invite à élargir notre compréhension de la voix, non seulement envisagée en tant que matérialité audible, mais également comme un phénomène expérientiel et incarné, qui a la capacité d'agir et d'influencer les autres entités du milieu sonore.

Au terme de cette réflexion, la sensibilité à la voix a été affinée comme un phénomène à l'intersection de la pédagogie-recherche et de la praxis créative. Le cheminement même de notre étude nous a permis de considérer la voix comme une

[848] BARAD, Karen, *Meeting the universe halfway*, *op. cit.*, p. 142

pensée sensible, critique et réflexive. À l'issue de notre analyse, nous constatons que cette pensée traverse tant la construction du récit poétique que la pratique de l'écoute de ces créations. Dans ces dimensions la voix demeure omniprésente : elle dépasse la présence de l'individu à la recherche des nouvelles rencontres affectives et sensibles.

La pratique vocale s'inscrit dans une logique de « devenir-avec », une dynamique qui émerge de l'enchevêtrement des dimensions éthiques, des modes d'être et des actions. Cette réflexion a été développée en soulignant que les vocalités analysées montrent que la connaissance de la réalité n'est pas une représentation objective, mais qu'elle est construite à partir des forces humaines et non humaines. Ces éléments se combinent pour produire une connaissance située, incarnée et toujours en devenir. De ce fait, la pratique vocale créative doit être appréhendée, pas seulement comme une expression artistique, mais comme une forme de connaissance et de transformation de la réalité. Dans cette optique, il est possible d'affirmer que le phénomène vocal contribue à l'élaboration de la réalité à chaque « *intra-action* ».

En explorant la « vocalité » comme un phénomène relationnel et dynamique, qui agit au sein d'un assemblage des forces technologiques, biologiques, acoustiques, etc., nous constatons que la voix ne se limite pas à l'acte de vocalisation, mais englobe tout ce qui la rend possible, à savoir l'ensemble des techniques et des pratiques, ainsi que des facteurs technologiques, socio-culturels et contextuels. Dès lors, considérer la voix à travers cette approche implique d'envisager l'espace-temps de rencontre sensible « entre » le vivant et le non vivant, entre l'individu et le milieu, entre le matériel et le discursif. C'est dans cet espace-temps que se jouent à la fois des enjeux esthétiques, socio-culturels, identitaires, politiques, etc. À ce titre, la réflexion sur le phénomène vocal dans sa dimension non ontologique constitue une piste de recherche pour les travaux à venir. Bien qu'amorcée ici, cette étude appelle à explorer les rapports entre pratique vocale et recherche créative, afin d'examiner les configurations de subjectivité dans une époque où les pratiques médiatiques, technologiques et artistiques transforment en permanence les dynamiques d'« *intra-action* » entre l'individu et le milieu. Cette réflexion sur la voix pourrait, à terme, renouveler la manière dont nous comprenons le milieu sonore et son influence dans la construction des expériences sensibles et des modes de connaissance situés. Ce travail ouvre ainsi des pistes de recherche sur les processus de médiation et de matérialisation de la voix, non seulement dans la pratique littéraire et musicale, mais également dans un champ élargi où le phénomène vocal co-

existe et co-émerge avec d'autres formes d'agentivité, qui excèdent le domaine du discursif et du représentatif.

Cette recherche a essayé de mettre en lumière une compréhension du récit poétique à la fois comme une construction narrative et comme une pensée sensible et motrice, consubstantielle à l'écriture poétique et sonore, afin de saisir les forces affectives qui s'activent avant, pendant et après ce processus. La réflexion qui s'articule tout au long de la création, en dialogue constant avec la pratique de l'écoute, implique une démarche de « faire-penser » indissociable, où la dynamique de la relation, de l'assemblage et des forces des entités se révèle fondamentale. De ce fait, l'analyse de ces créations poétiques et audio-sensibles nécessite une attention particulière portée au processus. Dans cette perspective, nous avons soutenu l'idée de: « "making-with" rather merely creating representations of "reality"[849] ». De cette réflexion émerge une conclusion fondamentale : « écrire, c'est penser ; lire, c'est penser[850] », à laquelle nous ajoutons qu'écouter, c'est penser. Ces trois actions – écrire, lire et écouter – engagent un acte de pensée indissociable du processus de création, ce qui met en évidence la corrélation entre le matériel et le discursif ; entre la performativité de la matière et de la signification.

En remettant en cause l'agentivité comme une propriété exclusivement humaine, cette recherche ouvre de nouvelles perspectives pour explorer les modes d'expression et d'émission situés à la lisière entre l'humain et le non humain. Notre analyse repose sur l'observation selon laquelle les forces agentives des milieux spatiaux, matériels, discursifs, symboliques, et autres, affectent la présence et la perception de la voix. Sa manifestation révèle un processus de déterritorialisation qui s'opère au moyen de la dispersion et le réagencement des corps et d'affects, au sein des assemblages qui constituent la voix, et qui, dans des topographies inégales et sans trajectoires prévisibles, participent à sa matérialisation. Le « territoire » vocal est ainsi absent des hiérarchies et de stabilité. Il dynamise et participe aux relations qui émergent de manière imprévisible, et que la voix a la capacité de véhiculer. Dans cette logique, nous pouvons maintenant avancer l'idée que les effets matériels générés par la voix dans et avec le milieu sont le résultat de processus émergents, plutôt que de décisions coordonnées par l'individu. Une

[849] BURNARD, Pamela, COOKE, Carolyn, « Troubling Terrains of Diffractive "Re"-readings: Performing Transdisciplinary Re-matterings of Music, Mathematics and Visual Art Materiality » *in* Annouchka Bayley, J.J. Chan (eds.), *Diffracting New Materialism : Emerging Methods in Artistic Research and Higher Education*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2023, p. 235-264, p. 238.
[850] COOKE, Carolyn, « What Is Literature For?, *op. cit.*

attention particulière pourrait être portée par la suite à l'étude des dispositifs technologiques dans la médiation de l'expérience vocale, ainsi qu'à l'examen des phénomènes de déterritorialisation de la voix dans les nouvelles formes de communication numérique.

Lorsque le phénomène vocal est médiatisé par des dispositifs plurimédiaux, cette perspective se révèle de manière plus évidente. Le processus de médiation engendre une multiplicité d'identités vocales, rendant difficile, voire impossible de dissocier l'humain et le technologique, le sujet et l'objet, le biologique et le synthétique. Ces instances hybrides et intermédiaires se présentent comme des modes d'être au cœur des assemblages dynamiques qui constituent le reflet de nos expériences contemporaines et des modalités de formation de soi-même. Tel est le constat auquel nous sommes parvenus à travers l'analyse des créations poétiques et audio-sensibles de notre étude. Au moyen de différentes démarches, qu'il s'agisse de la « neutralisation » de la voix par le biais de l'appareillage électro-acoustique (Anne-James Chaton), de l'incarnation – entendu ici comme une voix située – des perceptions spatio-temporelles hors-sujet (Laure Gauthier), ou encore de l'agencement des grammaires audiovisuelles pour composer les affects (Jérôme Game), les récits poétiques analysés nous permettent de mettre en avant les dimensions non-représentatives, non-discursives et non-verbales de l'existence.

En repensant la notion d'« existence » – traditionnellement associée à l'idée d'authenticité et de conscience de soi –, à travers le prisme d'une ontologie de la relation, cette recherche propose une conception de l'individu qui dépasse son ancrage corporel et s'ouvre aux rencontres affectives du milieu sonore. Elle montre que les écrivains de notre corpus, tout comme les compositeurs, mettent l'accent sur les dynamiques processuelles de la voix. Dans cette optique, nous avons analysé les différentes stratégies visant à décentraliser la présence de l'individu, afin de se focaliser sur son devenir. Cette approche permet ainsi d'ouvrir la voie à une compréhension plus fluide de l'existence. Comme l'a signalé Barad, l'« observateur » doit arrêter d'observer le milieu comme étant extérieur à lui, et donc pouvant l'objectiviser (l'« observé »), car c'est à partir des relations que les lisières, les propriétés et les significations émergent. Dans le cas contraire, si nous tentons d'identifier la voix, il existe le risque de lui assigner des attributs et des qualités qui ne lui appartiennent pas. En revanche, la connaissance de la voix demeure partielle, fragmentée, dans la mesure où ce phénomène se manifeste dans sa dimension fluctuante et évolutive.

Pour l'analyse de chaque création présentée dans l'étude, j'ai proposé une entrée à la voix à partir des cadres conceptuels développés dans les champs des *Voice Studies* et des nouveaux matérialismes. Ces théories ont montré une certaine applicabilité à la compréhension de l'expérience de la voix, à ce qui la traverse et ce qu'elle traverse. Ainsi, dans les différentes parties de cette recherche, j'ai amorcé ma quête par le développement des notions associées à la voix et à l'écoute dans l'objectif d'examiner leur condition intersubjective et trans-subjective, en tant que pratiques situées, incarnées et relationnelles. Ces notions puisent leurs sources d'inspiration dans des domaines variés du savoir, allant des concepts les plus empiriques résultant de l'expérience sensible de ces créations (« poétique de l'audible », « techno-poétique de la voix » et « voix intermédiale »), aux notions plus abstraites propres aux domaines des nouveaux matérialismes (« voix *intra-activity* », « voix assemblage »), ainsi que de la linguistique et de la poésie (« translyrisme » et « ouverture de la voix »). Cette manière de procéder m'a donné l'opportunité d'élargir notre connaissance de la voix à partir de l'expérience, de la pratique et de la réflexion.

Le « translyrisme » dans le cadre du réalisme agentiel

Les perspectives sur la voix examinées dans ce travail ont proposé une ouverture conceptuelle et méthodologique du phénomène vocal, qui tient compte du matériel et du discursif, intégrant les objets, les corps, les sons, la technologie, etc. Comme le démontrent les résultats de l'analyse que nous avons menée, lorsque nous parlons de la matérialité de la voix, celle-ci ne se limite pas à ce que l'on peut toucher ou déplacer, mais se réfère également à l'expérience vécue et incarnée de la voix. Ces perspectives soulignent également la dimension relationnelle de l'existence à partir d'une approche des affects en tant que forces qui contribuent à la production des formes singulières de subjectivité. Dans cette optique, nous avons parlé, par exemple, des voix de kaspar (*Back into Nothingness*) en explorant les « voix des nuages », ou encore des « voix de la forêt » (*Etude forêt*), pour évoquer les processus de distribution de l'agentivité, où l'être est toujours enchevêtré avec le milieu.

Dans le cadre des collaborations explorées, il s'agissait pour les auteurs de tisser des nouveaux chemins pour sortir de la dialectique traditionnelle entre poésie et musique. Nous avons constaté que ce dépassement mène également à la constitution d'identités de

la voix qui ne les appartient pas. C'est dans ces instances que nous avons tenté d'apprendre une nouvelle conception de lyrisme que nous avons désignée par « translyrisme », axée sur les rencontres sensibles et affectives entre différentes forces, qui font émerger des instances lyriques façonnées par la dynamique de l'« *intra-action* ».

L'approche éthico-onto-épistémologique de Barad, développée dans le cadre de sa théorie du réalisme agential, permet, lorsqu'elle est appliquée à notre analyse du « translyrisme », de dégager plusieurs pistes de recherche. D'un point de vue épistémologique, le translyrisme engage un questionnement sur la manière dont la connaissance de la voix se constitue à travers un réseau de relations où les entités, humaines et non humaines, participent à sa manifestation. Dans le cadre des collaborations analysées, il s'agit de constater la manière dont la connaissance de la voix implique de prendre en compte les corps, les écritures, les dispositifs technologiques, les objets, les supports, les médiums, etc., tout ce qui l'affecte et qu'elle affecte à son tour lors de la traversée. D'un point de vue ontologique, le translyrisme interroge l'existence et l'identité de l'individu. Elle place ce dernier dans un processus de « devenir-avec-dans », de « composer-avec-dans » le milieu. Enfin, d'un point de vue éthique, cette réflexion soulève des défis en ce qui concerne la responsabilité des relations qui se tissent entre la voix et le milieu, tout en intégrant les dimensions biologiques, organiques, technologiques, synthétiques, etc., de l'existence. Cette perspective demande également une prise en compte des contextes sociopolitiques, économiques et culturels dans lesquels émerge la possibilité de la voix. Il convient dès lors de s'interroger sur les raisons de cette possibilité, les lieux de son émergence et les modalités de sa manifestation.

Le passage de la voix aux voix

Notre recherche a également montré que la voix ne peut être appréhendée que dans sa dimension plurielle. Nous avons ainsi tenté de mettre en évidence la manière dont le phénomène vocal, en tant qu'agent actif, est engagé dans un processus constant de redéfinition et négociation de ses frontières. Ce constat nous permet d'affirmer qu'une approche centrée sur la performativité de la voix, un espace-temps où le matériel et le discursif se co-constituent, révèle la multiplicité d'identités qui peuvent être explorées au sein du phénomène vocal, tout comme les diverses incarnations que la voix peut investir, car elle se manifeste, ontologiquement, toujours différente.

Toutefois, qu'est-ce qui fait que ce que nous percevons puisse être qualifié de « voix » ? Dans le but de répondre à cette question, notre étude s'est efforcée de démontrer que la voix est un médium en tant que phénomène constitutif des processus matériels de subjectivation, qui sont toujours en perpétuelle transformation et redéfinition. Plus largement, notre approche a envisagé la voix comme étant toujours enchevêtrée avec l'autrui, interrogeant ainsi les dimensions physiques, corporelles, technologiques, sonores, etc., qui font partie constitutive de son essence, et qui sont des constructions contingentes et spatio-temporelles. C'est ainsi qu'il a été possible de soutenir l'idée que la voix se présente comme un « entre-deux », une perspective qui a permis d'apporter un éclairage sur l'hypothèse initiale de notre étude, fondée sur les réflexions de Barbanti, qui interroge les dynamiques relationnelles émergentes en réponse à la disparition du médium.

En outre, l'intérêt accordé au phénomène vocal en tant qu'entité fluctuante, relationnelle et processuelle, pouvant revêtir différentes formes d'existence – d'où l'attention portée à la notion de « voix », au pluriel –, nous conduit à d'autres questions qui, je l'espère, seront traités dans des futures recherches : Que signifie multiplier les voix ? Comment accomplir l'unité avec le multiple ? Dans le cadre des créations poétiques et audio-sensibles examinées, ces questions sont restées latentes, se manifestant de manière discrète, mais toujours présentes lorsque nous avons analysé le phénomène de la diffraction, les techniques de synthèse et re-synthèse du son, le travail sur le timbre, la spatialisation du son, l'exploration des transitions d'une texture vocale harmonique à une texture vocale polyphonique ou multiphonique, entre autres. Il en ressort que ce cheminement de questions conduit à une approche de la voix comme une émergence du multiple, où les lisières entre soi et autre, humain et machine, la voix de vies artificielles ou la voix de l'environnement, sont brouillées. Cette approche consiste à ne pas considérer la voix comme une entité sonore autonome, mais à la percevoir plutôt comme un phénomène au sein d'un réseau d'entités, s'influençant mutuellement les unes aux autres. L'altérité passe ainsi à se situer dans la voix, c'est-à-dire une voix travaillée de l'intérieur par l'altérité, multipliant les points d'énonciation, d'émission et de formes de relation. Ce faisant, la question théorique « Que peut la voix », doit être modifiée par la question « Que peuvent les voix ? » Une voix à l'unisson (même voix mais différentes textures), tout en étant la voix de plusieurs, au moment où on cesse de

sentir la distinction[851]. Ainsi, cette étude propose un cadre évolutif qui invite à une exploration continue des enjeux qui définissent et limitent les capacités et potentialité du phénomène vocal, et qui sont intimement liés avec des questions relatives à la construction de l'identité, à la production de la subjectivité et à la capacité de l'individu à entrer en relation et à expérimenter le milieu sonore.

Au cours de ces six années de recherche, d'autres événements ont émaillé les parcours des poètes que nous étudions. Jérôme Game, par exemple, porte une attention particulière à la conception du récit en dialogue avec les possibilités d'écriture fournies par l'IA. « Écrire en bonne intelligence (artificielle) », tel est le titre de l'événement organisé par Jérôme Game et Pascal Mougin au centre de création Montévidéo, situé à Marseille, en 2022. De son côté, Laure Gauthier poursuit sa réflexion sur la conception de récits, entre utopie et dystopie, qui font appel au ralentissement du temps et de l'espace pour faire émerger un contre-rythme possible du réel. Telle est l'aventure de son roman *mélusine reloaded* (éd. José Corti, 2024). Les auteurs sur lesquels a porté notre étude ne font pas de distinction *stricto sensu* entre récit et poésie, la dimension poétique étant avant tout cernée comme une approche ou un dispositif au service de leurs créations.

La nature et les enjeux de ces récits nous conduisent à une problématique qui a été abordée de manière transversale tout au long de cette recherche : la question du récit poétique. Bien que nous n'ayons pas eu le temps de nous attarder sur le débat contemporain concernant les « frontières[852] » des genres littéraires et le dépassement des distinctions génériques entre poésie, romain, essai, etc., il apparaît que des écritures comme celles analysées contribuent de manière significative à nourrir ce terrain de recherche. La pratique littéraire contemporaine montre que le récit poétique peut adopter différentes formes, mélangeant des instances en vers, en prose, et d'autres plus

[851] Ces questions ont été soulevées lors de la journée d'étude organisée par l'autrice de cette thèse, intitulée « La littérature à l'écoute », qui a eu lieu au Centre de Recherches Art et Langage en mai 2022. En conversant autour de la pratique d'Úrsula San Cristóbal et de Jérôme Game dans mon invention intitulée « Une poétique de l'audible. Voix intermédiales et milieu sonore », Esteban Buch, l'un des modérateurs, a amorcé une ligne de réflexions qui, je l'espère, sera développée par la suite.

[852] Pour approfondir la question des frontières entre les genres littéraires, il est conseillé de consulter les contributions de Louis à ce sujet : LOUIS, Annick (dir.), *Retour sur les théories du genre littéraire : textes hybrides, brouillages de frontière et nouvelles formes cognitives*, programme du colloque organisé à l'Université de Franche-Comté, 10-11 octobre 2024, Besançon. Disponible sur : https://crit.univ-fcomte.fr/2024/09/23/retour-sur-les-theories-du-genre-litteraire/ [Consulté le 08/12/2024] ; « En quoi faut-il des frontières ?, *op. cit.* Pour comprendre le débat sur les genres littéraires, nous souhaitons également nous référer à l'ouvrage de Jean-Marie Schaeffer : SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1989.

narratives. En effet, la poésie est envisagée en tant que pratique, plus particulièrement comme une pratique du langage qui reconfigure les instances de « lyrisme »[853].

[853] BARDA, Jeff, *Experimentation and the Lyric*

ANNEXES I : ENTRETIENS PERSONNELS

A. Entretien personnel avec Laure Gauthier, 21 avril 2022, Paris

B. Entretien personnel avec Jérôme Game, 1er août 2022, visioconférence

C. Entretien personnel avec Anne-James Chaton, 12 février 2020, Paris

D. Entretien personnel avec Jean-Michel Espitallier, 18 avril 2020, Paris

E. Entretien personnel croisé avec Núria Giménez-Comas, 13 décembre 2022, visioconférence

F. Entretien personnel avec Chloé Thévenin et Jérôme Game, 16 janvier 2023, Paris

G. Entretien personnel croisé avec Olivier Lamarche et Jérôme Game, 30 janvier 2023, visioconférence

A. Entretien personnel avec Laure Gauthier, 21 avril 2022, Paris

Entretien personnel avec Laure Gauthier, réalisé dans le bistrot de Lamarck, à Paris, le jeudi 21 avril 2022.

Coral Nieto Garcia : Dans votre travail théorique et votre œuvre poétique, nous trouvons de nouvelles pistes de réflexion pour aborder le phénomène vocal, proches des préoccupations des études vocales apparues au cours des dernières décennies. Pouvez-vous nous parler de votre réflexion sur la voix (ses différents statuts, le travail sur les espace-temps, son potentiel critique, ses passages) et sur le son, et leur interaction avec le texte et le « contexte » (performances, lectures, concerts) ?

Laure Gauthier : Il y a une pensée dans mon travail théorique et une pensée dans mon travail pratique qui se rejoignent : ce sont deux temporalités : l'écriture est en avant, fait l'expérience des choses et arrive à un endroit de pensée, se fraie un chemin ; d'autres fois il y a une réflexion qui irrigue l'écriture et l'emmène ailleurs, la fait dévier, la rejoint, tisse une autre langue, parfois ça arrive en même temps. Donc il est possible que ma façon d'écrire pour la voix ou le son contredise ce que je pense parfois…. Mais ces tensions à l'œuvre sont importantes.

Pour tenter de répondre, je dois partir de ma propre expérience poétique : je perçois la voix et le son dans une interaction. La voix est liée au corps qui écrit, qui s'écrit, et ensuite au corps qui dit ou chante. C'est pour cela qu'il y a souvent chez moi ce mot qui s'écrit, même dans la proposition de « Je neige » cela se ressent (*Je neige. Entre les mots de Villon)*. Il y a bien sûr le corps en question dans la voix au moment de la lecture comme le disait aussi Christian Prigent en parlant de la « voix-du-texte » et la « voix-de-la-lecture ».

Si on étudie la voix, on doit prendre en considération non seulement la voix de la performance, mais aussi ce qui se tisse avec la voix écrite, ce qui déborde, ce qui se prolonge du texte, penser au corps de celui qui écrit. Je me place hors de tout dualisme au profit d'une pensée du passage, du frayage, de l'ouverture par capillarité, de la transformation : par la voix, dans ses différents états, avant l'écriture, pendant l'écriture, pendant les réécritures, lors de la lecture et de la performance, des images, des images-pensées, des affects transitent, se recomposent et se déploient. Même si on torture l'auteur, à un moment, sa voix demeure, on ne peut pas lui retirer « ça ». Il ou elle a été

dans la plus grande proximité avec son texte, avec sa voix, avec le tempo de sa pensée, avec son rythme, avec les avants et les après du texte, avec les installations qu'il/elle en fera. Jamais personne ne pourra avoir ce degré de proximité et jamais personne ne pourra le reconstituer ou l'imiter, la voix qui fait corps, qui a transité potentiellement dans le texte.

La voix, quand il s'agit de la lecture performée d'un auteur ou d'une autrice, est comme une exsudation. On ne pourra que s'approcher de cela. Les études de la voix qui se penchent sur des œuvres vocales où le poète performe ses propres textes doivent prendre en considération cette intimité insondable, tous ces liens qui s'élaborent dans le temps, tout ce qui était voix et oralité avant la saisie du texte, tout ce qui traverse le texte, tout ce qui se réarticule ensuite. Évidemment, quand je dis cela, je ne suis pas « poète sonore », mais il y a bien sûr performance à chaque lecture, risque, moment inouï, présent. Tout cela se manifeste avec la voix. Tout se réarticule dans le présent. Tous les temps. La voix est un creuset qui se transforme à chaque « occasion ». Ce sont des occasions, comme à l'époque baroque. La voix traverse. Les études de la voix doivent approcher cette traversée, ce qu'elle nous dit, de quoi elle est la manifestation, ce qu'elle transforme.

Le son est lié à l'écriture et à la voix dans ma pratique poétique, mais il n'a pas la même source. Le son me traverse, le son réel. Je « fabrique » aussi du son, j'entends des « sons », il s'agit parfois d'une composition, mais cette fabrique est « virtuelle », elle prend corps dans mes mots seulement : quand je veux aller poétiquement vers du son réel, je ne le fabrique pas seule, mais je m'associe avec des artistes sonores pour prolonger ou inventer ce que je ne peux pas générer autrement que dans la langue.

Quand j'écris, à un moment, le son se dispose, le son me traverse et je deviens cet accueil. Parfois j'écris à partir d'un « juke box » réel ou imaginaire : par exemple j'ai vraiment écouté « Electrochoc-blues » en boucle quand j'écrivais « Rodez-blues » (issu du texte « Les corps caverneux », éd. LansKine, 2022), pour « Mélusine reloaded », j'ai beaucoup écouté « The glint » de MellanoisEscape pour le chapitre « Encore un songe » et d'autres titres d'Olivier Mellano, et « Interzone », tout particulièrement les titres « Rencontre » et « Ayeb » pour un autre chapitre « S'orienter ». Or, j'ai collaboré et engagé un compagnonage dans le temps avec le guitariste et compositeur Olivier Mellano et je vais collaborer avec Serge Teyssot-Gay, également guitariste et compositeur, pour mon prochain livre la « Cité dolente » (éd. LansKine, 2023). Je

transporte leur musique dans l'écriture, je les transforme. Dans le cas de « Désir de nuages », j'entends un dispositif sonore, une sorte d'installation, j'ai composé en moi un environnement sonore complexe, pour chaque nuage (stratus, cumulonimbus etc.), et j'ai écrit depuis cette vision du son, et ce n'est qu'après que je vais proposer des collaborations, pour que des artistes sonores se ressaisissent dans le réel de ma proposition sonore.

Dans l'installation avec Pedro Garcia Velasquez « Remember the Future », il y a les deux dimensions : la voix qui traverse les textes avec moi et le son. Il faut être à la croisée des chemins pour lier ces deux choses. Dans cette pièce, le statut de la voix off enregistrée par Pedro et Augustin Muller n'est pas une voix de la lecture ou de la performance, mais un statut intime ; je dis les textes comme je me les dis, c'est ma voix quotidienne. Dans une version qu'on a faite à la Maison de la poésie de Paris le 4 novembre 2022, on a imaginé créer un espace de tension supplémentaire et j'ai donc « incarné » le présent, à côté des deux robots qui jouent de façon aléatoire, et j'ai « improvisé » sur ma voix off : Pedro installait en direct ma voix dans les espaces acoustiques (forêt amazonienne, gare de Strasbourg…). Si quelqu'un travaille sur cette pièce, alors l'étude de la vocalité et celle du son se mélangent, se rejoignent, puisque la voix naturelle est réinstallée dans des espaces acoustiques, devient son tout en gardant sa singularité, elle crée une tension, un écart, une étrangeté, que je ne veux pas analyser moi, mais un statut complexe : c'est comme un « vacuum », un appel d'air, je pense que ça déclenche des images mentales particulières, cette étrangeté.

La voix est une circulation, elle est un trans-lyrisme, mais elle est forcément subjective. Même si elle est trans-subjective et circule. Dans le cas de cette installation on peut penser le son d'une façon très proche de la voix : une enveloppe sonore qui va accueillir toutes ces singularités : pour le public, la voix circule en ambisonique, elle est organique, elle semble provenir de derrière un arbre, se mêler à celle des indiens d'Amazonie, ou sortir d'un énorme château d'eau. Et pourtant elle est ma voix intime. Elle est donc hybride. Faire travailler ensemble Sound et Voice Studies permet à mes yeux de travailler sur tous les temps de la création : l'avant-création, le présent de la performance ou de l'installation dans les points de vue à la fois d'interprétation et de réception, et aussi sur l'après : ce qui reste, la trace mnésique : comment son et voix travaillent en celui qui les a reçus.

C'est une voix subjective, humaine, et en même temps une voix mêlée à des objets, au son de la pierre, ou le son des nuages : c'est aussi un travail sur l'image sonore que je mène avec la compositrice Núria Giménez-Comas. Il s'agit de créer des images sonores concrètes et abstraites, comme le son du nuage dans « Back into nothingness créé au TNP en mars 2018. Ces tensions entre subjectif et objectif, concret et abstrait sont très importantes pour moi et elle renouvelle le lyrisme, à savoir le lien complexe et difficilement sondable entre poésie et musique.

Qu'est-ce que vous suggère le terme « voix intermédiale » ? De quelle manière l'intermédialité se rapporte à la voix dans votre démarche ?

Là encore, je ne vais pas aller vers l'exactitude scientifique, je ne vais pas partir des définitions théoriques, que je connais, de l'intermédialité mais de ma pratique, de ma façon de me frayer un chemin d'écriture dans tout cela. Je décide d'entendre particulièrement, de sur-entendre le mot « inter » : intervalle, intermédiaire, interstice, tout cela est vital à l'écriture. Je pense « l'inter » comme un espace-temps que ne choisit pas un médium fixe. Qui traverse des formes et des médiums. Cette instabilité, cette capacité à se transformer me va, car mon écriture est en constante transformation et réécriture.

J'expérimente la traversée du réel, des choses qui viennent de sources différentes et qui me traversent donc différemment. Et j'aperçois aussi des écarts, « l'entre-deux ». Notre perception, peu consciente comme une torche dans une caverne, doit nous faire entendre l'une des complexités du vivant, du réel dans le présent. Là dedans, la voix est le médium qui traverse, liée au sujet qui traverse, mais aussi toutes les voix que je reçois, qui me traversent, que je transforme, réarticule, qui traversent ensuite mon écriture, celle qui n'est pas encore fixée sur l'écran ou le papier, comme celle qui devient livre. C'est pourquoi je parle des voix intersubjectives. Ça croise des champs que Henri Meschonnic, puis Serge Martin ont explorés.

De mon côté, la voix est intermédiale quand je sais qu'elle va passer d'un état à un autre, d'une forme à l'autre, d'un chantier à l'autre. Ce sont des mouvements qui sont viscéralement importants pour moi. Ainsi, je peux « entendre »-fabriquer-écrire une voix qui est un « avant-texte », mais déjà une forme de cosmos pluriel, dont je sais qu'elle est déjà proposition d'installation, déjà musique rock ou déjà aussi une esquisse de livret pour musique écrite : une forme de creuset que j'entends. Pluriforme, déjà intermédiale. Ensuite cette énergie-vision traverse plusieurs états, plusieurs temporalités

et s'incarne différemment à chaque fois : cela devient un livre, puis une ou plusieurs musiques écrites dans différentes collaborations, mais aussi cela devient installation, musique improvisée ou trans-poème.

À ce moment-là, la voix s'élève dans toutes ses potentialités. Elle va revenir et se réincarner dans un autre contexte, elle va se « médiumiser », elle va prendre forme en dialogue avec un lieu, avec une œuvre, avec un autre ou une circonstance ou tout ça à la fois. Et là, on doit penser au médium. Mais à un moment, lors du passage entre un texte et une installation, la voix demeure sans catégorie, elle traverse. Pour moi, l'intermédialité, c'est ce jeu, cette liberté, d'une voix non assignable, qui peut investir plusieurs formes, plusieurs médiums, se réaliser différemment. Une voix possible. Qui traverse.

Dans quelle mesure la technologie vient-elle apporter de nouvelles inflexions à la voix dans le cadre de vos collaborations avec les compositeurs ?

Je lis beaucoup sur la voix et la machine, le livre de Bossis, tous les débats autour de Michel Chion, mais aussi en philosophie sur la technique et aujourd'hui les débats sur l'intelligence artificielle. Cela me fait penser à Jean-Luc Nancy et à sa réflexion sur la finitude et la machine, ces pensées qu'il continue dans « La peau fragile du monde ». L'être humain n'a de cesse de fabriquer des objets. Dans mon cas, je m'interroge sur notre présent où la faune et la flore sont extrêmement fragilisées et où on peut entrevoir une catastrophe écologique. Cette pensée de la fragilité nous contraint à dialoguer avec des périodes de fragilité de l'être humain, par exemple, ça nous renvoie sans doute à des temps préhistoriques : sorte de dialogue de ce qui pourrait être l'après-histoire et la préhistoire pour ainsi dire, où on s'interroge sur la technique mais aussi sur notre précarité. La voix est pour moi ce qui pourrait résister aussi au dénuement, à la précarité, à la guerre, à la dévastation : tant que l'être vit, il peut émettre des sons. J'écris une « poésie de survie » (« Les corps caverneux », 2022), une poésie qui pourrait se dire les pieds nus dans une ville rasée, et cela ferait sens et sons. C'est important pour moi : que le livre, le papier, l'écran, les haut-parleurs, que tout cela vienne après, une écriture vocale. Mon poème a besoin d'abord de ma voix. Ensuite, on fait avec l'époque, on compose, on fait face au réel.

J'ai aussi pensé à ça très tôt en lisant « Le premier homme » de Primo Lévi. A sa question de l'intellectuel en camp, et à se demander ce que fait un poète en temps de dictature ou dans un camp face à la mort. On sait que dans les camps d'extermination,

des détenus donnaient leur ration de nourriture pour protéger les poètes… Qui donnent voix à l'humanité qui reste ?

Mon œuvre, ma voix et ma poésie doivent pouvoir tenir sans aucune technique. Si je ne suis pas capable de tracer avec ma voix, je ne suis pas poète. La notion de dénuement est très importante chez moi. Il y a de la technique s'il y a aussi du dénuement. Les techniques sont des potentialités. De même qu'un texte dans une langue et déjà aussi une traduction potentielle en plusieurs langues, de même que mes textes poétiques comportent des germes de réécriture. Et les collaborations me permettent d'interroger des versants du texte : ce sont des rencontres, des dialogues dans le temps où les univers convergent et cherchent des points de convergence. Ces autres projets multimédias se réalisent souvent aussi par la technique tant dans mes collaborations en son 3D, en électroacoustique, avec guitare électrique et reverbs, etc. Énoncer avec un dispositif technique, donc dire autrement. Ainsi mes collaborations me permettent d'aller à un autre endroit du texte, du projet. Je prends un exemple, celui des différentes réécriture ou réalisations à partir de « les corps caverneux » : quand je performe « désir de nuages », je l'ai fait déjà avec deux micros et amplis et cela me permet de jouer sur la plus ou moins grande réverbération de la voix, sur des statuts de voix, et je joue ensuite sur l'éloignement au micro, ce qui donne un statut encore tiers en recouvrant ma bouche etc. Quand je performe en duo avec le guitariste Olivier Mellano, il construit musicalement des espaces-temps, traverse avec moi une lecture en temps réel : il y a une écoute mutuelle, et le jeu avec ses pédales, les orbes qu'il « lance » dans l'espace m'accueillent et transforment aussi ma voix, mon écoute, ma propre traversée du texte et construisent ensuite une forme d'oratorio. Une partie de ce « désir de nuages » est transformé, je l'ai intégré au texte « Les tournesols noirs », un texte écrit pour le compositeur François Paris, création le 25 avril 2023 par Musica 13 à Marseille : cette fois, les auditeurs-spectateurs auront un petit dispositif sous leur chaise pour contextualiser individuellement le son et l'écoute. Bien sûr, c'est important pour mon écriture aussi mais aussi pour le montage du texte, cela signifie autre-chose. Enfin, j'ai fait un montage pour Pedro Garcia Velasquez à partir de la deuxième section du livre « Les corps caverneux » que j'ai découpé en fonction des différents lieux perdus captés en 3D par Pedro Garcia Velasquez, et j'ai déjà évoqué ce que la technique permet, d'introduire ma voix et le texte avec des paramètres qui sont ceux des lieux de Pedro. Enfin, j'ai découpé certains vers, certaines phrases de ce livre que j'ai lu dans de

nombreux contextes, sous la forme de « transpoèmes » soit sur mon téléphone (à l'époque un Samsung) soit sur un zoom audio de bonne qualité, en captant l'autour, pour voir ce que le contexte créait de déplacements. Donc à chacune de ces étapes, la technique a eu de l'importance, me permettait d'éclairer un versant du projet qui est comme une caverne préhistorique : à chaque fois des aspérités différentes se dégagent ou saillent, révèlent autrement autre chose. Même si l'ensemble est en germe dans le livre de départ pour moi, ou dans l'avant-livre.

J'ai eu ce même sentiment en réécrivant « Kaspar de pierre » pour Núria Giménez-Comas dans le cadre du projet Back into nothingness (création mars 2018, Biennale Musique, produit par le Grame, coproduite par Spirito, Ircam, Archipel-Genève, TNP). Je connaissais le travail électroacoustique de Núria et le projet avec le son ambisonique, ainsi que son travail sur les sons concrets et abstraits : le recours au son 3D permettait notamment de radicaliser le questionnement de la section « marche » qui tente de poser la question de la représentation de Kaspar Hauser, car à mon sens les livres comme les films écrits à partir de son histoire son en-deçà de ce qu'a dû être la sortie « réelle » du cachot. Si mon texte poétique tente d'aller vers cela, le travail avec la technique et Núria permettait que le spectateur-auditeur plonge dans le monde de représentation de Kaspar, marqué par le trauma de l'enfermement et à la fois l'émerveillement de découvrir les nuages, la terre etc. Núria a pu travailler à partir de sons de nuages, de terre et aussi des sons abstraits. Dans ce cas-là, encore la technique permet d'aller sur un autre versant de l'écriture, de l'incarner et d'agir autrement sur le récepteur. Le « bain » ambisonique agit poétiquement autrement que le son seul de ma voix, et bien sûr que la lecture.

Certes, je n'utilise pas moi-même les logiciels que ce soit MAX, Modalys, ou Openmusic, tout ça, mais je fréquente depuis longtemps des musiciens et compositeurs et je sais ce qu'on peut leur demander, ce que ça va produire comme effet, comment ça fonctionne et selon quels paramètres. Comme par exemple je comprends l'espagnol sans le parler. Mais je sais en écrivant avec d'autres ce que la technique pourra réaliser, en quoi elle pourra radicaliser, nuancer, potentialiser des zones de texte, même si bien sûr une partie m'échappe, une partie de la composition m'échappe totalement, mais je fais confiance et c'est bien aussi qu'il y est de l'étrangeté qui résonne et dialogue.

Le poète et théoricien Serge Martin parle du rythme comme l'élément portant les passages de voix dans sa théorie de la « voix relation ». Dans votre pratique, quelles sont les valeurs que vous associez au rythme ?

L’écriture pousse vers un endroit, sensiblement, une pensée incarnée. L’écriture est en avant, elle traverse le réel. Elle comporte une pensée, que je ne fais qu’ensuite lire.

Le danger de répondre théoriquement, c’est de reconstituer artificiellement l’acte d'écrire. Néanmoins, bien sûr, ma route d’écrire croise celle de Meschonnic et celle de Serge Martin. D’une certaine façon, « La critique du rythme » est un ouvrage complexe. Meschonnic lui-même y redéfinit toujours à nouveau cette notion. Mon chemin d’écrire croise sa route sur certains points, me semble-t-il. Notamment quant à l’idée de « trans-subjectivation », ce mouvement qui est important pour moi également. Imaginer un moi qui ne soit pas un individu clos mais ouvert et pluriel, en lien avec d’autres sujets, dans un mouvement ; concevoir donc le collectif comme une succession de singularités, c’est proche de Jacques Lacan aussi.

Pour parler de ma poésie, il m’arrive de parler de lyrisme trans-subjectif. A savoir une poésie où est maintenue une tension entre collectif et singularité qui résonne pour moi. Un lyrisme qui ne soit pas un simple épanchement, pas centré sur un moi, mais que la singularité à l’œuvre dans le texte poétique soit ouverte vers plus qu’elle-même, sorte de voix ouverte, de voix carrefour, comme dans je neige, comme dans kaspar de pierre, aussi que ça circule « entre ». Ça, c’est ma façon de voir. Meschonnic, lui, fait la différence entre le moi, l’individu et le sujet du poème, qui est un « trans-sujet », un sujet traversé. Son idée de trans-subjectivation qui maintient une tension entre sujet et poème est importante, oui. Aussi l’idée que le rythme soit lié au corps, au corps du sujet du poème, à la voix, au mouvement. Bien sûr, quand j’écris, je ne suis pas un « moi » qui s’épanche, mais j’articule un mouvement, un rythme, des affects et des pensées qui traversent. J’aime assez l’idée de « trans-sujet ». Moi, je dis que le poème est lavé, une subjectivité lavée qui dit plus que soi, un « moi » traversé, ouvert, en mouvement. Ce sont ces termes que j’utilise.

Une autre idée développée à la suite de Meschonnic par Serge Martin me semble être proche de mon travail : l’idée du poème comme réarticulation ou passage de voix comme « trans-sujet », cette notion sur laquelle travaille précisément Frédérique Cosnier dans sa thèse en cours sous la direction de Serge Martin. J’écris souvent en réarticulant une voix, celle de Villon dans « Je neige (entre les mots de villon) », celle d’Artaud dans « Rodez blues » (les corps caverneux), celle de Inès de la Cruz ou de Rumi dans mon livre en cours « Mélusine reloaded » ou encore celle de Kaspar Hauser dans « Kaspar de pierre ». Ce mouvement de réarticulation et de continuation de la voix de Villon ou

de Kaspar, tout cela me semble faire écho à la pensée de Serge Martin quant au passage de voix. Après, chez moi, cela s'articule autrement. Ça entre en tension autrement.

D'abord, pour moi, à la différence de Meschonnic, le rythme du poème est aussi une qualité musicale. Certes pas une qualité « métaphorique » : je ne crois pas à la métaphore de la « musique du poème » ou le rythme du poème serait l'équivalent du rythme de la musique. En revanche, dans mon cas, la poésie est liée à la musique réelle. Elle l'est avant la saisie par l'écrit et dans mon cas j'écris, comme je le disais, depuis une musique que je compose en moi, ou une musique que j'écoute. Mes textes continuent cette musique, ces sons qui traversent le texte, impulsent leur énergie et continuent ensuite lors de la performance ou des réécritures. Ce lien à la musique réelle est un lyrisme pour moi. Il ne s'agit pas de dire que le poème est musique, mais qu'il y a coexistence, tensions, interstices, mouvement. Partout où il y a poésie, il y a musique. D'une façon ou d'une autre, travail sur le silence, le rythme etc. Je crois aussi à l'importance de cette tension irrésolue du lyrisme compris comme un poème accompagné à la lyre, à savoir une musique réelle qui a « à voir » avec le poème, avec le texte. Par ailleurs, la notion d'écart est très importante pour moi. Je n'écris pas seulement un mouvement, le texte n'est pas qu'un passage, un frayage, il crée et vit de tensions, d'écarts. Cette notion « d'écart » et « d'entre » théorisée par François Jullien (« L'écart et l'entre. Ou comment penser l'altérité »). L'espace entre la voix et le dispositif, entre l'écriture et l'oralité, entre l'avant et l'après... Toute cette tension, ce qui se passe, le tracé et à chaque projet, rejeter les dés, tenter d'entendre ces tensions autrement. Ce qu'elles nous disent.

Mes transpoèmes ne sont pas que des trans-sujets, mais entrent en tension avec le contexte qui déplace le texte. Ils sont traversés, traversants, ils réarticulent à chaque nouveau contexte le texte autrement, disent autre-chose mais font aussi entendre l'écart entre le texte et le contexte, ouvre une brèche, vivante, vigilante.

Dans votre réflexion théorique, vous parlez souvent du besoin « du repos de la voix » et « d'être en alerte face aux menaces extérieures », d'où la fragilité et intimité de votre voix, ainsi que l'importance du silence dans vos lectures-performances. Selon vous, pourquoi le silence est devenu une question centrale ces dernières années ?

Parce qu'il y a du bruit en permanence. Parce qu'on nous occupe à la surface du monde, qu'on nous recouvre de tout, aussi de sons. Comme l'expression « on met son

chapeau par-dessus » : notre époque met son chapeau constitué d'objets, de faits et de bruits sur les problèmes. La société de consommation ne veut pas qu'on regarde les problèmes en face : c'est la première raison pour laquelle il nous faut du silence. Il nous faut ne pas recouvrir l'écoute du monde et de l'autre, des autres. D'abord, il faut toujours du silence pour écouter la vie et avoir l'énergie de tracer son chemin. Et aujourd'hui c'est particulièrement vital, c'est un enjeu majeur.

J'ai une vision assez lacanienne de ça : déjà au niveau individuel, on a besoin de silence pour faire face à nos angoisses, à leurs sources. Là au plan collectif, la société libérale s'organise pour nous combler, nous empêcher d'avoir le temps, l'espace de respirer. On nous occupe avec des identités, pour qu'on se divise. On nous sépare. Je trouve clairvoyant le constat que fait Paul B. Preciado dans « Dysphoria mundi » : l'enjeu est de trouver le commun, notre force de résistance, ce qui est déviant, dysphorique en nous. La poésie comme la philosophie a son mot à dire. En créant des espaces-temps de refuge où se réparer, mais aussi ensuite où repenser le monde, où trouver le ressort, l'énergie d'assumer notre marge : pas dans un point de vue de romantisation de la marge, de se complaire là, non, dans l'idée aussi de la mettre possiblement en commun, d'assumer de vouloir vivre autrement.

Nous avons du mal à faire l'expérience de choses, comme Walter Benjamin le dit à propos de la modernité, il y a « un amoindrissement de l'expérience » (« Verkümmerung der Erfahrung »). Nous nous rassurons en faisant du bruit partout, on met des écouteurs et de la musique partout en marchant, au restaurant, on ne sait plus faire silence, faire face aux questions que nous renvoie le silence, on meuble, on remplit, on sature. Or, le silence est fondamental à plein de titre : il est une trêve, une jachère, même brève, une respiration. Il permet d'entendre l'avant et de se le reformuler. Aussi dans la lecture, un blanc, c'est un moment où on peut aussi intérioriser ce qui est lu. Moi-même, quand j'écris, il faut que je laisse agir les voix que j'accueille. Il faut que je les entende. Je dois prendre le temps de l'écoute, faire silence aussi. Le silence n'est pas qu'un blanc musical, mais un contre-rythme du monde.

Il s'agit dans mes textes publiés comme dans mes textes pour des œuvres sonores d'offrir un contretemps. Pour ce faire, je dois me libérer d'un nombre de sons, de bruits et de voix. Et si mon écriture veut être à la hauteur de la menace, je dois travailler sur ces notions de saturation et de silence, ou de retrait, de retenue. Mon texte doit ménager

des espaces pour dé-violencer la voix. Lors des lectures et performances, là aussi, j'offre des moments de respiration, d'écoute, de silence. Tout cela à voir avec la déviolentation. C'est ça, le moment politique de mon œuvre qui met à distance la violence. Dans mon corps aussi se joue cette violence et s'articule ce contretemps, ce contre-mouvement de respiration. Bien sûr, le blanc n'est pas que suspension, il est aussi texture et couleur habité. A chaque fois différemment, une autre présence, en retrait. Et bien sûr pour moi, cela a aussi à voir avec la musique. Mais quand je performe mes textes avec des musiciens, je pense à Olivier Mellano et Serge Teyssot Gay, il ne s'agit pas qu'ils lisent mon texte comme une partition, le silence n'est pas un silence musical : il se passe quelque chose, une tension se met en place, elle permet d'ouvrir un troisième espace-temps entre poésie et musique.

[Conversation à deux sur la voix de synthèse et les affects]

Les voix du métro, mais aussi les voix de synthèse, ce sont des voix génératrices de nouveaux types d'affects. Je vois là un signe de dictature, car on commence à habiter des atmosphères dystopiques. Nous sommes entourées de voix, majoritairement des voix de femmes, douces, positives, joyeuses : c'est cynique car cette joie ensevelit notre société de consommation mortifère. Mais nous devrions ne ressentir que des « affects positifs » comme ces voix. C'est aussi le sujet du film « Her » au moment où la voix artificielle s'incarne en une personne. Là, on comprend que quelque chose est inhumain.

Le dictat de positivité est lié à la dictature comme il l'avait déjà pointé Sigmaund Freud (Le malaise de la culture). Cela contribue à rendre « marginaux » la plupart des êtres humains car l'être porte autant de négativité que d'instinct de vie, et les conditions matérielles sont si dures que beaucoup sont particulièrement fragilisés. C'est donc une positivité excluante comme jadis, du temps de Freud, il y avait une positivité religieuse. On invente donc une vocalité qui va avec cette société de consommation. Une présence qui cache un manque. C'est au moment où on vire tous les guichetiers, tous les contrôleurs dans les métros qu'on enregistre des voix suaves, mais ça ne fait qu'augmenter la détresse.

Dans le contexte de l'opéra, nous avons un pacte affectif où se joue la mémoire du lieu, le contexte. On fait un pacte avec la fiction. Les compositeurs jouent avec la charge émotionnelle de ce lieu. Dans l'opéra « Le Encantadas o le avventure nel mare delle meraviglie » (« Les îles enchantées ou les aventures en mer des merveilles », 2015) d'Olga Neuwirth, qui par ailleurs reprend le projet de Luigi Nono (Prometeo, 1984), il

y a une vocalité artificielle. Lors du passage lyrique de l'opéra, il y a des voix réelles et des voix générées artificiellement selon la technique de synthèse vocale. Neuwirth joue avec l'ambivalence entre une voix très agréable d'une fille japonaise et une voix dont on ne connaît pas l'origine, et tout cela est rempli de silences.

Est-ce que c'est dangereux ou pas ? Est-ce qu'il y a une vraie réflexion sur l'affect, sur le fictif ? Est-ce que ces voix peuvent nous accueillir ? Est-ce que l'on peut y trouver des écarts, de l'entre-deux ? Est-ce que ces voix peuvent poser des questions sur les frontières entre l'humain et la machine ? Dans « Le Encantadas », on est poussé à réfléchir à la présence et à l'absence. La voix aidée par la machine permet d'interroger l'absence ou le manque. C'est comme le morphing dans ses pièces antérieures, comme « Bählamm's Fest », la voix de Jérémy qui devient loup. Les procédés techniques disent quelque chose de notre humanité et du danger de l'inhumanité.

B. Entretien personnel avec Jérôme Game, 1er août 2022, visioconférence

Entretien personnel avec Jérôme Game, réalisé par visioconférence le 1er août 2022.

Coral Nieto : Lors de nos échanges, vous avez exprimé votre souhait de « faire événement » plutôt que de « faire représentation ». Qu'entendez-vous par cette distinction ?

Jérôme Game : L'événement est ce qui arrive, ce qui se produit dans l'instant, en brisant, en fissurant un ordre, symbolique, perceptif, logique ou encore politique, qui jusque-là prévalait. Cela peut avoir lieu dans un texte, une performance ou encore une pièce sonore. Faire événement signifie entendre la langue en train de travailler intensément (ce qui ne veut pas dire en hurlant ou en cassant tout), et rendre perceptible l'impact de ce travail sur le corps et sur la production de sens. Il ne s'agit pas de représenter le travail de la langue, car le préfix « re- », que nous ne trouvons pas dans l'événement, mais que nous trouvons dans « représentation », implique un processus de remémoration, un retour en arrière, un travail de réminiscence, avec une temporalité élastique ou d'un autre ordre. Ce que je cherche, c'est à faire entendre les deux aspects : ce qui peut être représenté, mais toujours inscrit dans l'événement, à même un travail en train d'avoir lieu et voir ce que cela provoque sur le corps et sur le sens (signification). C'est également ce qui sous-entend l'origine de la lecture que je veux créer : que le lecteur ou la lectrice soit perçu comme tel, donc qu'il y ait bien une œuvre, un artefact – mais qu'en même temps cet artefact, avec son régime de lecture et d'audibilité, relève de quelque chose en train d'avoir lieu ici et maintenant.

Dans votre œuvre, le concept d'« événement » joue un rôle important. Le percevez-vous, comme Deleuze, en termes d'intensité, de singularité et de surgissement d'une nouveauté ?

Oui, et je m'y retrouve complètement : l'intensité qu'est l'événement produit une brèche, mais cette nouveauté n'est pas qu'une simple idiosyncrasie un peu en train de planer comme ça, toute seule dans le vide. C'est une singularité, c'est-à-dire une rupture mais éprouvable à échelle concrète, à échelle de corp – ou de corps, car l'événement peut saisir une pluralité.

Comment caractérisez-vous le traitement du rythme dans votre écriture ?

Mon œuvre s'est déployée en plusieurs phases par rapport à cette question du rythme. Ça commence par la déconstruction de la langue même, écrite : la grammaire, la syntaxe, la lexicographie. La première instance, le premier lieu du rythme est là : dans la tension entre mon corps (ses perceptions, ses affects) et celui que la grammaire officielle de la langue dans laquelle j'écris entend (m')imposer. Le rythme de, ou dans mon écriture, pour reprendre votre formulation, est produit par la tension, le frottement entre deux corps : le mien et la langue. Par la suite, il y a plusieurs choses qui viendront déployer ou reformuler ce problème originel : l'image, le cinéma, la théorie, la scène…

Par déconstruction, je veux dire comment le travail poétique consiste à étirer l'espace-temps de la grammaire, pour faire entendre du devenir à travers la recomposition de règles grammaticales et de ce qu'elles font à la perception. Toute langue – c'est très notable en français en tout cas – représente un ordre, structuré autour de dualismes entre le corps et l'esprit. C'est comme si le dualisme français entre le corps et l'esprit était projeté sur la syntaxe française. La langue française consiste à dire que s'il y a des perceptions, elles n'auront de sens, elles seront littéralement sensées, qu'autant qu'elles seront reprises objectivement dans la manière que l'esprit aura de les organiser syntaxiquement dans des phrases. Ce n'est pas nécessairement une police, mais un ordre qui structure la manière dont nous traduisons nos perceptions pour éviter la cacophonie. Toute grammaire a pour fonction d'organiser et de séquencer de manière linéaire et chronologique, afin d'éviter une overdose perceptive ou sensorielle. Mon travail ne consiste pas à nier ce travail de la grammaire, mais à donner à voir et à entendre que ce travail exerce une violence, une brutalité, qui consiste à structurer les choses de manière causale et hiérarchique. Et qu'on n'est pas obligé de (vouloir) s'y plier.

Dans la langue française, ce qui parle, c'est d'abord la tête. Tout ce qui relève de la perception est considéré comme un instrument ou un moyen de conception. Cette grande violence à l'intérieur de la langue française, je veux la déconstruire pour y faire entendre quelque chose d'autre. Je cherche à reformuler et ne pas subir cette structure de la langue, qui impose à chaque fois un dualisme qui instrumentalise, où la perception corporelle est subordonnée à une cognition et au sens conceptuel. Un art en particulier a influencé mon écriture : le cinéma, car il offre à la fois un espace-temps chronologique et une reformulation à l'intérieur de ce temps strictement chronologique.

Dans mon travail, le premier geste en effet consiste à dire « merde, j'en ai trop de ces choses-là, de cet ordre, de ce méta-ordre qu'est l'idéologie de la langue ici ». Il y a donc un désir iconoclaste. Ensuite, je cherche à faire entendre ce double aspect de la sensation et de la perception. Comme le dit Merleau-Ponty : « soit on voit des perceptions partout, une espèce de chaos perceptif, soit on accepte de travailler (dans) ce chaos pour y établir une espèce d'ordre non-coercitif, de lignes de forces qui font des formes poreuses, ouvertes ». Bon, il ne le dit sans doute pas exactement comme ça Merleau, mais c'est ce que j'en ai retenu, c'est comme ça que je me suis servi de ce qu'il dit sur Cézanne et les Impressionnistes… Mon intention est de faire entendre une intensité perceptive qui intègre toujours le corps. Ce processus se traduit dans mon travail de bégaiement. Une fois que j'ai étiré l'espace-temps grammatical pour tenter de faire entendre le devenir, j'explore le rythme par des accélérations et des ralentissements : une langue qui est en « fast forward » ou en « slow motion », c'est ça ce que j'avais envie de faire. Quel type d'effet de sens cela produit-il ? Qu'est-ce que révèle la langue lorsqu'elle est ralentie ? Quand je procède de cette manière, c'est comme si j'étais en train de donner une « crise cardiaque » à cette politique syntaxique française qui consiste à nous dire comment il faut organiser le sujet, le verbe et le complément si l'on tient à faire sens. C'est comme si je m'en échappais en sautant par la fenêtre.

Donc, pour répondre à ta question, qui est très précise et intéressante, la question du rythme se joue par des jeux d'accélération et de ralentissement. Dans ce contexte, il y a une caractéristique stylistique que j'ai introduite dans mes premiers livres, que j'appelle le « versphrase », où le vers et la phrase fusionnent, où se mettent en pôlarités immédiates l'un de l'autre plutôt, en continuum. Normalement, soit on fait des vers soit on fait des phrases. Avec le « versphrases » on obtient quelque chose qui coupe tout en s'étirant, en (se) déroulant, créant une esthétique du montage autant que du plan-séquence. J'apprécie de travailler les deux aspects. Poétiquement, sur la page, cette accélération ou ce ralentissement se manifeste à l'horizontale ou à la verticale : lorsque je procède par ralentissement, je découpe les lettres, je vais faire qu'à cet endroit, le vers est une coupe, il y a une césure. On doit aller et lire ce qui se passe à la prochaine ligne, qui est un mini vers. Lorsque je veux accélérer, j'allonge les phrases, tout en omettant des lettres, découpant ou recomposant. Donc, soit horizontalement, avec certaines lettres qui disparaissent mais avec une longue ligne qui s'étire, soit verticalement avec une

versification qui est très heurtée. Et ce rythme de lecture est ce que j'ai appelé le bégaiement.

La rythmicité, c'est quelque chose qui permet de la vie ou de l'énonciation non-étouffée. Et c'est pour cela que je t'ai parlé de la grammaire française et de sa politique, violente et dualiste, qui m'étouffe. Mon problème était d'inventer un rythme – un peu comme le « pharmakon » de Derrida – qui est déréglé mais qui rend possible un autre équilibre, une autre prise de respiration. Certains, lorsqu'ils parlent de rythme, ont tendance à le sur-organiser, le traitant comme s'il s'agissait d'un corps. Souvent, ils le séparent de la vie, comme s'il représentait une idéalité. Il ne s'agit pas, à travers le rythme, de rentrer dans un corps qui serait sain ou parfait. On parle souvent de rythme du vent, du rythme de la vague… en le naturalisant. Le côté positif du rythme se révèle *a posteriori*, selon la vie qu'il peut créer. De nos jours, il faut avoir un rythme tranquille, ne pas être surchargé nous dit-on, alors que l'économie politique passe son temps à tout accélérer. Ce que je veux dire c'est que « rythme » est un signifiant qui peut être très surdéterminé, au sens du biopouvoir et de toutes ces discussions. Ce qui m'intéresse poétiquement dans le mot « rythme », c'est qu'il y a un corps au travail, mais je ne sais pas *a priori* sur quel rythme. Par exemple, dans la danse, il y a un corps au travail, mais on ne sait pas sur quel pied il va danser (je parle de danse non-classique là). A chaque fois, il faudra voir si un rythme, une vitesse qui crée quelque chose est plutôt de l'ordre de la puissance, de l'intensité, de la vie, et donc de ce qui est capable d'accueillir l'autre, ou, au contraire, un rythme qui est en train de faire crever quelqu'un, de le dresser au sens de la pure coercition.

Les pratiques créatives littéraires et sonores ouvrent un terrain fertile pour interroger les dynamiques de (de-)territorialisation et de subjectivation vocale. Elles explorent de nouvelles façons de penser la voix, tout en questionnant les conceptions traditionnelles de la subjectivité, du corps, de l'agentivité et de l'interaction entre entités humaines et non humaines. Dans votre pratique, comment concevez-vous l'espace-temps vocal et son occupation ? Quel rôle la technologie peut-elle jouer dans votre réflexion sur cet espace-temps ?

La voix n'occupe pas l'espace et le temps, elle travaille avec eux pour se recréer et se composer dans ce nouvel espace-temps. Autrement dit, il n'existe pas d'emblée un espace que ma voix viendrait occuper comme ça, bien que de l'espace physique soit « là », présent au titre d'un « déjà-là ». Dans mon travail sur la voix, sur la perception de

l'espace et les équilibres, les répétitions… c'est moi qui, tel un metteur en scène ou un ingénieur du son, doit créer cette relation.

La voix fait travailler et façonne ce qu'elle met en place pour entrer en interaction avec l'espace-temps et le filer ou le plier. La relation entre l'espace-temps et la voix ne préexiste ainsi pas poétiquement à la performance. Ces choses s'affectent et s'entre-déterminent mutuellement. La lecture poétique ne se réduit jamais à une simple oralisation. La performance crée l'audibilité du texte, elle rend le texte audible, et travaille avec tous les éléments, y compris l'espace-temps.

Dans votre création, de quelle manière la technologie, sa discursivité et sa matérialité, vous permet-elle d'établir des relations ?

Très souvent, dans une vision utopique, on perçoit la technologie comme un moyen qui nous permettrait de devenir une meilleure version de nous-mêmes, avec d'avantage de capacités perceptives, une ubiquité, etc. Personnellement, je n'arrive pas à adhérer à cette idée d'une technologie qui me permettrait d'être ou d'avoir « plus » de moi-même ou d'être plus « connecté », et à un « milieu » qui plus est : l'ensemble des connectés, des déjà- ou pré-connectés. Cette version essentiellement quantitative de la technologie, augmentative ou perfective me tombe un peu des mains. Pour moi, elle est un outil parmi d'autres.

Dans mes performances, la technologie me sert à établir une relation de variations de puissance entre mais surtout dans chacun des corps, chacune des grammaires en jeu et au travail. Dans une « simple » lecture publique, mon usage de la technologie est simple : le micro, la bonnette du micro, le fil du micro, le pied du micro, le système d'amplification… Ces éléments m'aident à créer une relation avec l'espace-temps, avec le milieu. On pourrait parler de « scénographie » ou de « chorégraphie », des termes issus des arts vivants, mais il ne s'agit jamais de pure représentation. Ce sont des outils dont je réfléchis la disposition, destinés à faire entendre la voix, qui elle-même est là pour faire entendre de la langue.

Mon premier réflexe est de dire que la technologie est un outil, comme le papier, l'encre. Mais, il m'est arrivé, à quelques occasions, de me trouver face à une qualité sonore particulière, notamment avec des artistes très portés sur la technique sans cesse en évolution de leurs instruments, comme ceux de l'ensemble Motus et leur acousmonium. Dans ces moments-là, j'ai l'impression que ma voix devient autonome grâce à la qualité sonore de l'appareillage et de l'auctorialité du technicien, comme s'il

avait une sorte de duo entre nous. Ce qu'il a mis en place est tellement puissant et présent que j'ai l'impression que ma voix devient autonome, et je suis immergé dans une sorte d'écologie des sons lorsque je parle.

Ce que vous soulignez me fais penser à la notion de « vocalic space » de Steven Connor, qui propose que la voix soit tenue à la fois d'émerger, d'opérer et d'articuler différentes conceptions de l'espace-temps, tout en se procurant de l'espace pour elle-même.

Effectivement. Lorsque j'ai entendu ma voix de cette manière, c'était comme si j'entendais une image-miroir, mais vocale. La question que je me pose est donc : comment éviter un égocentrisme ou une espèce de suridentification de soi-même ? Mon projet littéraire consiste à dire que ce n'est pas Jérôme Game qui parle, mais que c'est de la langue elle-même qui est en train de parler. C'est un travail sur la langue. Il ne s'agit pas d'un interprète, d'un acteur ou d'un instrumentiste interprétant un texte. Lorsque j'entends ma voix ainsi, il faut que j'évite de développer une sorte de relation avec elle. Il faut que cette voix devienne autre, pas « ma voix », il faut qu'elle devienne la voix d'une nouvelle syntaxe émergeant pendant la performance. Autrement dit, il faut casser le narcissisme pour créer une autre identité. Cela m'est arrivé avec l'acousmonium : le son est tellement puissant qu'il nous donne à entendre des aspects inédits.

À travers votre écriture, vous explorez les différentes temporalités et spatialités de l'énonciation en mêlant des topographies issues de divers supports et médias. Pourriez-vous nous en dire plus sur cette approche ?

Mon premier désir est de composer des affects, ce qui nécessite de travailler avec différentes grammaires. Lorsque je collabore avec des compositeurs, des cinéastes, des ingénieurs du son, des acteurs, etc., je cherche à m'entourer des personnes qui travaillent avec un autre type de langue, qui travaillent par étalonnage, montage, échauffement du corps... Mon objectif avec eux est de composer, avec différentes grammaires, pour créer quelque chose de nouveau. Le véritable enjeu est la traduction entre dispositifs, plutôt qu'entre langages.

Je m'interroge sur ce que met en place un chorégraphe, un ingénieur du son, et comment ces éléments peuvent être retraduits pour enrichir ma propre proposition pour composer ce que je fais. Ce travail de traduction entre différents outils, dispositifs, écritures et usages va constituer la topographie mentionnée dans ta question. La notion clef est celle de « rapport » : le rapport entre temporalités, topographies, supports et

médiums différents. Une fois que nous avons le concept de rapport, nous introduisons la notion de « traduction » et de « composition ». La traduction implique un travail de reformulation, une traduction dans un travail de langue, prenant en compte les différences de grammaire entre ces médias. Il s'agit de rechercher des relations, des traductions, des rapports et des compositions.

Il existe une forme d'intelligibilité, tant dans l'écriture que dans la pratique vocale lors de vos lectures-performances. En quoi cela affecte-t-il la pensée de l'immédiateté ?

L'intelligibilité est distincte de l'audibilité. Il est possible d'avoir une audibilité qui n'est pas intelligible, tout comme peut exister une intelligibilité qui n'en passe pas par l'audibilité. L'intelligibilité ne se réduit pas à l'audibilité ; elle peut être intuitive ou intellectuelle, résultant d'une mise en rapport.

Penser l'immédiateté est compliqué et paradoxal. L'immédiateté est ce qui est dépourvu de distance, qu'elle soit perceptive, critique ou cognitive, c'est-à-dire ce qui n'est pas médié. Alors, comment penser l'immédiateté ? On pourra y parvenir par la sensation et la perception. Cependant, on tend à dire que la perception et la sensation ne sont pas des concepts, et donc ne pensent pas. Mais, selon Deleuze et Bergson, cette vision est erronée. Il est possible qu'une perception-sensation produise des effets de pensée. Et je m'inscris pleinement là-dedans, en ce que je crois que la sensation ou la perception, quand elles sont intenses, peuvent forcer (au sens de contraindre) à penser, elles peuvent susciter un état qui, devant reprendre son souffle, prendra une autre forme, pensante.

Par exemple, dans une œuvre multimédia, où il y a du corps, du son, de l'image et du texte, il est évident qu'il y a des croisements et des rapports entre ces éléments. Lorsqu'on en prend conscience, on peut ressentir le désir de comprendre le fonctionnement de ces rapports. L'art a la capacité de faire penser. Deleuze distingue trois types de pensées : la pensée philosophique, qui utilise des concepts ; la pensée scientifique, qui procède par des fonctions ; et l'art, qui pense par percepts et affects. Je tends à m'inscrire dans cette troisième catégorie. Par exemple, lorsqu'il parle d'un film, Deleuze explique que « une œuvre d'art pense, lorsque en le regardant ou en l'écoutant, je suis forcé de me demander ce que j'ai vu ou entendu ». Si je me pose cette question, c'est un signe que quelque chose m'est arrivé, même si je ne sais pas exactement quoi.

La pensée de l'immédiateté pourrait être vue comme un après-coup paradoxal, une sorte de rétrospection forcée que l'on peine à identifier complètement. D'autant plus qu'il y a de nombreux croisements sémiotiques entre la rétine, le tympan, les concepts et les mots dans les exemples que je prends… Et cela devient très compliqué. Il faut éviter de se perdre dans ce magma, cette saturation où l'on ne distingue plus rien. Si l'on parvient à faire entendre une composition entre des lignes ou des strates visuels, sonores et sémantiques, on doit reconnaître qu'une composition est en place, mais qu'elle n'est pas immédiate ou immédiatement perceptible. La pensée de l'immédiateté se manifeste uniquement lorsque notre perception est tellement saisie qu'elle nous contraint, *a posteriori*, à démêler ce qui vient d'avoir lieu. Il s'agit de reconnaître, d'apprendre, de redécouvrir ces éléments. Cette rétrospective est une conséquence de l'intensité de l'œuvre. Lorsque l'on est confronté à toute cette densité, comment ne pas être débordé ? Il est essentiel que cela laisse de l'espace et suscite du désir, afin de permettre un retour par la mémoire, c'est-à-dire par la pensée. Comprendre ce qu'il s'est passé, pour ensuite le réidentifier (réidentifier son opération plutôt) et l'intégrer, c'est-à-dire pouvoir en faire usage, dans sa vie perceptive générale.

Considérez-vous l'immédiateté et la médiation comme contradictoires ?

Non. L'immédiateté est un effet, jamais naturel ou spontané ; ce n'est jamais une simple présence, mais plutôt un rapport ultra dense entre les différences, une intensité, quelque chose qui se construit. L'immédiateté est l'un des effets que l'œuvre cherche à provoquer, en poussant le spectateur, la spectatrice à se questionner sur ce qu'il vient de se passer. La médiation, quant à elle, est un dispositif qui peut créer cet effet-là. Ce qui est médié, c'est ce qui est articulé, c'est-à-dire séparé par une différence de moyens créant un rapport. On pense souvent que l'immédiateté est spontanée, mais elle découle en réalité d'un rapport qui vient de se former, une intensité composée. Ainsi, elle n'est pas contradictoire à la médiation, mais en est une manifestation subtilement construite, et ultra-dense entre différences.

La discontinuité de la voix, avec ses éclats, ses silences, ses accélérations et ses hésitations, cherche-t-elle à exprimer l'impossibilité d'une perception directe ou immédiate de ce que nous voyons ou entendons ?

Oui, mais cela ne veut pas dire que cette impossibilité perdure indéfiniment. Il n'y aura pas de reconnaissance immédiate, comme dans mes premiers livres marqués par le bégaiement. Cependant, il peut aussi y avoir une espèce de durée, dans un temps

élastique, une reconnaissance abstraite, à la manière des films de Jonas Mekas ou du dripping de Jackson Pollock : c'est quelque chose qui figure différemment.

La capacité à se rapporter est remise en question, mais pas de manière définitive. Il s'agit d'abord, en effet, d'indéterminer l'espace en question pour, idéalement, si la performance réussit, permettre au spectateur de recréer des rapports, c'est toute la question de l'agentivité dont nous avons parlé. Le milieu est un ensemble de perceptions, de mises en rapports, comme l'a identifié Merleau-Ponty. Donc, en effet, il n'y aura pas la capacité de se rapporter directement au milieu. Par contre, il y aura une méthodologie offerte par la pièce sonore, une proposition de récréation, en activant l'agentivité du spectateur, pour qu'il rétablisse un rapport à son milieu.

Vous utilisez une écriture fondée sur la « synthèse disjonctive ». Pourriez-vous en expliquer davantage cette approche ? Comment cette synthèse est-elle mise en pratique et perçue en termes d'intensité ?

Cette dernière formulation consisterait à être toujours déjà dans des signes, entre des signes, mais nous ne sommes pas constamment dans une sorte d'overdose perceptive.

Il y a plusieurs façons de faire cela. Le travail de lecture bégayante y va un peu fort là-dedans, de manière iconoclaste ou vandale, mais il y a d'autres moyens. La synthèse disjonctive cherche à opposer des identités sans les confondre. On peut rapporter des signes, des forces, les uns aux autres, mais sans les fusionner. Elles forment une entité, qui sera une entité paradoxale, faite des rapports entre elles. Une synthèse consiste à relier une chose à l'autre pour en faire une troisième. On a tendance à penser qu'une synthèse fond ou rend conjonctif des différences. Deleuze va à l'encontre de cette idée, en affirmant que la synthèse va rapporter deux éléments, mais tout en les séparant. Il va faire une énonciation faite à partir d'une multiplicité d’expressions.

Cette synthèse disjonctive existe de plusieurs façons dans mon travail. A nouveau d’abord dans les textes où la langue bégaie, via les effets de coupure ou d’étirement dont je t'ai parlé. Elle est également mise en pratique à travers une voix complètement neutre. L'impersonnalité est primordiale, il n'y a pas d'affects. Deuxièmement, une fois qu'on a mis en place ce timbre, il s'agit de faire entendre le travail du texte, et la mise en voix suit alors le travail du texte, de la lecture. Si ma voix parvient à faire entendre le travail de la langue plutôt que le locuteur, alors elle fera entendre cette synthèse. Elle pourra la

faire entendre en accélérant ou en ralentissant. Comment transformer ceci en intensité ? Parce qu'une synthèse disjonctive est nécessairement une intensité.

Quelle place la technologie occupe-t-elle dans vos créations intermédiales avec les compositeurs ?

C'est vachement intéressant comme question. Avec les compositeurs, la technologie engage très souvent un travail avec le langage des autres. La mécompréhension ou le manque de compréhension permet une intensité de ce qui est un espace de projection, un espace de densification, de désir en réalité. Cela m'arrive de dire « je peux parler, mais techniquement je ne vais pas maîtriser ce que je raconte ». Que ce soit avec un technicien du son ou avec un cinéaste, je fantasme sur mes choix, et il m'arrive de narrativiser certains de leurs procédés. Par exemple, avec leurs machines technologiques à Chloé et Olivier, ça monte, ça a l'air de faire du code, ça étire l'espace-temps, ça rapporte le cadre de l'onde sonore…, ça a des gestes quoi. On peut fantasmer et rapporter ça à une sorte de grammaire.

Ensuite, la technologie c'est un endroit où je peux projeter et fantasmer mes histoires, c'est-à-dire commencer un récit avec l'autre, le ou la collègue, pour faire une sorte de duo. Très souvent je vais aller leur dire « On va projeter ce discours-là qui aura tel rapport avec la technologie des signes, c'est-à-dire des captations, dilatation temporelle, montage, etc. » Quelle place cela occupe-t-il dans la collaboration ? Je dirais que ça génère un espace narratif, un lieu où le « récit » du travail collaboratif prend forme – mon propre texte également, tant mon écriture dans ces livres ne parvient pas à séparer le récit et ses médiums. Avec la technologie, il s'agit donc d'un rapport de signes : captation, montage, dilatation spatio-temporelle… Dans les relations comme dans le texte.

Votre voix agit par des écarts, elle s'étire, zoom, coupe, amorce, se plie et s'entremêle avec le flux de récits afin de recomposer la focale, et donner à voir, lire et écouter d'autres modes possibles de percevoir et de sentir le milieu. Quelle est la puissance que vous percevez dans le fait de travailler par des écarts ?

La puissance réside dans le fait que les écarts mettent le spectateur/lecteur en action, beaucoup plus que si la représentation était unidimensionnelle. La voix fait percevoir des écarts. Si j'arrive à faire une voix neutre, on n'entend personne en particulier dedans. Pourtant, on perçoit quelque chose d'organique, quelqu'un que l'on cherche à identifier et qui résiste à toute sorte d'identification ; une voix anonyme ou impersonnelle qui a du

corps. Si l'on parvient à faire entendre cette neutralité, alors cela intensifie et augmente la qualité d'écoute. Autrement dit, ce processus renforce la perception de l'auditeur ou de l'auditrice, donnant lieu à une expérience de perception avivée.

Dans vos textes, vous parlez de « zoomer dans la voix », de « zooms sonores », de « bande-son » ou encore de « postales sonores ». Quels sont les moyens que vous mettez en œuvre pour construire ce « récit auditif » ?

Il y a deux aspects à considérer ici. Par récit auditif, au sens de la stylistique, de la narration, on entend un récit transitif, c'est-à-dire un récit qui consiste à narrer quelque chose. Mais la voix ne doit pas seulement être perçue comme simple véhicule ou instrument je crois, mais comme quelque chose qui pourrait, à l'instar d'une caméra plus ou moins subjective, zoomer, voir, rendre possibles des points de vue. Elle peut regarder du haut vers le bas, elle peut mécaniquement faire toutes sortes de choses.

Comment transformer la voix en une espèce de…, pas simplement un timbre, une tonalité, un volume sonore, mais en une machine perceptive plus large, une table de montage même ? Comment faire en sorte que l'on puisse « entendre » davantage « dans » la voix qu'un timbre ou une interrogation etc. ? Pour ce qui me concerne, je veux « zoomer dans la voix » pour passer à une autre échelle de perception, à un autre volume. Mais aussi zoomer dans la voix fait référence au texte, puisque la voix porte le texte.

En quoi les sons immersifs de la musique acousmatique d'Olivier Lamarche dialoguent-ils avec votre travail sur la langue pour créer de nouvelles échelles de perception ?

Dans les sons immersifs, il y aussi cet effet de zoom qui permet de créer des champs et contrechamps, de scénographier sonorement ou soniquement les choses. Il y a une sorte de construction, de mise en scène par l'immersivité du son que j'essaie de traduire en mots pour désigner ce type de perception, comme un zoom. Comme une installation aussi, au sens de l'art contemporain. Et ici, il s'agirait d'un récit intransitif, pas transitif. Dans mes récits, il y a à la fois des bouts d'histoires qui sont racontés, mais aussi la description de gestes et des perceptions techniques, où la technique est toujours visible et audible en tant que telle.

En écoutant vos créations sonores, on a l'impression que le processus affectif se déploie dans la langue, ou plutôt dans les espaces « entre » la langue. Considérez-vous la voix comme un médium pour vos propos critiques et poétiques ?

Je cherche à éviter que la voix soit perçue comme une empreinte digitale qui se rapporterait à une identité personnelle en particulier. Je veux qu'elle soit neutre, mais ce n'est pas parce qu'elle est neutre qu'elle devient un strict médium. Entre la voix et le reste, ce qu'elle porte, il y a le corps. Et il y a également le corps de l'auditeur, de l'auditrice.

Comment la littérature contemporaine peut-elle réagir aux bouleversements perceptifs et sensoriels que nous expérimentons ?

Peut-être est-ce parce que notre sensorium est déjà affecté, dans nos vies, par ce que vous nommez l'intermédialité, que la littérature s'en empare ou s'en trouve concernée. Dans cette hypothèse, la littérature serait prise dans des mouvements plus larges qu'elle, transversaux à toutes sortes de pratiques expressives, avec toutes sortes de technologies. Et en retour, elle participerait à ce qui modifie nos représentations du réel au sens large, au sens de nos systèmes sensibles et perceptifs. Je crois qu'aujourd'hui, la littérature peut être un sismographe de bouleversements perceptifs qui ont lieu le plus souvent ailleurs, dans le champ visuel ou auditif ou tactile, corporel de manière générale (lesquels sont bien sûr susceptibles d'avoir une portée collective ou politique). Enregistrant ces bouleversements, elle en développe une puissance nouvelle pour elle-même, imprévisible, en les reformulant dans un code – le langage porté à ébullition sous la forme de ce qu'on appelle « littérature » –, lequel peut ensuite stimuler ceux qui s'en emparent. Ce que je veux dire c'est que la littérature est une machine à métaboliser, c'est-à-dire à capter, rephraser, transformer, réagencer, et en cela à permettre toutes sortes de choses. Ce qu'elle peut renvoyer vers ce qu'on appelle le « réel » a à voir avec cela : une manière de syntaxer, de (re-)composer, de faire tenir ensemble (ce qui est une définition de la politique même). Comme si, écrivant / écoutant / lisant, on traçait des ensembles plus ou moins ouverts, plus ou moins fermés, qui passent leur temps à lier entre eux des choses, des corps, et puis à les délier, et puis à les relier, différemment.

Quelle est votre réflexion sur les régimes d'audibilité et de textualité de la langue dans vos lectures-performances ? Comment cette réflexion est-elle perçue par votre public ?

Souvent, j'entends mes auditeurs rire à mes lectures. Ils m'ont dit que la vitesse d'élocution créait des effets de trouées hors de l'absurdité ou de la violence des systèmes de signification où une langue sur-fonctionnelle nous enferme. A d'autres

moments ils m'ont dit que la déconstruction syntaxique plus lente, le bégaiement, pouvait créer comme un suspend dans leur compréhension, les laisser interloqués. Certains ressentent ça comme une épiphanie critique, une énergie, d'autres comme une inquiétude.

Lors d'une lecture publique, ce que je lis est du texte, c'est comme textualité que mes poèmes sonnent. Je ne m'entraîne pas à les lire à voix haute, n'y songe même pas en réalité. On m'invite à les lire, et je m'aperçois peu à peu, par mes propres oreilles comme par ce que mes auditeurs m'en rapportent, que les dire, les faire entendre face / à un public est une façon particulièrement saisissante d'en proposer lecture au sens fort, poétique du terme : d'y faire percevoir de la langue au travail. Ici, il faut insister sur la question de l'adresse (le public à qui j'adresse ma lecture, fût-ce en faisant de lui une abstraction : du public « en personne », « le » public) et du témoin (ce public-ci, qui était bien là dans cette salle-là tel jour et à telle heure), de qui atteste de l'acte de langue d'avoir assisté à celui de parole) : le public, c'est cette double fonction pour moi. En avançant dans mes travaux de poésie sonore, je m'avise que la textualité (c'est-à-dire le jeu de/dans la langue) s'amplifie d'une audibilité concrète, que celle-ci ait lieu en présence (c'est une lecture publique) ou comme œuvre sonore (c'est un enregistrement, seul ou avec d'autres, simple ou appareillé). Je dis que la textualité s'y amplifie en ce que c'est la langue qu'on fait entendre, pas l'orateur : ce n'est pas la voix qui se trouve amplifiée (même si elle peut l'être techniquement), c'est le travail de langue qui devient perceptible à échelle corporelle, de « *phonè* » comme de tympans, c'est-à-dire de lecteur et d'auditeurs.

Pour une langue au matérialisme aussi prononcé que la mienne dans ces premiers ouvrages, iconoclaste, vandale même, l'audibilité est un régime de lisibilité paradoxal plutôt qu'un supplément ou une nouvelle essence. Le texte y est premier (il n'y a pas de voix sans texte), mais au sens pragmatique plutôt qu'ontologique du terme : la parole rentre dans la langue et la recompose de l'intérieur, par l'écriture. Ainsi gagne-t-il cette autonomie poreuse, apparemment contradictoire, par laquelle les enregistrements de lecture que je glisse dans mes livres sous forme de CD sont des pages parmi d'autres, et mes lectures publiques font entendre une langue en personne plus qu'une incarnation. Dans cet interstice, plus aucun fétichisme ne résiste : ni du côté d'un phonocentrisme présumant la présence du sens pour parler comme Derrida, ni de celui d'une spectacularisation scénographiée réduisant tout mot à l'accessoire

d’un produit multimédia. Un texte, publié ou manuscrit : voilà ce que je tiens entre mes mains lors d’une lecture publique, plutôt qu’une partition, notion rappelant encore trop celle d’interprétation, c’est-à-dire d’intériorité comme gage d’authenticité.

C. Entretien personnel avec Anne-James Chaton, 12 février 2020, Paris

Entretien personnel avec Anne-James Chaton, réalisé au Café Martin de Gambetta, à Paris, le 12 février 2020. Version inédite en anglais publiée dans Made in Mind le 20 avril 2020.

Coral Nieto: When you started writing and performing accompanied by Andy Moor, Thurston Moore, Carsten Nicolai aka Alva Noto, did you call yourself a sound poet yet?

Anne-James Chaton: This is a reflection I had with Alva Noto when he asked me to join his Raster Noto label. We decided together, when we presented the work officially, that we were not going to say that it was sound poetry so that we could open up the spectrum of possibilities and not limit listening. In this way, we realized the different regions during the reception: they quickly identified the literary provenance of the object, its connection, according to their own understanding of contemporary poetic forms. For example, North America perceived literary provenance having to do with the Beat Generation or spoken words, while, in Germany, in Asia, in South America for them it was very experimental, so it was like electronic music today.

How should we call the "objects" that the spectator / auditor hears during your performances: “sound objects” or “language objects”?

It is about the sound turning into language. In the manufacturing process there is only text, everything is generated by writing. So, it's a writing carried out by the voice and then put to a machine. So the whole thing is just an amplification of the texts. It is a language object that involves the modeling of the cuisine of sound poetry. The object and the ear are potentially both acoustic objets. An illustrative example is *It’s gonna rain* by Steve Reich: is it a language, sound, or human beatboxing object? These are classifications by genre or style that are subsequent to the object itself. Plastically, in terms of sound, they are very close. One can become the other. It’s up to you to follow up from one to the other! For example, when I read “Evénement”, I try, by means of a rather cold diction, not to capture the attention of the listener's ear by an intonation. Otherwise, it would remind him too forcefully that there is a sense to which he should attach himself in a primary way compared to the other elements of the object. This creates a form of “fatigue” or weariness in the listening experience. It is more than a mere sound presented to the listener, so it is a sound object which can become a literary

object again thanks to the loop whose principle is to create a straight line and it is up to the listener to create a bend around it.This way the auditor creates oscillations : he hears the text, he hears another layer since the text has become sound and then it eventually evolves into phrasing. The whole point with these objects is that eventually they will break free from their shell to become another object in relation to other things. It is a multifaceted starting material.

And what do you mean by "object"?

It is an object that is perceived through a medium, so it is physical. If it has sound diffusion, it becomes an object from which something else will be able to arrive. It will gradually be defined according to the way in which it has been reappropriated: linguistic object, poetic object ... so that the qualities which can be attached can be multiple. It is akin to a prism that can change depending on the context (from the bookstore, contemporary art center to the electro box, rock…) The "sound object" is the most generic way of circumscribing it without overloading it. Listening will be completely different because of material issues: the same object in a bookstore remains a poetic object, while in an electronic festival it becomes an electro object. The technique is unending.

What relationship do you have with music (structural, fusional, interactional…) ?

I don't have a musical ear. My relation to music is from writing, text and voice, even if the rhythm is present. But it's up to the musicians to bring the musical scope. From a technological standpoint, I will use the same instruments as them (techniques borrowed from electroacoustic music like sampling), but not in the same way. Next is the question of musicality which is specific to language. Poetic language has always asked the question of rhythm and musicality. It becomes music from the moment it enters a writing canvas. My writing canvas is always a canvas that I take or that I make, but which comes from the order of literature, poetry or not. I write music with a writer's canvas; a musician has his own. This is what sounds so strange to the ear. This strangeness comes from the fact that literature is set to music with the tools of the musician, and this creates a form that one can think of as musical, but when you dig deeper you realize that these are literary rhythms. It is either the reader or the listener who makes the choice to leave, to move from one domain to another.

What do you think about the fact that poetry beckons to music?

There is a certain lyricism through the voice which re-emerges. When I got to writing at the end of the 80s and beginning of the 90s there was this post-lyric desire to erase lyricism, a movement led by some writers working together for magazines like *TXT*. It is a corriente post-marxista that carries out both a restructuring of the great history of the avant-garde and the theorizing of their own practices. They tried to do away with hierarchical structures, to think on a more horizontal plane. And one of the elements of this positioning was not to develop a meta-discourse about their own objects. It was a political choice for the poetic field of the time. A decision not to articulate a second language on an object which presented itself in its extreme materiality, at the risk of excluding possible perceptions.

I pondered what was the writing that was going to drop me outside, as far as possible from a potential reinvestment by the subject. The question suddenly was what are the most shared writings: the collective scriptures that we consume every day and that we do not read. For example, a ticket is a material object that everyone is constantly using. The experience gained is that we are used to this writing format as we assume to already know what it contains, so there is an instance of "flash reading". It allows me to move away from the text while continuing to create literary devices. However, I soon came to realize that the ticket was already in itself a story, not just a portrait, that is to say a very visual, even plastic way of approaching it, but the idea of unity of action, of a tone ... In recent years, we add relevant personal details to the tickets. As a result, it is not so cold, objective writing ... over time it has become quite the opposite.

Then, there is the question of the timbre, something concrete, and therefore impossible to abstract.

How do you proceed from the collecting of sounds and verbal material during the process of creation to the actual performance? Is there a kind of "carnal relationship" when dealing with the rhythms of our daily lives as they disturb our hearing and awaken our senses which have grown numb?

As soon as you go on stage you have to reconstruct the object. There is a physical application which is constitutive of the object and which will vary according to the contexts: the attention given to the body will not be the same depending on the location. The tension it creates is not the same, it will depend on the sound, people … The body is there with a given state. Accidents and incidents can arise. It is important to have the text with you to signify the relation to writing, and then the possibility of rewriting the

object. The musician has a memory relationship with their texts ; I have a physical relationship with the language and this leads to this possibility of making the object, because it has a direct impact on the object itself. As a result, in a given moment a listener or a spectator will say " he is in the range of performance, or poetry or music…" My state of mind at that moment leads to another relationship with the object. And that too can alter the definition of what it is.

How do you understand this process of "voice abstraction", from the moment the subject and with it the affections of the sender disappear, resulting nevertheless in an "object" (sound object and / or language object) due to its physicality and its specific material ?

We play on the level of the dichotomy between the abstract and the concrete: first of all, there is the fact of working on a textual matter, very concrete but of the collective order. Also, there is a desire to distort this matter by seeking colors by way of intonation (at the level of meaning). Afterwards, it is the resistance of this textual material itself. And then there is the desire to abstract the voice by a rhythm which would be a very monotonous rhythm, knowing in advance that it does not work because the timbre (the signature of the issuer) is always there.

What are the poetic processes that define your act as a poetic one? How did the collaboration with the music scene lead you to explore the different modalities of the voice, to new types of writing and rhythms?

Having accomplished so much in recent years is what turned this novel form into a reality, a form that is in itself a questioning of what it comprises. Once the sound catches up to the form, the rhythm of the language and sounds becomes constitutive of the overall form of the piece. So, the sound reacts to the text, it modifies the form of the narrative and therefore the text turned into sound. Guillaume Apollinaire said "poetry will be sound". In doing so, I am less in a protosyllabel or syllabic rhythm than in a form of memory of the spoken voice.

In France, we turn to the spoken word more than to the machine. We do not feel that there is a partial becoming of the text because we are quick to perceive it as a voicing of the text. We can see its density written on the page, but the text on the page has not been distorted because it will have gone through machines to return to the page. My texts that are published are originally conceived as sound. The final form, the published version, has been somewhat distorted by having gone through another medium. It is

quite different from writing that went through a sound software or was amplified. Visual arts imply a multimedia approach and the textual forms that emerge as a result can qualify as objects of sound poetry unbeknownst to the artists themselves.

How is the communication process carried out in your practice?

The way in which I work in loop with a fragment of sentences leads to a game of compression and segmentation of the language: the sentence itself is compressed in a segment which is compressed again by the speed that impels the machine (the sample). This compression process created on a type of writings with a communicative function, such as the newspaper, will trigger two things: on the one hand, “boredom”, the moment from which communication begins because the listener, starting with the aspect of sound, can return to the linguistic object, and thus create communication at the very same time when the language itself is being multiplied. On the other hand, a second phenomenon specific to the mechanical nature of the work itself, what is called « mots fantômes » (“the ghost word”) : because of the weariness and the somewhat extended duration, one gets the impression that new words are appearing. In doing so, the fact of producing an open communication full of misunderstandings leads to a multiplication of meaning, and therefore the impossibility of a complete and closed understanding. However, this opens up a new possibility for the listener, that of creating another meaning for himself, and thus of creating language. Indeed, it is from these accidents that a telescoping of meaning happens, the poetic function of language is there: my language can multiply into other languages each with its singular properties. Jacques Derrida, in his critical to the will of understanding, stated that when there is a problem inside the expression a collective can be born. In the writing of the word "différance" it points to where it leads. You can't hear it but you can read it, setting off an explosion of meaning within the writing itself. Furthermore, it is the notion of the "graph" that interests me.

How would you assess the importance of listening as an action? How can the listener plays an active part during the communication process and therefore in the constitution of language?

Only the listening ear has the possibility to dissociate or relate the components of the musical piece. To reach this objective, you initiate a monotonous, very dry and cold reading mode that can be seen as a soundtrack, a bass line with the possibility of becoming a total sound. Speech and language are also full frequencies.

I have a very material connection to language. In the act of repeating the same form of writing, you barely move it, it remains nailed in place, yet it moves ever so lightly. During the accident, the error, another language is possible and it gives leaning on whole. Besides, when I set up the sampling, I don't aim to sign for anything in particular. We know that it refers to something, but I try to free language from its material attachment. Not to ignore reference, but to move beyond.

Do you consider that concepts such as "literature" and "orality", remain intact in our modern days?

What literature? Isn't a sales receipt literature? Why wouldn't it be? Literature is still alive and everywhere. It’s up to listeners and researchers to say: this is literature. Everyone defines it according to how they self-appropriate a certain type of text; everyone makes their own literature according to their relationship to language, whether or not mediated by literary objects or musical objects. In the *Revue de littérature générale* (*General Literature Review*) directed by Olivier Cadiot and Pierre Alféri, these propositions were qualified as "OVNI" (Unidentified Verbal Objects). Objects are made to circulate and be reshaped and perceived differently. We must not impose speech.

D. Entretien personnel avec Jean-Michel Espitallier, 18 avril 2020, Paris

Entretien personnel avec Jean-Michel Espitallier, réalisé au Jaurès Café, à Paris, le 18 avril 2020.

Coral Nieto : Comment te positionnes-tu sur la scène littéraire française ?

Jean-Michel Espitallier : Même si le terme est un peu galvaudé, je dirais, plutôt comme un électron libre. J'ai du mal avec les étiquettes ; je suis plutôt un bricoleur, un fabricant. Étymologiquement, « poésie » vient du *poïen* grec qui a le sens de « faire », « fabriquer ». Je me reconnais pleinement dans cette définition, qui renvoie au geste incertain du bricolage. S'enfermer dans une catégorie fait courir le risque d'enfermer le geste créatif dans cette catégorie. On me présente parfois comme un poète sonore, j'ai signé des pièces sonores, certes, mais je ne suis pas poète sonore, je suis aussi très à l'aise dans le livre, dans l'installation, etc. C'est une confusion évidente et un peu simpliste avec le label poète contemporain. Voilà le risque de cette tendance au cataloguage.

Alors, quitte à vouloir quand même définir les statuts, les places, autant le faire par la sociologie, même si, en ce qui me concerne, il me semble que je reste sans doute un peu intraçable. C'est par le contexte que les choses se définissent. Je serais poète parce que j'appartiens au champ de la poésie, à ses fonctionnements, à son *habitus*, à ses territoires. Même si un certain nombre de mes livres ne sont pas publiés chez des éditeurs de poésie et je suis très à l'aise dans cette hybridation, presque ce foutoir éditorial qui disent quelque chose de mon écriture. Les modes et les lieux de diffusion, de transmission implémentent les œuvres, ils opèrent des repérages génériques bien plus efficacement que les œuvres elles-mêmes. Par exemple, dans « Cow-boy » (Inculte, 2020), je suis dans une forme de cursivité, de récit avec des décrochages de style qui ressortissent plutôt à la poésie (des listes, notamment). Et pourtant cette forme de récit a du mal à pouvoir se qualifier de récit. Mais ce n'est pas non plus de la poésie. En réalité, je ne sais pas trop ce que c'est et c'est très bien ainsi !

Pourrais-tu nous dire que tu as un rapport matérialiste avec la littérature ?

Absolument. La langue est un matériau qui, comme tel, résiste. Alors, je fais appel aux outils, à la technique (la grammaire, les plans de montage trouvés chez d'autres écrivains, etc.) ou à d'aventureuses intuitions techniques (le bricolage, le *dot it yourself)*. Et j'aime découvrir et faire découvrir comment ces processus fonctionnent, comment la

résistance se manifeste, et comment l'écriture n'est finalement qu'une série de stratégies, d'opérations pour la réduire. Parfois, cela implique des principes grammaticaux, rhétoriques, narratifs, parfois ce sont des principes visuels ou sonores. J'ai plusieurs outils et plusieurs matériaux sous la main.

Comment décrirais-tu la dimension sonore de tes écrits ?

Dans « Cow-boy », par exemple, il y a plusieurs passages que j'ai écrits à l'oreille. Il fallait que cela sonne, avec des boucles, un tempo particulier, une frappe, notamment dans ma longue description-narration du voyage en train entre Los Angeles et New York. Retrouver le rythme du train, la vitesse, les visions stroboscopiques, mais aussi la lenteur et l'ennui du voyage. J'ai beaucoup pensé à la musique répétitive qui, comme on sait, ne se répète jamais tout à fait à l'identique. Une répétition évolutive. Faire sonner une phrase, trouver un mot bien accordé ou parfaitement dissonant, être sur l'accord parfait, c'est pour moi une nécessité, le sens passe aussi par ces procédures, et puis bien sûr travailler la cadence, le rythme. Nietzsche dit que « se méprendre sur le rythme d'une phrase c'est se méprendre sur le sens de cette phrase ». Le vers a de tout temps permis cette approche sonore de la langue. Or, je me suis toujours passé du vers, à l'exception de mon premier livre, « Ponts de frappe » (cette « frappe » qui est si importante dans mon travail) publié en 1995 chez Fourbis (repris chez Flammarion en 2015). Ce premier livre est fortement influencé par mes lectures de jeunesse, Rimbaud, Cendrars ou Whitman par exemple, donc par le vers libre. Mais je m'intéresse davantage à des formes hybrides, comme chez Georges Perec, par exemple, formes transgenres, pratiques de l'assemblage, du montage, du détournement, ou aux techniques des musiciens ou des plasticiens, le ready made, le collage, la répétition, la syncope, le *da capo*, etc.

En quoi la prose t'offre-t-elle des possibilités que le vers ne permettrait pas ?

Le premier message que délivre le vers est un message générique : « voici de la poésie », qui place immédiatement le lecteur dans une attente et un type de lecture particuliers. Ce message prépare et induit en quelque sorte un type de lecture. La prose, par sa cursivité, a plus à voir avec le temps : course, avancée, marche en avant. On peut enrayer la cadence, la linéarité par des accidents formels, des ruptures, des « breaks » pour parler en musicien, afin de relancer la course. Cependant, il m'est arrivé d'emprunter le chemin inverse. Il y a quelque temps, j'ai commencé à versifier le témoignage retranscrit – en prose donc – d'une victime de guerre, un soldat américain prisonnier au Vietnam. J'ai coupé ce texte en vers libres, une « prose coupée » donc (le

terme est de Jean-Christophe Bailly qui définit ainsi le vers). L'effet a été immédiat. La violence des propos ressortait avec plus de force dans ces coupes, ces vers, ces fragmentations du texte originel. Il y avait comme un effet d'oralité, la coupe produisant comme des hoquets, ou des sanglots, ou des étouffements de langue et distribuant le sens différemment. Comme la motorisation d'un document. C'est donc une manipulation physique – la coupe – (puisque je n'ai rien écrit au sens où on entend ce terme) qui a transformé ce texte, lui a apporté d'autres effets de sens.

Dans la critique littéraire contemporaine, les créations hybrides mélangeant sons et mots sont souvent qualifiées en termes d'« objets » : « objets sonores », « objets verbaux », « objets langagiers », « objets esthétiques »… bien que je ne pense pas que le terme « objet » soit le plus approprié. Quelle différence principale fais-tu entre « objet sonore » et « objet langagier » ?

Le terme d'objet renvoie au matérialisme que nous évoquions tout à l'heure. Peut-être que l'objet langagier est d'abord un objet qui est porteur de sens, le signifié, avec une enveloppe plastique et sonore, le signifiant. Pour l'objet sonore il n'y aurait pas de sens a priori. C'est donc un objet beaucoup plus malléable même si l'objet langagier offre des possibilités infinies de jouer aussi avec le son, le sens, la graphie. La différence entre l'objet langagier et l'objet sonore pourrait résider dans le fait que l'« objet langagier » est sonore par la langue, tandis que « l'objet sonore » ne l'est pas. Ainsi, il existe peut-être un rapport à la parole qui est très présent, au fait de vocaliser.

Dans les années 1950, on observait un rapport particulier au corps, illustré notamment par Henri Chopin. Pour lui, c'est le corps qui parle ; le langage passe par la chair, la bouche, la peau, les viscères, etc. Le corps c'est ce qui nous fait vivre et ce qui nous fait mourir. Il y a peut-être cette esthétique un peu post-expressionniste, proche des actionnistes viennois, parfois, où le corps raconte également la violence du monde. La jouissance et la violence.

Parallèlement, une autre tendance, contemporaine de Chopin, entretient un rapport plus intime avec la machine, sans aucun doute plus « littéraire ». On y retrouve des figures comme Bernard Heidsieck, qui a inspiré par exemple Anne-James Chaton. Je me sens davantage en affinité avec Heidsieck qui intègre la langue dans l'univers sonore ou musical, mélangeant médias et écritures. Comment « mettre la poésie debout ? » avait déclaré Bernard Heidsieck. Comment poursuivre la littérature sur d'autres terrains d'action ? On peut y voir un projet politique : enrayer la tyrannie du livre

comme objet culturellement autoritaire, qui associe l'écrivain au livre et, ce qui est pire, le livre au roman. Il y a d'autres ailleurs, d'autres médiums. On peut bricoler des objets sonores ou visuels, tout en restant attaché au livre, à son côté visuel et graphique. Le médium c'est le message, comme disait l'autre.

Quelle est ta relation avec la musique et comment influence-t-elle ton écriture ?

Elle est totale. Étant par ailleurs musicien, quasiment depuis toujours (j'ai fait un peu de piano et je suis batteur depuis l'adolescence), mon rapport à la musique est très fort, j'y trouve beaucoup d'inspiration formelle. Je me souviens d'un voyage en TGV où j'écoutais un album de King Crimson (*Thrak* sorti en 1995), avec la guitare répétitive de Robert Fripp, ses loops, ses « frippertronics », et le jeu extrêmement sophistiqué de Bill Bruford qui est l'un de mes batteurs de référence. Je trouvais ça tellement parfait, tellement puissant dans la proposition, je me suis demandé comment je pouvais produire une telle perfection, une telle puissance dans mon propre travail. Il n'est pas question de reproduire, écrire n'est pas faire de la musique, mais de comprendre par quels biais ce morceau dégageait autant d'énergie, d'émotion esthétique. Et comment, moi, avec mon écriture, je pouvais tenter de produire des émotions esthétiques similaires. Le modèle musical me permet aussi de régler un certain nombre de questions. Par exemple, la fin d'un texte, sa chute, qui est toujours une zone capitale, délicate, fragile et pour tout dire casse-gueule. On fait quoi ? Un *cut* ? Un fade *out* ? Un *da capo* ? Une fin conclusive ? Une finale grandiloquente ? Quelque chose d'absurde et d'hors sujet, pour produire par exemple un effet comique ou frivole ? etc. La plupart du temps c'est la musique que je convoque pour chercher des modèles. Autre chose, mon tout premier livre, « Ponts de frappe », évoqué plus haut, a été construit comme un album de musique, par morceaux. J'avais cette conscience d'album plutôt que de recueil.

Quels procédés de ta pratique littéraire sont directement influencés par des contextes et disciplines extérieurs à la littérature ?

J'invente mes propres formes ou plutôt chaque livre génère sa propre forme. Pour cela, je m'inspire de sources très diverses, tout ce que je juge utile, de l'histoire, de la philosophie, du cinéma, bien sûr de la musique, etc. Tout matériau que je peux recycler, utiliser, reprendre à mon compte. Ce peut-être l'incipit d'un roman, un riff de guitare, trois secondes d'une scène d'un film, la construction d'une série, le montage d'une

installation, une pub dans le métro, des bribes de conversations, etc. Jean-Luc Godard, par exemple, m'est une constante source d'inspiration. David Lynch aussi. Tant d'autres. Dans « Cow-Boy », cette « histoire » de mon grand-père dont je ne sais rien, j'écris ceci, qui est une sorte de programme d'écriture, de procédé de fabrication : « Remplir ce vide avec des choses fabriquées, des jeux de piste et des empilements. »

Comment te positionnes-tu par rapport aux diverses catégories contemporaines qui tentent de définir le lyrisme actuel, telles que le 'lyrisme sec' ou le 'lyrisme objectif' ?

Souvent mal jugé, moi le premier, le lyrisme est un peu hâtivement considéré comme pompier ou « kitsch ». Et en même temps, je pense à des écrivains très contemporains comme Valère Novarina ou Charles Pennequin, où il y a une espèce de puissance d'entraînement lyrique, un « moi » lyrique. À mon avis, il ne faut pas chercher le lyrisme mais se laisser cueillir par le lyrisme. Il ne faut pas en tenir compte, ne pas le repousser, ni le faire venir. Il viendra ou pas. Le vrai problème réside dans le fait que le lyrisme revendiqué a longtemps servi à s'opposer aux écritures dites formalistes, aux avant-gardes, etc. Alors que, évidemment, il n'y a pas d'incompatibilité.

Godard dit que l'écriture cinématographique, ce n'est pas faire une image, mais faire du montage. Qu'est-ce que l'écriture, sinon du montage ? La grammaire c'est du pur montage : sujet, verbe, complément, adjectif, etc. Du Lego. Après, vient, ou ne vient pas, le lyrisme. C'est la forme qui commande.

Mais laisse-moi te raconter une histoire. Il y a une dizaine d'années, j'animais un workshop dans une école des Beaux-Arts. Le thème de l'atelier portait sur la liste. Donc, le premier jour, nous avons parlé de poésie, d'art de la liste, de l'inventaire, je leur ai fait écouter des lectures et des performances, puis je leur ai proposé de définir un sujet, un univers sur lequel travailler. Ils devaient ensuite venir avec un stock de mots, de phrases, de slogans, tout ce que tu veux, pour commencer à travailler. J'ai ensuite réalisé des entretiens individuels. Alors arrive une jeune fille avec une liste de mots très abstraits : « tristesse », « peine », « regret », « chagrin », « angoisse », etc. Elle me confie qu'elle a perdu sa mère quand elle était petite et que son traumatisme motive et hante son travail artistique. Alors, je lui explique qu'il ne fallait pas dire sa tristesse, mais la faire, la performer. Je lui ai montré « Je me souviens » de Georges Perec. Et nous avons trouvé une idée : elle a commencé à lister tous les événements que sa mère avait

manqués, avec l'anaphore « Ma mère ne sait pas que… » suivie de centaines d'événements qu'effectivement sa mère n'avait pas pu connaître. Elle mêlait des événements universels (politiques, économiques, culturels, sociétaux, etc.) à des souvenirs personnels, comblant ainsi le vide et l'absence. À partir d'un projet très formel, elle a réussi à dégager une très intense émotion, une sorte d'élégie en liste, en inventaire. Comment cette façon très formelle de construire un texte a dégagé un lyrisme très puissant, et très émouvant.

Comment la forme peut-elle, selon toi, affiner et découvrir le sens pendant le travail d'écriture ? Quel rôle joue la dimension sonore dans cette dynamique ?

Je crois que c'est la forme qui affine et découvre le sens au fur et à mesure. Ce n'est pas de l'écriture automatique, il n'y a pas de formule. Cependant, plus tu travailles, plus tu vas affiner ta pensée. « Je pense en fait avec la plume » écrit Wittgenstein. Toujours cette question du « faire ». Par exemple, dans « Vaduz » de Bernard Heidsieck, la ritournelle « tout autour de » devient un instrument de percussion, quelque chose de très musical, un vortex sonore, une cavalcade de boucles qui peu à peu fait sens, ou effets de sens.

« Le fond c'est la forme remontée à la surface » nous dit Victor Hugo. Sauf que ce n'est pas la forme qui va chercher le fond, mais bien le fond qui génère la forme, et cette forme, qui à son tour, crée du fond. C'est donc plus complexe qu'il n'y paraît. Les deux se nourrissent et se transforment mutuellement. Paul Valéry évoque longuement cette question dans ses cours de « Poétique ».

Cela me fait penser à l'idée de Michel Leiris de « Langage Tangage » où il évoque ces allers-retours constants entre les différents éléments de la langue.

Exactement, tout cela se mélange. Bertrand Leclair explore cette idée dans son essai « Débuter, comment c'est », où il parle de la manière dont le livre démarre, et de comment c'est l'acte d'écrire qui fait remonter le fond à la surface. De son côté, Céline nous dit : « Tout est dans l'air, je ne fais que nettoyer une médaille cachée. » Nettoyer, dans ce contexte, signifie que l'on crée de la forme, et c'est à partir de ce processus que quelque chose émerge.

En 2010, nous avons mené un projet très conceptuel, au MAC VAL avec le musicien et plasticien Laurent Prexl, intitulé « Poésure et Sculptrie ». Ce projet a donné lieu à la publication d'un livre-CD chez Al Dante, où il est question du texte et de ce qui a disparu ou a été effacé. Ainsi, nous avons organisé une journée de lectures-

performances avec Charles Pennequin, Anne-James Chaton, Jérôme Game, Jacques Sivan, Vannina Maestri, d'autres encore. De cette matière sonore enregistrée on a retiré les mots pour ne garder que les sons produits par le corps, les « entre-mots », bruits de salive, respiration, souffle, etc. Eh bien, c'est là toute la force de la voix, on pouvait reconnaître chaque auteur simplement par ces interstices sonores, les raclements de gorge, la salive, le souffle. Une sorte d'envers du texte.

Je m'intéresse à l'écoute que ces performances-lectures impliquent. Pourrions-nous dire qu'il s'agit d'une volonté de déstabiliser l'oreille, de la solliciter autrement ?

oui, transformer l'écoute la questionner. Faire apparaître quelque chose, encore, comme tout geste artistique.

De manière générale, notre façon d'écouter a beaucoup évolué. Aujourd'hui, la musique est omniprésente, elle est partout – chez soi, dans les boutiques, dans la rue, dans le métro, etc. Nos oreilles sont constamment sollicitées, ce qui a transformé notre façon d'écouter. J'en parle un peu dans le livre à venir « Du rock, du punk, de la pop et du reste » (coll. « Agora », Pocket, 2022). L'écoute, c'est comme l'écriture, comme toute perception d'objets artistiques, ça joue sur le surgissement de quelque chose de neuf, qui peut déranger les habitudes c'est-à-dire les paresses, par sa nouveauté, sa singularité. Tout à coup on entend quelque chose d'évident que seul le geste artistique était capable de faire percevoir.

Et n'est-ce pas aussi parce que l'oreille est constamment sollicitée, comme tu viens de le souligner, qu'on s'efforce, dans le cadre des performances, de donner une autre respiration ? Cherchant ainsi d'autres indices, un autre rythme, quelque chose qui impose un effort différent ?

Peut-être que cela joue en faveur de la poésie sonore ou concrète, car ce sont des univers sonores très étranges, des propositions qui sortent des cadres et des catégories (ni lecture, ni musique, ni bruitage). C'est pareil dans l'écriture. J'ai réalisé une affiche en 2004-2005 pour une collection qui s'appelait « L'affiche, revue murale de poésie ». Ces affiches étaient destinées aux abribus dans quelques villes, Bordeaux, Limoges, en Seine-Saint-Denis. C'était très intéressant de voir comment les gens, lorsqu'ils réalisaient que mon affiche n'avait rien à vendre, n'était pas de la publicité, réagissaient, ils paraissaient intrigués, un peu dérangés. Je suis allé voir les effets produits en Seine-Saint-Denis. Tu vois les gens qui attendent leur bus et qui s'arrêtent. Cela capte leur

attention. Ils ne savent pas trop quoi en faire, mais ça bouscule leur perception et peut-être leur routine.

Il y a peut-être un parallèle avec le son. Quand je rencontre des lycéens, je prends du plaisir à les surprendre. Je leur fais écouter « Vaduz » et neuf fois sur dix ils trouvent ça violent, désagréable, alors qu'ils écoutent du hip-hop, du gangsta rap, du métal, de l'électro… Ils ne savent pas vraiment pourquoi, mais ça les dérange, ça les provoque dans leur façon de considérer la langue. C'est une perception totalement culturelle. J'appartiens à cette génération marquée par la pop culture. J'ai beaucoup lu, mais j'adore également la musique, les BD, la vidéo, etc. Cela a formé une certaine sensibilité au monde. On a repris les codes scéniques, les codes du rock… Notre génération a ainsi un rapport beaucoup plus familier avec la scène, la technologie et avec d'autres formes de propositions, sonores, plastiques, scéniques, etc.

Avec Anne-James Chaton, nous avons créé une pièce sonore intitulée « Welcoming the Flowers » qui est un hommage à John Giorno. Elle a été créée pour « The John Giorno Poetry Day » (le 19 septembre 2020) lors du festival Extra au centre Pompidou. Je joue de la batterie, Anne-James sample sa voix, et puis on a enregistré Thurston Moore lisant des textes de John Giorno. On peut parler d'un objet sonore, si l'on considère que le langage est aussi un objet sonore. Nietzsche disait que « l'oreille, est l'organe de la peur ». Prenez le cinéma d'épouvante ; ce qui produit la peur c'est le son, et la musique. Par exemple, dans *Shining*, la tension est amplifiée par la musique, pas par l'image. C'est le son qui crée la tension, les effets de malaise. J'ai tenté l'expérience, pour la revue *Cockpit*, de mettre une autre bande son sur les premières images du film, la voiture qui roule sur les routes de montagne en direction de l'Overlook Hotel avec la musique de Wendy Carlos et Rachel Elkind. J'ai collé là-dessus une musique de cirque, assez ridicule. Et là, plus aucun effet de tension, d'attente, d'inquiétante étrangeté. C'est donc l'ouïe, pas la vision, qui avait perçu la tension que Kubrick voulait créer, c'est le son qui indiquait que cette voiture qui roulait sur une banale route de montagne avait quelque chose d'inquiétant.

E. Entretien personnel croisé avec Núria Giménez-Comas, 13 décembre 2022, visioconférence

Entretien personnel avec Núria Giménez-Comas, réalisé par visioconférence le 13 décembre 2022.

Coral Nieto : Quelle place occupe la voix dans vos pièces vocales et quelles formes peut-elle prendre ? Comment votre réflexion sur la voix a-t-elle évolué au fil des années ?

Núria Giménez-Comas : Le traitement de la voix est différent lorsqu'il s'agit d'une œuvre plus musicale, plus poétique ou plus théâtrale. Chaque œuvre, chaque format, demande un espace différent.

Au début, j'ai analysé la voix en termes musicaux. Il était question pour moi d'intégrer la voix comme un instrument dans la partition, dans la forme musicale, etc. Par exemple, je pensais beaucoup aux consonantes et à son articulation pour travailler les rythmes musicaux avec d'autres instruments. Et puis les voyelles comme quelque chose de plus étirée, plus modulable à niveau chanté ou mélodique, afin d'établir des liens avec des sons plus longs ou plus étirés, avec des timbres qui évoluent d'une voyelle à l'autre.

Quand il y a du texte, c'est une autre partie prise. Bien qu'au début j'ai employé aussi des textes poétiques, je les ai beaucoup travaillés dans mes premiers travaux comme contexte (« *trasfondo* » en espagnol). La partie poétique quelquefois n'était pas visible, mais elle était fondamentale comme source d'inspiration pour mes œuvres. Après, peu à peu, notamment à partir de mes collaborations avec Laure Gauthier, la partie signifiante de l'écrit allait au-delà d'une simple musicalisation. Je voulais établir des liens de façon plus explicite avec le texte et des rôles pour le traitement de la voix. Par exemple, dans ma collaboration avec Laure (« Back Into Nothingness », 2018, à partir du texte « Kaspar de pierre », 2017) avait plusieurs personnages et j'ai assigné un rôle en fonction du traitement de la voix. Pour le personnage du Kaspar, il y avait beaucoup de parties très parlées, et juste une partie chantée en allemand. Au contraire, le chœur, qui représentait le statisme et la bourgeoisie européenne, était plus chanté en allemand et il y avait juste une partie parlée qui était la partie des faits divers représentée dans plusieurs langues. Dans cet ordre de choses, j'ai voulu intégrer la signification du texte dans la partie musicale à l'aide de la musique électronique et à travers la

« métaphore sonore » (très commune dans la musique acousmatique). C'est-à-dire, comment travailler quelque chose qui est entre l'abstrait et le concret, et comment établir des passages entre les deux.

Dans d'autres projets comme pour le théâtre, la question d'établir des rôles est très différente. D'un côté, il y a la présence scénique de la personne qui va transmettre une partie très importante du texte. D'autre côté, il y a la musique qui va elle aussi à son tour transmettre de l'information, mais pas si concrète comme celle qui peut fournir l'acteur. Par exemple, j'ai travaillé dans une œuvre musicale pour acteur et orchestre avec Lambert Wilson (« Our Need for Consolation », 2017). Dans cette pièce le texte a été traité avec un continuum de texte parlé, accordant une importance majeure à la signification, avec quelques appuis sur le grave demi-chanté

L'important pour moi c'est qu'il y a une forme musicale et une forme théâtrale, et comment les deux interagissent ensemble. Cette pensée a beaucoup marqué mes futures créations. Par exemple, « Nostalgie 2175 » (2020-2022), est un mélange entre les deux formats : une partie plus théâtrale et une musique-fiction (musique acousmatique). Cette dernière me permettait d'établir des liens musicaux, sonores et spatiaux avec le texte enregistré avec une portée très visuel et des interactions très précises et détaillées. Je pouvais faire des modifications et des mixages avec l'électronique. Alors, la question que je me posais était la suivante : comment établir des significations qui soient mélangées avec des éléments plus sonores ? Dans la version théâtrale, il y a aussi de la signification, mais cela se joue par l'intermédiaire des acteurs en scène. Ils étaient présents physiquement sur le plan de l'action. Et puis, il y avait aussi les parties enregistrées, des voix off transformées. Cela implique une réaction entre les différentes voix (la voix des acteurs et les voix enregistrées) ; aussi une réaction face à la musique qui interagit avec la voix de l'acteur. Il y a un jeu sonore qui s'établit très intéressant et qui nous fait penser aux « métaphores » : comment mélanger les sons réels (fond sonore, ambiances…) avec les parties qui sont musicales et évocatrices de sentiments, d'émotions, de souvenirs, de rêves, etc. ? Dans cette forme théâtrale, tu peux tout mélanger. C'est une forme plus longue avec le texte presque complet, c'est-à-dire un développement un peu plus long de flash-backs au passé et avec d'autres vers le futur.

Tout au long de votre travail, vous avez constitué un large éventail de vocalités, allant du parlé au chanté, en passant par le chouchouté et des éléments infra-

sémantiques (le cri), ou des sons purement synthétiques. Comment la voix interagit-elle avec les autres sons ?

Depuis le début je suis très intéressée à travailler avec cette palette des voix et tout ce qui est au milieu. Par exemple, le mélange de langues donne une musicalité très différente, mais aussi entre le parlé et le chanté, etc. C'est une question de sonorité pure et des goûts esthétiques, par exemple, en choisissant certaines langues pour les faire chanter. Comment établir des liens avec les parties musicales, par exemple, les rythmes et articulations créés par les consonantes comme parallélisme des certaines parties rythmiques.

La voix a une répercussion dans la manière d'écrire la musique, mais aussi lorsqu'il s'agit d'une œuvre instrumentale je pense beaucoup à l'articulation et au rythme comme contraste de textures, de timbres, d'harmonies, etc. Dans la collaboration avec Laure « (Ouverture) une clairière » (décembre 2022) pour voix, flûte, saxophone, percussion, piano et dispositif électronique, il y a ce contraste très continu entre les parties articulées avec des rythmes très clairs qui s'accélèrent et qui symbolisent le passé et l'avenir, et les parties plates et ouvertes dans l'espace, plus étirées accordant plus d'espace au poétique où faire resurgir un présent poétisé à partir des « images dialectiques ». Cette collaboration a comme sujet central la frontière que symbolise la ville côtière catalane de Port-Bou où se trouvent les tombes de Walter Benjamin (dont on retrouve des allusions à travers son conte radiophonique « Le cœur froid ») et du poète Antonio Machado et, au milieu, la méditerranée.

Pour cette pièce, j'ai prolongé la voix de Laure et descendue de ton pour qu'elle soit plus énigmatique dans l'ensemble sonore et musical. Pour cela, je fais des transformations subtiles dans la voix, mais qui peuvent apporter des changements assez importants au niveau de l'expression.

Pensez-vous que la voix contribue plus facilement à nous interroger sur notre rapport au milieu sensible et sonore ?

D'un côté, la voix peut transmettre des sons et des mots. D'autre côté, il y a l'expressivité du corps et comment la voix fait partie du corps. Dans le parlé c'est très important de se poser la question de la voix : Comment la voix s'exprime-t-elle ? Comment se transmet-elle ? Comment sort-elle ? La palette est très large. Nous pouvons nous exprimer par des sensations, des significations, des métaphores, le retour au passé, les rêves…. En fait, tout ce qui est lié à la parole peut être exprimé avec cette palette qui

est connectée intimement au corps. Dans la musique instrumentale il existe aussi cette capacité, mais le résultat est différent à ce qui peut transmettre la voix qui, en plus de tout cela, peut aussi représenter la partie la plus pure et abstraite. Si la musique laisse cette ouverture qui va au-delà de la raison, j'aime bien le retour à la voix après des projets purement musicaux, car tu peux placer des références poétiques et même politiques d'une façon claire à travers elle, sans être obligatoirement directes, et nuancer ses relations.

Pouvez-vous nous parler des techniques et formes vocales que vous utilisez pour travailler la voix, notamment en ce qui concerne le traitement électronique et électroacoustique ?

L'électronique, et donc les sons synthétiques, est un peu une extension de possibilités de la palette vocale que j'expérimente avec l'électroacoustique (sons enregistrés). Par l'électronique je vise à l'exploration de gestes et des timbres entre l'organique et le synthétique, le parlé et le chanté. Par exemple, en « Back Into Nothingness » le cri synthétique de Kaspar qui apparaît dans la partie d'un « climax » de la pièce nous fournit une sorte de background, un cri de fond. Je me suis interrogé sur ce que le cri nous procure lorsqu'on revient un plan à l'arrière. Ce cri synthétique est humain, mais en même temps est synthétisé, donc irréel. Il y a un jeu d'ambivalence entre le synthétique et l'humain, entre le concret et l'abstrait, entre le réel et l'irréel.

Dans cette collaboration j'ai essayé d'explorer la palette de timbres : entre le chuchoté, le bégayé, le parlé et le chanté, allant vers la distorsion et le cri. Et grâce aux outils électroniques je peux encore élargir la palette, la travailler dans l'espace sonore et établir ainsi de nouveaux liens avec la poésie, le tout avec des transitions subtiles. Je n'aime pas pousser la voix sur un traitement très fort ou la déplacer de manière radicale car on passe à un type de voix très ironique et on perd sa profondeur : le corps.

Quelle sorte de rapport s'établit entre l'espace poétique du texte et l'espace poétique de votre musique ?

Le langage poétique a beaucoup à voir avec la musique en raison de sa capacité à générer des espaces d'abstraction, d'intimité, d'imagination sensible, de silence, d'ambiguïté où pouvoir interpréter. Le langage plus directionnel d'une musique plus classique ou d'un texte impose un rythme et une écoute, tandis que langage poétique crée de couches, c'est-à-dire différents niveaux dans lesquels l'auditeur peut choisir son chemin d'écoute et interprétation ; aller au-delà de ce qu'il est représenté. Dans ce

contexte, la « métaphore sonore » te donne plus de marge que la musique instrumentale : on peut aller d'un son très concret à un son très abstrait. Instrumentalement, il y a une autre manière d'articuler l'écoute à partir des différents espaces formels. Par exemple des oppositions entre parties très rythmiques qui imposent une information très rapide et d'autres parties plus étirées, avec plus d'espace où l'auditeur peut naviguer entre plusieurs informations ou couches polyphoniques.

Quelles sont les caractéristiques qui vous ont intéressé à travailler sur l'espace poétique que propose Laure Gauthier dans son ouvrage Kaspar de pierre ?

Lorsque Laure et moi nous sommes rencontrés, nous partagions un même intérêt : la naissance du langage. L'une de mes premières œuvres où j'ai essayé d'intégrer le langage à l'intérieur de l'œuvre est « Naissance des mots » (2015) pour violoncelle et électronique. La naissance des sons comme les premières expressions humaines pouvant évoluer vers quelque chose de plus articulé. J'y ai exploré le traitement entre quelques consonantes et l'articulation du violoncelle.

Quand Laure Gauthier était en train de finir la version texte « Kaspar de pierre », on venait de se rencontrer. Nous avions plein d'affinités à niveau poétique et politique. Cette « naissance du langage » ou « naissance des sons » s'est matérialisée dans le personnage [kaspar] qui commence à peine à articuler le langage et, peu à peu, on lui impose un langage humain qu'il n'avait pas écouté dans toute sa vie [en note d'intention sur le site de la poétesse à propos de « Back Into Nothingness », Laure écrit : « Kaspar devient une image multimédia de notre société » « la musique, la profération… rendent une image de l'aspiration sourde-muette au langage primitif, sauvage, de l'enfant-placard. »] Une autre partie de la pièce est axée sur la critique au statisme de la bourgeoisie européenne à la fin du Romantisme, toujours très présente dans notre société qui fait que rien ne puisse évoluer. C'est une société qui impose, c'est la violence dont parle Laure Gauthier [« la violence faite à la langue menace l'intégrité du texte poétique » ou encore « la dé-singularisation de la langue est une grande menace »]. Et puis, il y a les faits divers. Comment passer à actualité le fait historique de Kaspar Hauser et comment dans l'actualité la surcharge informatique favorise mélanger les faits, des plus importants aux plus banales ?

Dans le cadre du processus de cocréation ayant donné naissance à la pièce « Back into Nothingness », quels aspects (formels, musicaux, structurels et

textuels) ont guidé Laure Gauthier et vous dans la conception de l'espace-temps de cette œuvre (vocale) ?

Au niveau formel, nous avons travaillé sur la forme du texte. Il y avait déjà une structure qui était intéressante et qui posait une contrainte positive, et puis la forme a évolué dans la réécriture plus musicale et sonore. Nous avons établi différentes formes : « marche », « maison 1 », « maison 2 », « rue », etc. Je me suis servie de l'électronique pour réfléchir sur les sons et les images rapportés au texte, des images-sonores dialectiques.

Au niveau de l'espace, nous avons travaillé deux espaces à échelle musicale : d'un côté, celui de la scène où il y a le chœur qui entretient une forte relation physique avec tout ce qui se passe dans la scène. D'autre côté, il y a l'espace créé par l'installation immersive de haut-parleurs qui entouraient la salle, employée pour les parties abstraites où apercevoir la densité de l'être et pour faire le retour de Kaspar, surtout dans les dernières parties « maison », « rue »... Peu à peu le chœur devient plus présent et enveloppant, au moyen d'une accumulation de voix parlées avec un traitement en temps réel. Ce qui renforce l'idée d'imposition dont nous avons parlé tout à l'heure. Par ce moyen, nous avons voulu que l'auditeur ressente les différents états, physiques et psychologiques, pour lesquels traverse Kaspar. Ce sont des parties qui vont au-delà du texte, qui s'éloignent de la référence textuelle pour recréer de nouveaux espaces.

Dans votre entretien avec Laure Gauthier dans le cadre de son ouvrage « D'un lyrisme à l'autre », vous évoquez des pratiques artistiques qui, par leur « poésie » ou leurs traits poétiques, participent à la libération d'une intimité au service du partage d'une « sensibilité collective ». Quels outils proposez-vous pour expérimenter cette « sensibilité collective » dans vos œuvres ?

Dans mon travail, il ne s'agit pas de transmettre des messages très concrets, directs ou enfermés. Au contraire, je m'attache à ouvrir le message et faire de nouvelles propositions. Je cherche à « sensibiliser » dans le sens où la poésie est un outil clé pour retourner à l'intimité, à l'échange sensible et physique entre personnes. Comme dit le philosophe Paul B. Preciado, des nouveaux échanges « entre les corps ». Il s'agit donc de penser à de nouvelles manières de viser le sonore et l'espace poétique dans notre société. C'est finalement un retour aux sources plus élémentaires, telles que la poésie et la musique.

Dans plusieurs entretiens, vous faites référence aux « images métaphoriques » qui émergent du texte et se précisent par le son et l'écoute. Pouvez-vous nous en parler davantage ?

Dans mon master à Genève, j'ai travaillé sur la perception sonore et musicale et les limites perceptives qui est l'une des idées qui a inspiré les compositeurs des années 1980, tels que Philippe Hurel. Dans son œuvre « Fragments de lune » il a travaillé l'idée de « image sonore ». Lorsqu'on écoute de la musique, intuitivement et visuellement, il y a quelque chose qui se représente. Cela dépend de chaque bagage, des influences, de la personne, du moment… Hurel analyse en termes musicaux comment passer de ce qu'on pourrait se représenter comme une texture d'un accord ou texture harmonique à une texture par exemple polyphonique, le passage d'une texture complètement fluide à une texture fixée, verticale, et et les espaces que la perception laisse entre les deux « représentations ou concepts ». À cette époque, j'ai employé ces idées en termes musicaux dans quelques-unes de mes œuvres.

Lorsque j'ai travaillé le texte, il y a l'idée de « métaphore ». Laure Gauthier en parle aussi dans sa poésie. Ce sont des représentations visuelles, peut-être de nature plus concrète avec la parole. Dans notre collaboration nous avons par exemple travaillé la métaphore des nuages. En poésie on peut passer aussi du plus concret au plus abstrait. Par exemple, lorsque nous avons travaillé les nuages, poétiquement, et en fonction de comment apparaît le terme nuage, peut-être plus abstrait ou plus concret. Nous avons fait des « nuages sonores », mais aussi des « nuages de mots » à partir d'une texture polyphonique de petits mots qui interagissent entre elles, interconnectées, mais sans forcément entretenir un rapport ou une signification linéaire.

Parallèlement, je faisais une résidence de recherche artistique à l'Ircam sur l'espace sonore et les textures synthétiques en 3D. J'y ai commencé à travailler sur l'installation, l'écoute active, l'exploration de l'espace sonore… mais aussi je suis revenue sur l'idée de « nuage sonore » pour l'étude « Synthétique Soundscape ». J'ai travaillé sur des sons spectraux qui devenaient bruités par des clusters qui grandissaient autour de chaque hauteur. Ainsi, j'ai imaginé ces nuages à partir des sons spectraux très simples et qui grandissaient dans l'espace par ces clusters et puis ils retournaient à son état spectral simple du début, en créant ces textures spatiales

Dans votre travail, les sons synthétiques et les sons acoustiques acquièrent une expressivité qui affecte les autres éléments de la pièce. Cette expressivité est-elle en

lien avec celle de la voix humaine ? Que révèle-t-elle sur la sensibilité de notre époque ?

Avec les éléments électroniques ou technologiques, j'essaie de les travailler pour qu'ils soient le plus fluides ou organiques possibles, afin qu'ils se mélangent avec la musique instrumentale qui est presque toujours organique et fluide aussi. Par moments, je cherche le contraste avec le synthétique pure comme quelque chose presque déshumanisé, comme dans les cas du « crie » de « Back Into Nothingness ». Je m'intéresse à cette palette entre l'organique-spatial ; comment recréer un espace naturel comme pour « Synthétique Soundscape » où il y avait juste de la synthèse, mais l'idée était de recréer un espace complètement re-imaginé naturel (la mer, le vent…).

Mais aussi je m'intéresse à ces moments plus théâtraux, où l'artificialité peut nous amener à quelque chose de très éloignée du corps et de la voix. Elle nous affecte d'une manière différente car on reconnaît l'élément étranger, donc on se met dans un état différent, par moments d'alerte. Bien que la capacité de la technologie arrive à faire des voix complètement réelles et porteuses d'émotions. Lorsqu'elle est complètement artificielle, il y a une barrière, une distance qui s'impose, mais, en même temps, cette artificialité fait partie de notre vie quotidienne. Je m'intéresse à la technologie dans l'art, aux installations qui cherchent à simplifier la technologie au point de la faire disparaître et comme l'outil technologique peut nous aider à nous connecter à l'humaine et à la nature, mais aussi à la relation entre la voix désincarnée et la voix en directe traduite en termes de tension, d'écart.

La technologie, en tant qu'agent performant et générateur d'espaces, a la capacité d'altérer et de transformer les cadres représentationnels et symboliques. Vos installations immersives, telles que « Sculpting Spaces » (2018), créent des environnements permettant d'habiter poétiquement le temps et l'espace à travers la voix et le son. Pourriez-vous nous parler davantage de votre réflexion sur l'écoute et la perception ?

Le sujet de l'espace sonore est très en développement, et très lié à la perception car le détail de sa perception peut varier selon la personne, le contexte, etc. Je m'attache à explorer l'idée d'une écoute moins linéale dans laquelle il y a aussi une mobilité de la personne qu'écoute, capable de générer nouveaux types d'écoute. Les réflexions sur l'écoute : D'où écoutons-nous ? Quels types de directionnalité musicale ? Ce qui a par ailleurs influencé ma pensée pour la conception d'œuvres instrumentales.

Je suis en train de préparer une installation électroacoustique vocale et poétique à partir du texte « désir de nuages » (extrait du recueil « Les corps caverneux » de Laure Gauthier, 2021) où l'on retrouve l'idée de la métaphore des nuages, mais aussi de l'expression et le désir, lié aux idées de Preciado, pour signaler comment la technologie a changé notre rapport corporel avec d'autres personnes : « estamos hablando y tu estas aqui en mis orejas » (nous sommes en train de parler et tu es ici dans mes oreilles). Ce sont des rapports qui changent les façons de nous exprimer corporellement. L'idée de la résonance est aussi très importante pour moi et ses implications dans des nouvelles installations à niveau sonore, mais aussi à niveau relationnelle entre personnes et à travers la technologie.

F. Entretien personnel avec Chloé Thévenin et Jérôme Game, 16 janvier 2023, Paris

Entretien personnel croisé avec Chloé Thévenin et Jérôme Game, réalisé au bistro Zimmer à Paris, le 16 janvier 2023.

Coral Nieto : La voix est un élément clé pour beaucoup de vos travaux. Vous explorez une palette vocale très riche à des timbres et textures différentes. Elle est présente dans des sons comme *Around the clock* (*The Waiting Room*, 2007), *The Dawn, Recall* (*Endless Revision*, 2017), mais aussi dans vos collaborations avec des réalisateurs (*Paris la blanche*), des metteurs en scène (*Ovni(s)*), des écrivains (*Hongkong Reset*), ou encore dans la création radiophonique *Chasser croiser, le surréel et son échou* (2011) où l'on écoute votre propre voix, ou sa non-présence dans *Word for word* (*Je ne suis pas un salaud*, 2010). Comment travaillez-vous la voix par rapport au reste d'éléments sonores ?

Chloé Thévenin : Je viens de la musique électronique, où la voix est peu présente et est souvent incarnée par la machine. Avant de m'y plonger, je faisais un peu de folk, expérimentant avec des enregistrements sur quatre pistes, et j'utilisais la voix comme un outil pour intégrer quelque chose d'autre à l'aide de la guitare et des pédales, mais cela se passait avant l'ère des ordinateurs. J'ai constaté qu'à chaque fois que j'essayais de remplacer des éléments, je finissais toujours par introduire la voix, mais comme un outil qui apportait quelque chose de nouveau. Autrement dit, je ne pensais pas d'abord à la voix ; elle arrivait après coup, même si elle pouvait ensuite devenir très importante. Lorsque j'ai découvert la musique électronique, j'enregistrais la voix pour la transformer par la suite en quelque chose de différente. Au début, j'utilisais un casque DJ pour l'enregistrement, ce qui ajoutait un effet particulier.

De manière générale, je suis très sensible à la voix sous toutes ses formes. En occurrence avec Jérôme Game, notre collaboration au studio de Casablanca nous a permis d'apprendre à nous connaître et à nous interroger sur nos places respectives dans ce projet : quelle est la place de Jérôme, quelle sera la mienne, et comment nous imbriquer dans ce chemin commun. Prendre le temps de nous connaître et de découvrir nos travaux respectifs nous a ouvert à des nouveaux endroits, permettant de nous déplacer, et donc d'éviter des chemins fixes. Aujourd'hui, nos échanges sont beaucoup plus transversaux, et nous avançons de manière plus intuitive.

Quelles différences avez-vous constaté lors de l'écriture de la musique d'une pièce de théâtre comme « Ovni(s) » et de la musique d'un long métrage comme « Blackmail, Paris Blanche », « Je ne suis pas un salaud » ?

C.T. : La compagnie de théâtre Ildi ! eldi nous a vus à Marseille lorsqu'on a joué à Actoral. Les comédiens Sophie Cattani et Antoine Oppenheim étaient dans la salle en réfléchissant à leur projet. Ils nous ont proposé à Jérôme et à moi-même d'écrire la musique pour la pièce « Ovni(s) ».

Jérôme Game : Ils ont pris un texte d'un auteur russe, Ivan Vyrypaïev. Cet ouvrage invente six monologues de six personnes sur la planète convaincues d'avoir vu un ovni. Au lieu de parler de l'infini en question, ils finissent par parler de leur propre vie à eux. C'est comme si l'ovni était une sorte de montage en négatif qui permet de voir un peu où est l'état de la planète lorsqu'ils croient avoir vu l'ovni. À partir de ces six monologues, ils m'ont demandé d'écrire. J'y ai procédé comme si je faisais un travail d'opérateur vidéo ou cinématographique autour d'une écriture des lieux qui racontent les gens ou les corps en question. Les monologues sont très peu précis sur les gens et à quoi ils ressemblent. J'ai travaillé une espèce de « cinématographique » poétique des corps en question. Donc, il y avait trois couches : il y avait le texte de l'auteur en question ; le mien, qui essaie de scénographier les gens ; et, ensuite, ils ont voulu incorporer la partition et le travail de Chloé.

Dans ce cas, pourrait-on parler d'écriture sonore ?

C.T. : Oui, complètement. D'autant plus que dans le travail de Jérôme, il y a une musicalité manifeste dans le choix des mots et dans les descriptions... Ce qui m'a particulièrement touché, au-delà du timbre très musical de Jérôme, c'est la manière dont on perçoit son âme. Il utilise également la répétition et des éléments accidentels que l'on retrouve dans la musique électronique, un peu comme des samples. Je suis très sensible à ces formes d'accidents, comme si Jérôme tombait, puis s'est rattrapé. Il m'a été facile de travailler sur ce texte tel qu'il a été écrit. Il y a des moments où la musique est très présente, parfois en harmonie avec le texte, parfois non. Il est important de savoir à quel moment Jérôme est seul, à quel moment je suis seule, et à quel moment on peut faire le lien ensemble.

Sur le plan technique, nous avons enregistré des prises de son des mots pour les sampler ensuite et faire le lien avec la musique, créant ainsi une transition ensemble.

J.G. : Je trouve très intéressant ce que tu as dit avant, Chloé : « Au début, il n'y avait pas la voix, je ne travaille pas avec ou pour la voix a priori ». C'est justement cela qui m'intéresse quand quelqu'un travaille avec la voix : qu'elle ne soit pas « là » a priori comme porteuse de sens, de présence ou d'évidence. C'est cette approche qui permet à la voix de (de-)venir. Tu as aussi mentionné que « cela devient une autre chose ». De mon côté, j'ai avais perçu un truc dans ton son qui permet de « laisser de la place » à la voix ou à un autre chose, alors que c'est très puissant. C'est comme si la voix pouvait se transformer en un autre corps qui se met à parler, et il s'agit d'écouter. Chloé assume cette force. Le texte a été une belle occasion de travailler dans l'interstice (des corps, des voix, des images…), ce qui est d'ailleurs facilité par la forme ouverte du théâtre. Il s'agit d'un travail sur la désidentification pour créer quelque chose d'autre.

Dans ce sens, peut-on parler de transfert ou de traduction lorsque la voix, ou toute autre sonorité, devient quelque chose d'autre ?

C.T. : Nous pouvons parler de transfert, dans le sens où ce n'est jamais exactement comme prévu ; il y a une confrontation et une surprise, mais pas un transfert au sens strict. Il en va de même pour la traduction : cette non-compréhension est un lieu où quelque chose d'autre peut émerger, un endroit où l'on se raconte des choses, car le médium est différent.

J.G. : Le sens se fond dans le son avec moi, mais il y aura toujours de la signification. Par traduction, on veut dire approximation, un « fine tuning ». Je ne suis pas musicien d'électro, par contre, ces sons me touchent dans le corps et dans les émotions. C'est quelque chose qui m'emporte et j'y vais pour travailler avec, mais jamais prétendre être.

Quels ont été les points de rencontre avec Jérôme Game qui ont permis de construire votre collaboration ?

C.T. : Ce qui m'a touchée dans le travail de Jérôme, c'est la description de choses qu'on ne voit pas. On dirait qu'il s'adresse à quelqu'un qui n'est pas là, lui racontant ce qu'il voit, comme un microscope. Cela implique d'évoluer dans un espace « entre », dans un entre-deux. Moi, quand je parle de ma musique, je parle souvent en image, alors qu'il n'y a pas d'image. Cela se retrouve également dans ma façon d'écrire, y compris dans le choix de mes titres, qui ont un rapport très fort avec la lumière, d'où le nom de mon label, Lumière Noire.

Lorsque je fais des DJ sets, c'est plus fonctionnel. En revanche, le travail de composition me permet d'aller ailleurs : je suis dans ma pièce et j'essaie d'imaginer un champ qui peut être très large, ce qui implique de travailler sur le placement des sons dans l'espace, à gauche et à droite, la profondeur de champ, où certains sons se retrouvent en premier plan et puis on met de la réverbération. Tout cela joue sur la perception de l'espace. J'ai beaucoup travaillé sur cela à l'IRCAM et à Maison de la Radio, où l'on a fait des sons binauraux 360°. Cela a été très intéressant de collaborer avec un ingénieur du son sur l'utilisation de l'espace pour une multidiffusion. En revanche, lors des *live* de musique électro, qui n'est ni de DJ ni de studio, mais un entre-deux, j'ai voulu qu'il soit en mono pour créer un contraste et contrebalancer.

Dans la musique électro, on peut soit travailler avec des synthétiseurs, soit se baser sur des matières sonores que l'on transforme. Dans ma collaboration avec Jérôme, au-delà de la musicalité de son écriture et du timbre de sa voix, j'ai également exploité cette matière pour travailler sa voix et la transformer, en observant ce qu'elle est à l'origine et ce qu'elle devient. Je souhaite explorer ce processus de transformation permanente, qui s'intègre à la musique et à la voix.

J.G. : Je trouve ça magnifique. Tu parles de la musique à travers l'image. Tu dis : « Je pense aux images alors qu'il n'y en a pas ». C'est quelque chose de tordu où je me retrouve complètement. C'est comme si tu arrivais à formuler, voire à ressentir, ce que tu fais en tant que musicienne en projetant cela sur quelque chose, mais sans essayer de le mettre dedans. C'est cela que je voulais dire par « traduction ». C'est la même chose en poésie sonore. C'est-à-dire, on se débrouille pour lire un texte sans faire d'effet.

C.T. : Jérôme, dans sa façon de procéder, utilise des procédés de musique électronique sans s'en rendre compte. Au début, avec les machines, quand on découpait les échantillons, il fallait trouver le bon, et l'éditer à gauche et à droite pour ensuite créer une boucle. En fait, Jérôme a un peu ce genre de démarche, comme s'il était un sampleur, mais il essaie également de se « tuner ».

J.G. : J'étais impressionné par le compositeur Moby, c'est comme s'il parlait à l'envers et j'ai eu envie d'essayer de faire cela. Ce qui m'a touché dans la musique de Chloé, c'est que j'entendais un récit, et à nouveau un récit qui arrive à dire quelque chose avec des points d'intensité très forts, tout en laissant de la place et en permettant que cela continue.

Dans le cadre de vos collaborations, quels éléments narratifs, discursifs, esthétiques ou performatifs de Jérôme Game résonnent ou s'accordent avec votre manière de travailler la matière sonore ?

C.T. : En musique électronique, certaines matières doivent être préparées à l'avance, tandis que d'autres peuvent être improvisées en direct. Par exemple, lorsque je travaillais avec Jérôme dans le studio, j'ai fait des prises de son de sa voix pour explorer davantage les transformations du son. Pendant la performance, j'ai utilisé une ou deux pédales d'effets de guitare sur sa voix, et à certains moments, j'ai ajouté des effets en direct, mais cela était assez écrit dans l'ensemble. Le fil conducteur était le texte. Cela dit, il existe une forme de récit qu'on essaie de raconter par la musique et par la voix. La question était donc de déterminer à quel moment les éléments sont indépendants et à quel moment ils se rencontrent. Il faut s'efforcer de créer des liens tout en choisissant les moments propices. Par exemple, j'ai enregistré à l'avance la voix de Jérôme pour pouvoir l'intégrer à des moments précis et la lancer, mais j'ai également traité et enregistré sa voix en direct pour l'adapter à ce que nous cherchions à raconter ou à évoquer, en tenant compte de l'état qui suit et de notre rendez-vous avec Jérôme, qu'il soit accompagné de musique ou non.

J.G. : Je me retrouve complètement dans cette approche. Nous essayons de faire un travail où il est question de se donner de la place réciproquement afin de pouvoir faire récit pour le public, c'est-à-dire pouvoir raconter une histoire, plutôt que de le bombarder. C'est précisément parce que mon travail est très décomposé dans ma propre langue qu'il est essentiel d'avoir une collaboration avec une autre créatrice de son, comme si ma voix devenait également un son, capable de prendre de la place. Cela crée de l'audibilité pour ce que je veux dire. Car sinon, dans les lectures que je fais, il n'y a que ma voix. Pour le dire autrement, c'est comme si ma voix voulait travailler avec quelque chose qui pourrait la rendre audible. Cela crée une sorte d'écologie ou de relation ontologique entre les sons. Et collaborer avec quelqu'un et avec un médium qui a la capacité de créer de l'étirement, mais surtout de me faire taire pendant trente secondes, est crucial.

Dans votre œuvre et celle de Jérôme Game, je retrouve une matière faite à partir d'intensités, des rapports sensibles et perceptifs, d'atmosphères, de références extralinguistiques, plutôt cinématographiques et visuels. Pourriez-vous me dire quelques mots à ce sujet ?

C.T. : Nous essayons d'inventer quelque chose, de raconter un récit, d'essayer de ne pas être uniquement concentrés sur le texte pour laisser la place à l'imaginaire de chacun. Dans la musique électronique, par exemple, lorsqu'il y a des images assez explicites qui accompagnent un concert, cela peut influencer ce que les gens doivent penser. Tandis qu'un travail de lumière, plus abstrait, laisse la place à l'auditeur pour essayer d'imaginer en lien avec son ressenti, son vécu, là où l'image commande un peu plus. C'est pourquoi, dans le cinéma ce qui m'intéresse c'est souvent ce qui n'est pas dit, ce qui est suggéré, ce qui est caché… Quand je fais de la musique à l'image, j'essaie de ne pas être trop explicite. Pour ce faire, je travaille avec des réalisateurs qui essayent de trouver l'équilibre entre la musique et l'image, un « less is more ». Dans mon travail avec le texte je vais faire pareil. En occurrence, quand j'utilise la voix c'est souvent pour évoquer quelque chose, m'amener à quelque chose d'autre qui va me renforcer.

J.G. : Comment est-ce que l'on pourrait faire une bande originale sans atteindre une projection ? J'ai l'impression d'être dans une originale *soundtrack* où j'essaie de faire avec ma voix ce que je raconte, des effets de projection, et que cela fasse un objet cinématographique abstrait, car il n'y a pas de projection, il n'y a pas de vidéo, il n'y a pas une bande originale qui serait collée derrière ou à côté d'un film projeté. Il s'agit de trouver une espèce de symbiose ou de relation qui permet de faire voir et de faire entendre à la fois. Et, très souvent, je vois et je ressens des choses perceptives lorsque j'entends travailler Chloé. Ce qui m'intéresse, c'est faire devenir une espèce de à la voix au texte, de projectionniste bizarre à l'intérieur de son son.

Au niveau technique, pouvez-vous me parler du traitement de la voix de Jérôme Game (effets, paramètres, rythme) pour la pièce « HongKong Reset » ? Quels sont les outils électroniques (logiciels, machines…) que vous-avez employé ?

C.T. : Avant tout, j'utilise un ordinateur pour séquencer des éléments, mais j'essaie d'externaliser autant que possible. Dans ma collaboration avec Jérôme, il me fournit cette matière qu'est sa voix. Le traitement que j'applique se fait via des pédales de guitare, typiques de l'univers folk, ce qui me permet d'improviser en direct. Il y a donc un travail de préproduction où j'enregistre la voix de Jérôme afin de l'isoler dans le studio, tout en intervenant également en direct sur sa voix. Ensuite, la structure était établie et convenue entre nous, mais sans être trop détaillée. Je devais vraiment jouer avec la matière sonore.

J.G. : C'est génial ! Ma voix devient un objet, un matériau. C'est ce « devenir » qui m'intéresse. Ton médium fait en sorte qu'elle passe par une espèce de digestion ou de filtres à des temporalités très différentes : en studio, en live… Ça va à l'encontre de la nature même de la performance qui doit être très intuitive, alors que l'on doit passer de temps en studio. Cela me fait penser au jazz en live où tu as une partition, mais tu l'interprète en direct. Cela m'arrive aussi à moi de lire la partition, même si je la change par l'énergie du direct et je vais modifier des trucs à une vitesse plus rapide que les machines. Très souvent dans la poésie et dans la voix il est question du sujet lyrique, de l'auctorialité. Moi, je prends un plaisir profond à ce que ma voix soit à disposition d'autres artistes, une couleur parmi d'autres, un matériau parmi d'autres.

C.T. : Quand on lit ton texte, certaines parties peuvent être modifiées, tandis que d'autres non, car tu es engagé dans une histoire. Ce qui m'a aussi touché, c'est cette approche de découpage un peu technique, comme un chirurgien, très froide, mais en même temps extrêmement sensorielle. À chaque fois, je trouve cela puissant dans ton travail, ce contraste. L'utilisation de ta voix comme un matériau ne me dérangeait donc pas.

J.G. : Il est vrai que je souhaite qu'il y ait du corps et de la sensualité, mais cela intervient après ; la découpe est chirurgicale.

Quelle est votre réflexion sur l'expérimentation sonore des textures et des ambiances, qu'elles soient issues des matérialités organiques ou synthétiques ?

C.T. : À l'instar de Jérôme avec son approche chirurgicale, je perçois dans la musique électro une esthétique assez froide qui permet de créer quelque chose d'organique, ou pas.

J.G. : Cela est également renforcé par cet aspect très répétitif. Par exemple, dans le jeu de coordonnées que j'ai utilisé pour « Ovni(s) » et « Fabuler, dit-il », j'ai créé un récit à partir de chiffres (heures, minutes, secondes) qui semble méchanique. Cependant, ce qui m'intéresse, c'est de découvrir comment, à l'intérieur de cette machine, on peut créer un trouble, une présence qui la transcende et qui l'empêche d'être perçue comme un simple outil ou dispositif pour déployer ou lister des choses. C'est comme si la machine pouvait avoir un affect, c'est-à-dire une sensibilité, une présence, un timbre, un « corps », même si elle demeure une machine. Mon intention est de tenter de déconstruire les dystopies contemporaines. Il ne faut pas adopter une posture technophobe. Pour cela, il s'agit de trouver un juste milieu, d'injecter un peu de désir dans la machine.

C.T. : Dans ma sensibilité personnelle, je vois un rapport similaire à ce que je fais dans la musique électronique. Je pars de cette technicité pour arriver à créer quelque chose d'émotionnel. Et c'est au moyen de la répétition que cela va grandir et devenir autre chose. C'est tout le travail de la musique minimaliste de Steve Reich ou Philippe Glas.

J.G. : Ce qui m'a touché dans ton travail, c'est qu'il peut avoir cette effectivité de la répétition, mais qui n'arrive jamais, malgré le fait qu'elle peut être très violente, très brutale. Cependant, elle peut ouvrir : plus les éléments sonores se répètent, plus ils se différencient. Cela ouvre un espace de devenir émotionnel, cognitif, social et collectif. Et dans le travail de Chloé l'efficacité de la répétition pousse un espace qui permet de devenir.

Dans « HK Reset », il s'agit d'expérimenter le mouvement, le déplacement, la distance… Comment avez-vous travaillé la voix de l'auteur (qui est par ailleurs axée sur des rythmes d'accélération, de ralentissement…) pour faire ressortir cet imaginaire ?

C.T. : J'ai plein de possibilités grâce à la technologie. Très basiquement, il y a la panoramique et la possibilité de faire bouger la voix dans l'espace ; la réverbération pour amener la voix au premier ou à l'arrière-plan, etc.

Chacun avec ses outils, Jérôme Game et vous-même avez dû concevoir pour « Ovni(s) » une écriture poétique (en travaillant sur les personnages, les lieux, l'atmosphère, la lumière, les mouvements de caméra…) et une écriture sonore pour relier les différents acteurs. Comment avez-vous procédé ? Avez-vous conçu ensemble cette écriture à la fois audio-sensible et visuelle ?

J.G. : Nous avons laissé un espace et un moment pour chacun de regarder de quoi il s'agissait. Et puis on a eu cet échange sur qu'est-ce qu'on percevait. C'est la question de la perception. Malgré la technicité, il y a aussi la perception : Que se passe-t-il ? Qu'est-ce qui est en train de se produire ? Quelles sont les choses qui arrivent là-dedans ? Plutôt que de chercher à créer un effet X, nous avons une grammaire et nous essayons de créer des effets. Mais ce disque-là est pris dans ce que nous percevons et dans comment nous le traduisons.

Quand vous parlez de grammaire vous faites références à quoi exactement ?

J.G. : De mon côté, la grammaire serait ce qui se raconte et comment il est raconté. Comment les gens l'entendent et comment cela devient audible. Et du côté de Chloé, de

ce que je perçois, c'est créer des environnements sonores qui traduisent, par la musicalité, le rythme et l'espacement, ce qui trouble là. Dans le cadre d'« Ovni(s) » c'est très abstrait. Il y a des monologues, des bandes de gens qui disent « je suis sûr que j'ai vu un truc ». Cela repose sur la perception et la sensation. Il n'y a pas d'histoire discursive. J'ai voulu créer une atmosphère là-dedans qui soit à la fois interrogation sur ce qu'ils ressentent et sur ce qu'ils perçoivent, tout en se terminant de manière moins évidente qu'au début. J'avais envie d'être l'ingénieur son ou l'ingénieur lumière, d'être le technicien dans un théâtre. Cela me fait penser à une performance au TNB où je jouais dans une salle très grande. Je me suis mise à lire avec le micro et l'ingénieur son a commencé à tester sur sa consonne et à faire une balance sonore. Quand le moment est arrivé, j'avais l'impression d'être en stéréo. Le travail d'ingénieur sonore consiste à créer une matière son qui est de la matière texte, pas du texte qui est sonorisé, mais de la matière textuelle sémantico-sens qui est du son. C'est dans ce sens-là que j'ai abordé aussi le décor de la pièce « Ovni(s) », c'est-à-dire son matériau sonore. Tout ce qui permet de faire vibrer, c'est très excitant poétiquement. Cela requiert un travail de langue transformée en vibration sonore, et pas en présomption de sens.

G. Entretien personnel croisé avec Olivier Lamarche et Jérôme Game, 30 janvier 2023, visioconférence

Entretien personnel croisé avec Olivier Lamarche et Jérôme Game, réalisé par visioconférence le 30 janvier 2023.

Coral Nieto : En tant que compositeur et interprète acousmatique, quelle a été votre relation avec la scène littéraire et performative ?

Olivier Lamarche : Il faut trouver sa place. Cela signifie ne pas se mettre trop en avant et laisser une place de choix à la performance de Jérôme, y compris dans le déroulement temporel et sonore et, bien sûr, la place de sa présence. À l'époque de « Diario Utopico », c'était la première fois que je dialoguais avec la scène littéraire. Avec Motus, nous avons fait des choses avec la musique, la voix et le texte compilé. Le projet « Sons d'ailleurs[854] », par exemple, était une pièce autour de l'altruisme où il y avait un assemblage de musiques qui évoquaient toutes sortes d'univers sonores exotiques, et dont le texte se rapportait au voyage et à la découverte de l'autre, lu par une lectrice qui faisait un lien entre le texte, la performance et la musique.

Jérôme Game : Il y a la question de laisser de la place. J'avais envie de ne pas prendre la première place ni toute la place, mais de laisser de la place aux autres écritures : sonores, musicales, scénographiques. Le travail sur « Diario Utopico » était à la fois scénographique au sens théâtral du terme et c'était aussi la première fois que j'ai collaboré avec des artistes et des musiciens qui travaillaient avec un acousmonium, dont le principe est l'organisation de la place du son. Pour moi, c'est presque une utopie. D'ailleurs, la pièce s'appelle « Diario Utopico », une utopie où l'on se donne de la place les uns aux autres. Cela m'amène à la deuxième chose que je voulais dire : dans notre rencontre, il y avait un tiers, le metteur en scène Cyril Teste. C'est grâce à lui que j'ai été présenté aux artistes de Motus. Il y a donc l'idée de la place et des intersections, une

[854] Le projet, créé le 17 Janvier 2019 à la Panopée / Théâtre de Vanves, était porté par Vincent Laubeuf, en partenariat avec le Conservatoire à rayonnement régional de la ville de Reims dans le cadre du programme intitulé *Voyage en acousmonium*. Production Motus compagnie musicale. Coproduction : La Muse en Circuit, CNCM/Alfortville, le Théâtre de Vanves, et eole, studio de création musicale. Musiques de Éric Broitmann, Denis Dufour, Vincent Laubeuf, Philippe Le Goff et Émilie Mousset, ainsi que des enregistrements de musiques des Peuls Wadaabe, du kattajaq Inuits, du gagaku Japonais etc. Les protagonistes étaient : Vincent Laubeuf : conception, vidéo et électroacoustique ; Élise Caron : récitante, Olivier Lamarche : acousmonium ; Guillaume Contré : livret, avec des textes d'après Amadou Hampaté Bâ, Henri Michaux, Jaime de Angulo, Abraham Ulrikao.

sorte de rencontres par ellipses pas planifiées en tant que telles. Il y a quelque chose de l'ordre de l'événement entre les dispositifs artistiques et entre le son et l'écriture. Une rencontre comme un événement.

Quels sont les points de rencontre à partir desquels s'est construite votre collaboration avec Jérôme Game ?

O.L. : J'étais assez fasciné par la performance de Jérôme et la manière d'aborder le texte, tant au niveau de la façon de le dire que de la façon de le donner à entendre. D'autant plus fasciné car cela correspond à des thèmes qui m'intéressent beaucoup. Comment établir un lien entre une certaine méthode de science-fiction à la James Graham Ballard, un auteur d'anticipation qui résonne en particulier dans mon imaginaire, avec les préoccupations et les traitements textuels et performatifs de Jérôme ? J'ai immédiatement accroché à sa façon d'aborder ces problématiques et j'ai trouvé que quelque chose de très intéressant se passait, qui cristallise beaucoup de mes centres d'intérêt que j'ai par ailleurs dans la littérature.

Après avoir quitté ma formation aux Beaux-Arts de Cergy, je me suis tourné vers les techniques du son et la prise de son pour le cinéma. J'ai également un background de musicien assez autodidacte avec un intérêt prononcé pour les musiques expérimentales et très bizarres des années 1980, entre la musique acousmatique et concrète et des choses plus bruitistes et expérimentales.

J.G. : Lorsqu'Olivier dit qu'il a beaucoup travaillé la « prise de son », c'est-à-dire aller chercher des matériaux, les prendre pour les traduire et ensuite les agencer, serait presque une reformulation de ce que j'ai tenté de faire à l'intérieur de la langue dans la poésie sonore. C'est comme si, dans la musique, il y aurait une surdétermination par rapport au son, et en littérature une sorte de surdétermination que le sens impose au son. C'est pourquoi je me retrouve lorsqu'il dit « prendre » toute sorte de différents types de sons pour les travailler par atmosphères, par montage, par jointoiement. Ça a été à nouveau mon souhait de projeter dans la grammaire des autres mes propres chantiers littéraires et poétiques. J'ai vu ensuite comment il travaille avec Motus en termes d'installation, mais dans son travail personnel « hors Motus » j'étais particulièrement attiré par la prise de son et par la manière dont il compose les sons, pour créer quelque chose qui ressort à la fois du document et de l'imaginaire. C'est ce que j'essaie de faire avec la littérature matérialiste du documentaire, où j'ai trouvé un fort écho méthodologique et sensible à ses méthodes.

Comment travaillez-vous la relation entre le dispositif technologique, l'espace physique, le corps de l'interprète (Jérôme Game) et la nature interspatiale de la voix ? Pourriez-vous citer quelques exemples ?

O.L. : Je voudrais distinguer deux choses ici. Tout d'abord, lorsque je suis à la console, je suis un interprète car j'interprète les musiques. Pour « Diario Utopico », j'étais intentionnellement placé à l'arrière de la salle, loin du devant de la scène. Cependant, dans la plupart des cas, l'interprète de musique acousmatique ou concrète se trouve plus ou moins au centre de la scène, en particulier lorsqu'il travaille avec un acousmonium, qui est un orchestre de haut-parleurs disposés autour du public, devant, derrière, sur les côtés, proches, loin, etc.

En ce qui concerne « Diario Utopico », il y avait trois interprètes en production sonore en direct passant par les hauts parleurs : Jérôme, le percussionniste Maxime Echardour et la clarinettiste Annelise Clément. La disposition des haut-parleurs était généralement contre les murs, et la musique préenregistrée acousmatique était spatialisée et projetée. La voix de Jérôme était centrale. Grâce à la mise en scène, nous voulions que sa voix performée soit perçue comme un élément central, mais qui répond tout de même à une mise en place plus spatiale de musiques. Cette « médiation » de la voix (micro+haut-parleur) répond complètement à ma pratique musicale : je travaille à partir de sons enregistrés, décontextualisés.

J.G. : Cela dépendait beaucoup aussi du choix de la mise en scène de Cyril Teste. Olivier et moi avons collaboré sur des duos et des CDs, mais pour cette pièce nous avons travaillé avec un metteur en scène : un travail sur la disposition d'un corps qui dit des trucs avec des musiciens, au sein d'une orchestration d'enceintes qui est l'acousmonium et, en plus de cela, il projetait des lettres sur les murs. C'est l'un des plus beaux souvenirs que j'ai de cette pièce où j'ai dû littéralement lire les murs. Le sens qui porte le texte par rapport à un objet comme Don Quichotte devient littéralement de la topographie murale. Dans un environnement comme celui-ci avec plusieurs croisements entre le texte, les musiciens, la musique qui vient derrière, le texte projeté sur les murs, et le texte dit, il était important de trouver un axe central pour équilibrer toutes ces diffractions. L'objectif était de créer une polarité où prendre l'équilibre sans faire du texte l'axe central.

J'ai vécu cette pièce comme du son. Bien que j'étais au centre de l'action et en mouvement, le son était omniprésent. Il devient non seulement un espace mais aussi du

volume, avec des niveaux de changements grâce à l'acousmonium. C'était à la fois du landscape et le curseur de ce landscape. C'était une orchestration du son plutôt que des instruments. J'étais entre les instrumentistes mais face à Olivier, avec une perception optimale de ce qui se passait. Parfois, le metteur en scène réussissait à perturber l'axe avec mes mouvements et les écrans, mais le son restait mobile. La scénographie sonore, sa mise en espace, était devenue le protagoniste. À l'intérieur de ce dispositif, on ressentait la fluidité et les courants du son, comme un hologramme sonore de ce que j'essayais de mettre en place, syntaxiquement et en termes de sens par rapport à cet objet qui est Don Quichotte surchargé de représentations. Le défi était de briser cette surcharge et créer de la fluidité et du mouvement.

Dans le cadre de « Diario Utopico », pourriez-vous nous parler des dispositifs techniques que vous avez utilisés pour construire et mettre en espace la voix en interaction avec le reste des sons ?

O.L. : Au sein de Motus, la spatialisation telle que je la pratique se fait en direct à la console. Chaque potentiomètre correspond à un haut-parleur. C'est un travail d'instrumentiste en quelque sorte. Cette mise en espace se fait de manière dynamique avec le déroulé de la pièce musicale. Et chaque mise en espace avec les sons que je fais voyager et la voix de Jérôme qu'on garde assez centrale, c'est une spatialisation en direct à la console. Les micros de Jérôme allaient à un endroit précis, prédéfini, et le reste de son, à savoir les pièces électroacoustiques composées en stéréo, je les ai spatialisées en direct au fur et à mesure.

En général, j'ai un rapport à la composition assez instinctif, nourri de toutes sortes de « difficult music », expérimentales de salons ou de scènes d'avant-garde plus noiseuses, sans dogmatisme ni revendication particulière. Lors de ce travail avec Jérôme Game (« Diario Utopico »), que je considère encore comme en cours puisque nous continuons d'autres collaborations similaires, j'ai fait le choix (il fut aussi imposé par la mise en scène) de « tourner autour » de sa voix, au propre comme au figuré: dans les textures et la pulsation de mes compositions comme dans l'espace sonore de la performance, laissant la « magie » naturelle de sa pratique opérer d'elle-même, l'accompagnant à de rares moments et de façon discrète, ponctuant des respirations entre les « chapitres », insufflant des tensions ou détentes, mais toujours en dualité avec cette voix, en regard (comme on dit en français !).

J.G. : Jouer de ma voix consiste à déléguer mon rôle et me transformer en instrument parmi d'autres. Je deviens du son parmi d'autres sons pour que l'autre joue de ma voix. Cela brise les conventions du sujet lyrique en poésie en supprimant la notion d'auteur unique de ce qui se produit. Je suis simplement un élément parmi d'autres.

Quelle est la place qui occupe la performance, l'aléa ou l'accident, s'il y en a, dans le déroulement de la pièce ?

O.L. : On s'est un peu fondu dans la mise en scène de Cyril Texte, par un déroulement assez précis entre la lumière, la vidéo et l'emplacement de Jérôme. Pour la lecture-performance à Bordeaux nous avons mis en place un dispositif moins spectaculaire et plus léger et libre, c'est-à-dire plus improvisé. Cela a été aussi une question de mise en place.

J.G. : Au TNB ça a été un événement qui travaillait sur la conférence. En ce qui nous concerne, nous avions mis sur un plan d'égalité le son et ce qui raconte. Le son étant plus immédiat et moins scénographié.

Sur quels critères repose le choix des différentes sources sonores mobilisées pour cette pièce (entre les voix chantées et parlées, les rythmes des machines, les ambiances sonores...) ?

O.L. : Nous étions quatre compositeurs pour cette création, dont Vincent Laubeuf, Guillaume Contré, Nathanaëlle Raboisson et moi-même. Vincent avait composé également les parties instrumentales pour percussion et clarinette. Nous avions récemment terminé une résidence au studio analogique de La Muse en circuit (Centre National de Création Musicale à Alfortville), où nous avions engrangé beaucoup de matière sonore dans leur studio de synthèse analogique. Nous avons ensuite utilisé certains de ces sons pour cette création. Personnellement, je me suis appliqué à accompagner, parfois à contraster la qualité de la voix de Jérôme. Chacun des compositeurs a abordé les choses différemment.

Est-ce qu'il y avait une intention de base pour explorer et trouver différents registres de sons évocateurs ou suggestifs associés au personnage de Quichotte ?

O.L. : Oui, effectivement, c'était l'idée de départ de creuser et trouver des sonorités suggestives ou évocatrices qui peuvent faire penser au Quichotte, avec des machines en marche, des clins d'œil humoristiques avec des voix espagnolisantes, quitte à verser parfois dans une caricature un peu guignolesque. C'est un voyage, comme tu le dis, entre des choses évidentes et d'autres plus abstraites et évocatrices. Dans le travail que nous

avons fait ensuite avec Jérôme, j'ai poussé davantage la recherche ou la volonté d'accompagner le timbre de sa voix.

Quelles particularités retrouvez-vous dans le timbre de Jérôme Game ? Quel est votre rapport à la voix ?

O.L. : Son phrasé et son timbre possèdent à mon sens un effet hypnotique qui, à son tour, contribue à créer un autre univers avec le texte qui est dit. Il y a une diffraction de sens qui crée un univers très riche et cohérent, mais qui ouvre constamment de nouvelles perspectives. C'est difficile à décrire son phrasé, j'y vois un « masque », j'y entends comme une douceur « aristocratique » : quelque chose de froid et distancié, mais aussi très hypnotique et sensuel. Et puis une gravité sans pesanteur, comme un scribe logiciel doté du timbre feutré d'un acteur en noir et blanc, ou une audio-description bégayante comme une vieille pellicule sur un projecteur dysfonctionnel. Tous ces accrocs, ces glitch, le zapping, ces micros-espaces accidentels… en trouant le discours y révèlent des perspectives, à chaque instant le détail révélé en dit plus que la fresque qu'il occulte.

Je conçois la voix comme un corps intangible, inséparable du propos qu'elle exprime, du moins lorsqu'une voix m'intéresse en tant que compositeur ou auditeur. Cette voix n'est pas « nue », elle passe par le micro et le haut-parleur, elle est mise en onde. Je vois là un fait essentiel : la proximité que permet le micro, et son déploiement à travers le haut-parleur change complètement la perception que l'on peut en avoir « à cru ». Alors oui, là opère un fait technologique indéniable qui passe souvent sous silence, mais qui s'avère déterminant ! Pour citer quelques manifestations fameuses (et d'un extrême à l'autre du spectre) : les discours rageurs de Adolf Hitler démesurément amplifiés devant des foules galvanisées, ou le phénomène très en vogue des ASMR. Je pense aussi à la radio, cette intrusion sonore acceptée dans l'espace intime. Il y a là une fascination, et Jérôme joue bien sûr de ce phénomène qui est au cœur même de la poésie sonore depuis ses débuts (si je ne me trompe). Lui a choisi le détachement, cette voix blanche sûre mais comme tâtonnante dans le dédale de son récit, et comme détachée de toute corporalité, une voix comme d'un automate, aux affects d'observateur, de commentateur distancié. Et moi, j'aime bien ça, et ça me parle du monde avec une grande pertinence.

Très souvent, Jérôme Game évoque sa volonté de neutraliser son timbre par un travail de désidentification ou de dé-subjectivation. Quelle est votre opinion sur

cette réflexion ? Comment travaillez-vous sur le dispositif sonore pour atteindre cet objectif ?

O.L. : Bien qu'il y ait ce côté monocorde, la voix de Jérôme Game est pleine de relief. C'est cela qui m'intéresse. Dans le cadre de notre travail sur le CD aux éditions de l'Attente, il aurait voulu que je casse sa voix davantage, mais j'ai du mal car elle est tellement riche. Je préfère travailler derrière, dessous, à côté, en hors champ ou dans une profondeur ou perspective, plutôt que d'utiliser un vocoder ou tout autre traitement qui trahirait le cœur même de sa pratique.

J.G. : Je suis très heureux d'entendre cela, d'avoir des trucs qui traversent, qui sont derrière, à côté… C'est justement ce que je voulais pour ce travail, ma voix a priori normale qui est en train de repartager un espace. Que la voix ne soit pas, par principe ou par essence, un son humain avec le sens qui va avec. Il y a des couches ou un palimpseste de strates de choses qui sont aussi autant légitimes en termes de son que ma propre voix.

Jérôme Game s'attache à questionner le réel en laissant voir et entendre son "contrechamp". C'est-à-dire, il fait la preuve de sa connaissance depuis l'incertitude, depuis la distance. Comment votre musique vient à intensifier et à ouvrir de nouveaux rapports sensibles avec le réel ?

O.L. : J'aime bien souvent le réel décalé, reconstruit, qui n'apparaît pas comme un artefact, mais comme une véritable problématique accidentelle. Et j'ai l'impression que le travail de Jérôme se prête tout à fait à cette sorte de créations sonores. Intensifier je ne sais pas, mais en tout cas je me plais beaucoup à creuser avec lui cet imaginaire que je trouve commun dans ce qui nous occupe. C'est un équilibre, parfois précaire, entre un fond sonore, une tapisserie sonore, et puis quelque chose un peu plus musical qui vient parfois à prendre le pas sur son récit, son phrasé, son écriture. C'est un aller-retour en constante évolution, et j'aime flotter dans cette incertitude.

Compte tenu que la musique acousmatique favorise un état d'immersion. Comment un dispositif visuel tel que les écrans peut-il renforcer une écoute immersive de l'événement sonore ?

O.L. : Il y a un jeu entre profondeur et frontalité qui se retrouve dans ce type de musique. C'est le principe des différents plans, des perspectives, des événements qui soient sonores ou visuels, plus distantes ou plus proches et directes. C'est ce contraste

qui a été très bien utilisé par Cyril Teste et son équipe de mise en lumière et de vidéastes (Julien Boizard, Mehdi Toutain-Lopez et Nicolas Dorémus).

Quelles différences trouvez-vous entre la notion « partition sonore électronique » et « écriture sonore » ?

O.L. : Pour la partition électroacoustique en question on parle plus de l'agencement des différentes parties, de composition au sens large, d'un tout. Après, l'écriture est beaucoup plus microscopique. Il y a certains qui ont des écritures très serrées, d'autres travaillés sur un continuum et plus fluides.

J.G. : Dans la poésie sonore depuis Bernard Heidsieck, on parle de partition pour le texte qui est lu. Dans ma pratique, ce terme m'a toujours posé des problèmes car il est plus réducteur et statique. Je crois que la lecture est une réécriture du texte. Lorsque je lis un texte, je ne suis pas du tout un interprète du texte. Ce qui m'intéresse c'est d'interpréter le texte au sens fort du terme interpréter, c'est-à-dire, le rejouer.

O.L. : Pour moi, l'écriture a lieu d'être au moment de la composition. Après, lors de la performance, de l'interprétation, je parlerai de partition au sens de repère visuelle, graphique, textuelle, de repères temporels qui me permettent de ne pas me planter dans la mise en espace de ce qui vient, d'une « conduite » comme on dit au théâtre.

J.G. : Pour la lectrice de poésie, le son fait sens en poésie. Pour qu'il ait poésie, le son ne doit pas être arrêté. Il faut que le son-sens de la lecture ne soit pas une stricte partition, car on met des mots qui ont déjà un sens en amont, et j'ai envie que le sens soit frais. Je pense que la métaphore serait entre une œuvre dans un musée où la peinture a séché et une peinture «al fresco », et moi je veux ça, que le son-sens soit une espèce de fluorescence, qu'on ne l'entend pas comme si je serais en train d'interpréter un sens qu’existe en amont et indépendamment de ma lecture.

II. LISTE D'IMAGES



ÉVÉNEMENT N° 20 JEUDI 22 JANVIER 2009

1 ticket «**PAUL NANTES SUD**» — RUE DE LOURMEL — 44000 NANTES — TEL.: — **22/01/2009 11:42:22 c3 1219** — 156 (c3) — VOUS AVEZ ETE SERVI PAR: **YOANN** — CAISSIER N°: 5534 — 1 CROISSANT 1.10 — S/TOTAL 1.10 — S/TOTAL BRUT **1.10** — S/TOTAL NET **1.10** — TOTAL NET TTC A RÉGLER **1.10** EUR — A emporter (1 article) — TX TVA Mt HT Mt TVA Mt TTC — 5.50 % 1.04 0.06 1.10 EUR — ESPÈCES 1.10 EUR — **BON APPÉTIT** — **SA HOLD & CO RCS B 431 903 475 PARIS**»; 1 paquet de cigarettes «**classic red – *Chesterfield* – Les fumeurs meurent prématurément** — LES MINEURS NE DOIVENT PAS FUMER - made in the EU under authority of Philip Morris products S.A. Neuchâtel switzerland»; 1 journal «*Le Monde* — www.lemonde.fr — 65e ANNÉE — N° 19904 — **1,30 €** — FRANCE MÉTROPOLITAINE — JEUDI 22 JANVIER 2009 FONDATEUR: HUBERT BEUVE-MÉRY — DIRECTEUR: ERIC FOTTORINO — **L'investiture de Barack Obama** — Premières mesures. Le nouveau président américain a demandé la suspension des audiences à Guantanamo — **barack et michelle obama, à pied sur pennsylvania avenue, mardi 20 janvier, se dirigent vers la maison blanche.** DOUG MILLS/POOL/REUTERS»; 1 lettre «**languedoc-roussillon CINÉMA** — 6, rue Embouque d'or — 34000 Montpellier — tél. +33 (0) 467 648 153 — Fax +33 (0) 467 649 255 — PAIX LA POSTE — FRANCE 0,56 € — 34 MONTPELLIER CENTRE DE TRI — 21-1-2009 — PAIX LA POSTE — FRANCE 0,56 € — 34 MONTPELLIER CENTRE DE TRI — 21-1-2009 — PAIX LA POSTE

Fig. 1 : Anne-James Chaton, *Événements 09 : Événement n°20 - Jeudi 22 Janvier 2009.*

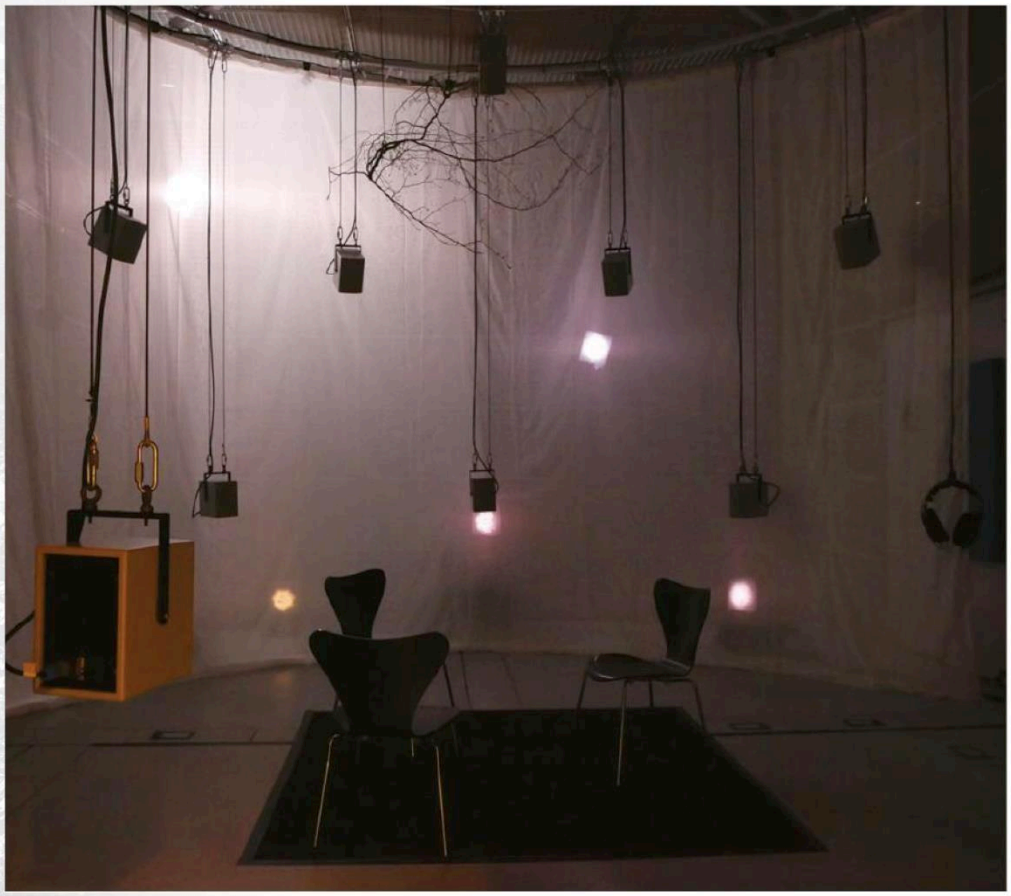


Fig. 2 : Études pour théâtre acoustique : Forêt, ZKM-Karlsruhe 2018.
Photo © Pedro García-Velásquez.

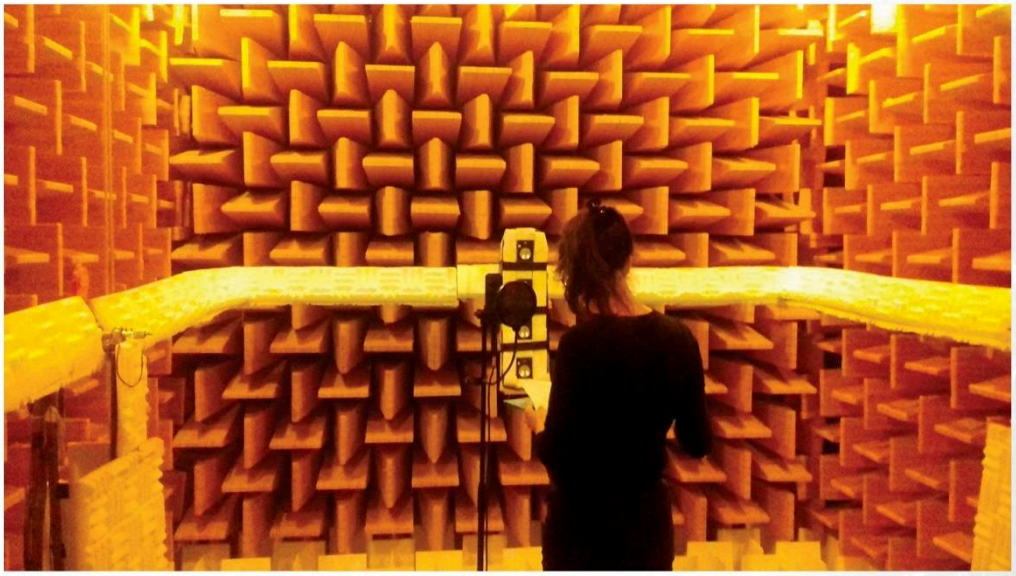


Fig. 3 : Laure Gauthier à l'IRCAM. Photo © Giuseppe Frigeni.



Fig. 4 : *Étude Forêt*. Photo © Pedro García-Velásquez.



Fig. 5: Installation *Etudes pour théâtre acoustique*, ZKM-Karlsruhe, 2018.
Photo © Pedro Garcia-Velasquez.



Fig. 6: Installation *Études pour théâtre acoustique,* ZKM, 2018.
Photo © Pedro García-Velásquez.

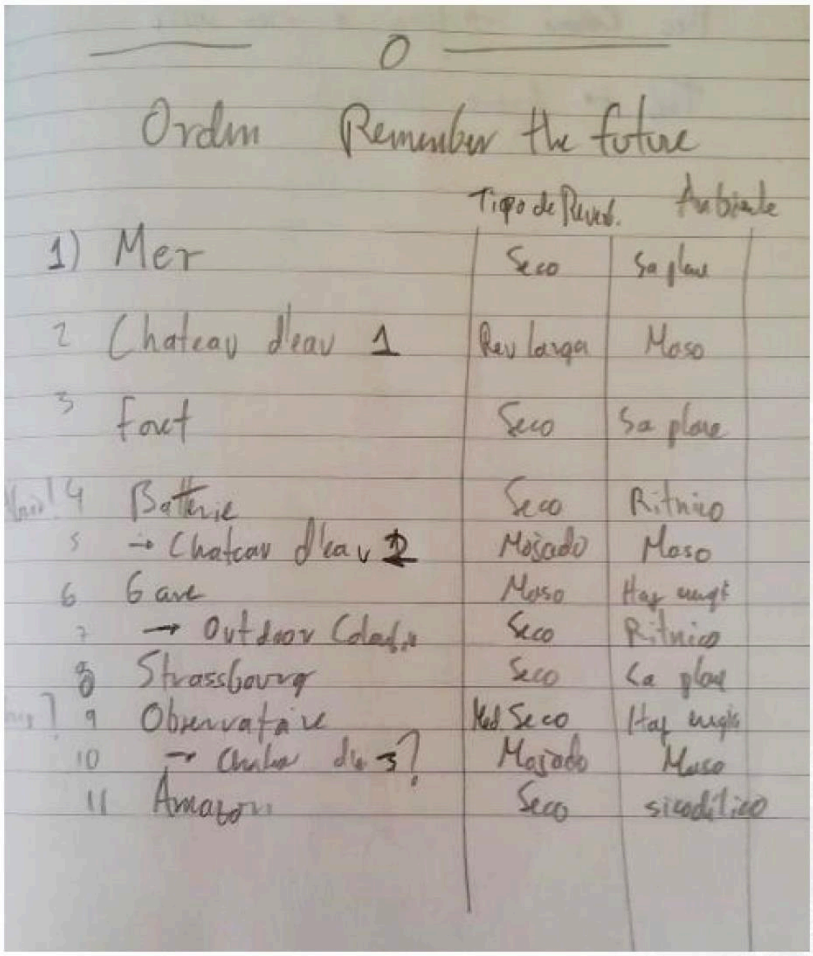


Fig. 7: Esquisses préparatoires pour la conception du dispositif multimédia de *Remember The Future* (2022) © Pedro García-Velásquez.

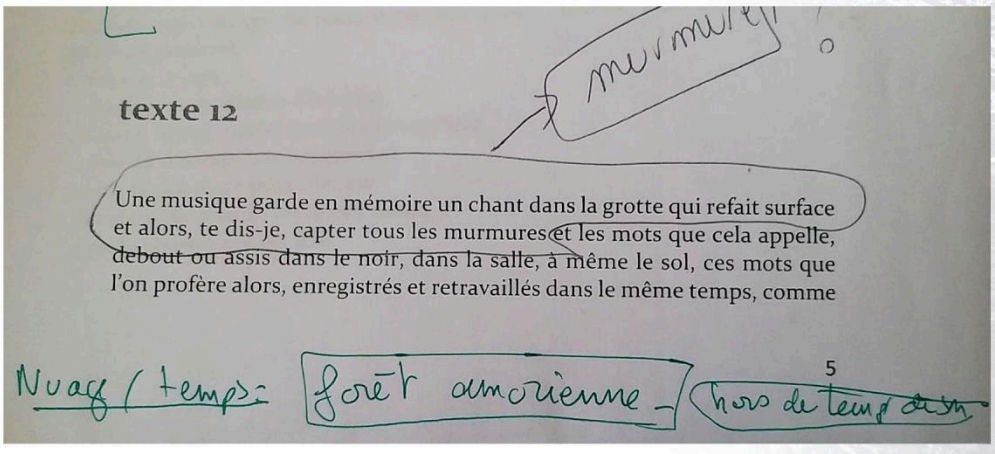


Fig. 8: Esquisses préparatoires pour la conception du dispositif multimédia de *Remember The Future* (2022) © Laure Gauthier et Pedro García-Velásquez.

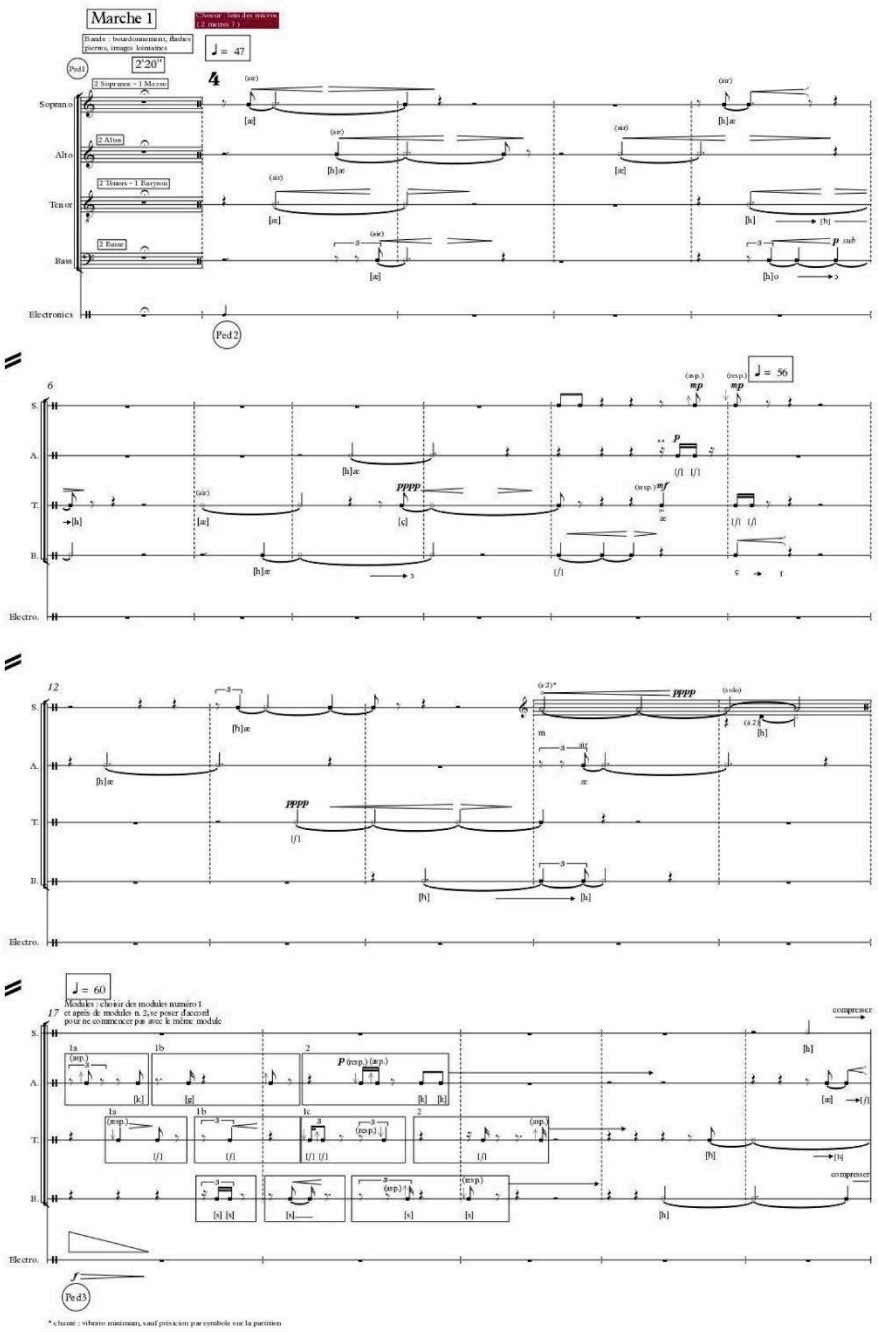


Fig. 9 : « Marche 1 », extrait de la partition *Back into Nothingness,* Núria Giménez-Comas et Laure Gauthier © Núria Giménez-Comas

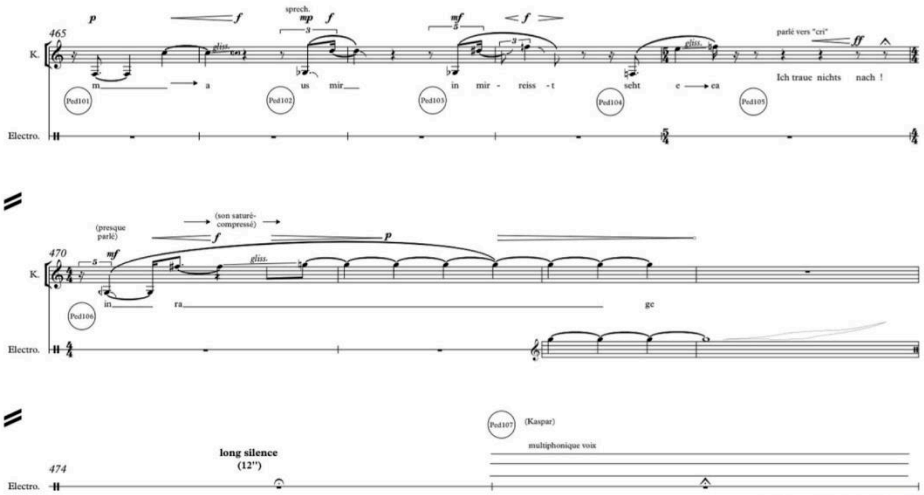


Fig. 10 : «Abandon 3», Mesures 465-474 extraites de la partition *Back into Nothingness*. Núria Giménez-Comas et Laure Gauthier © Núria Giménez-Comas.

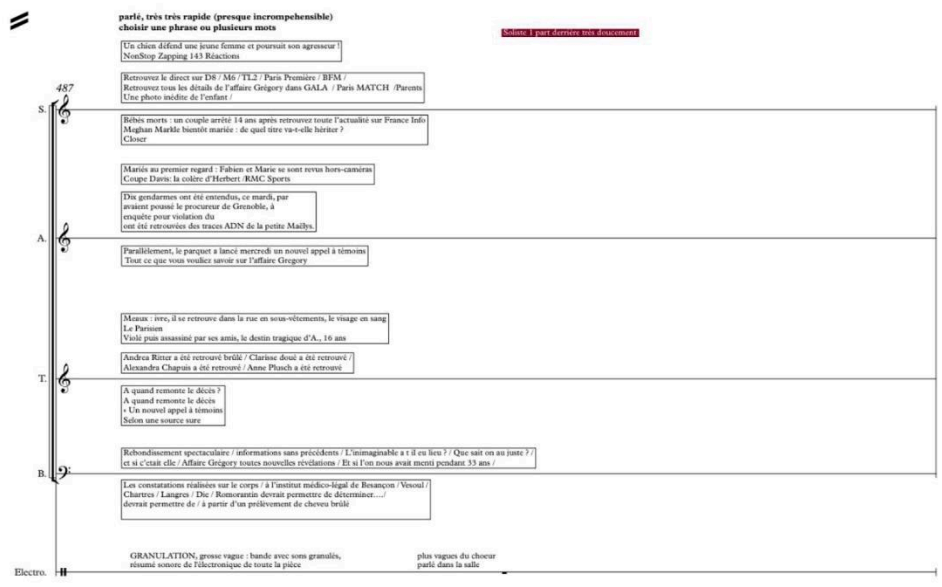


Fig. 11 : Núria Giménez-Comas et Laure Gauthier «Résumons-nous», Mesure 487 extraite de la partition *Back into Nothingness,* © Núria Giménez-Comas.



Fig. 12 : « Back into Nothingness », Anna Clementi et le Chœur Spirito au TNP de Villeurbanne, 2018. Photo © William Garrey.

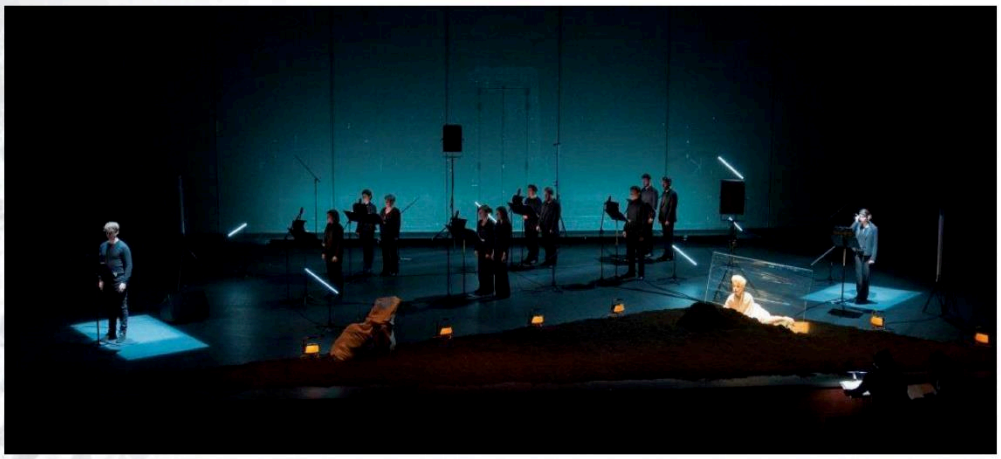


Fig. 13 : « Back into Nothingness », Anna Clementi et le Chœur Spirito au TNP de Villeurbanne, 2018. Photo © William Garrey.

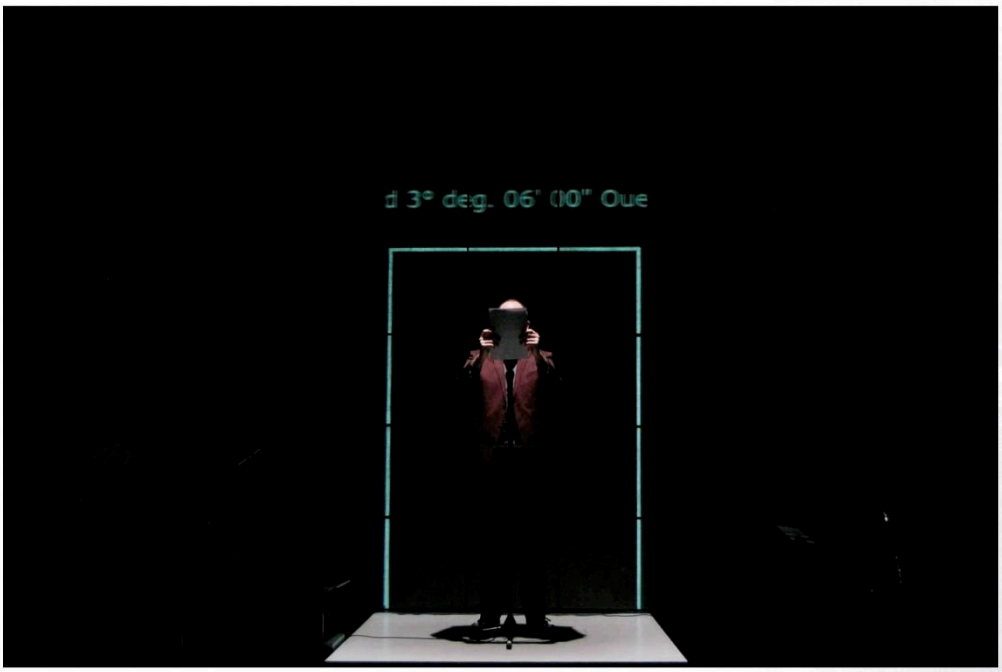


Fig. 14: Diario Utopico, Performance collective - La Gaîté Lyrique février 2012. Photo © Cyril Teste.



Fig. 15: Diario Utopico, Performance collective - La Gaîté Lyrique février 2012. Photo © Cyril Teste.



Fig. 16 : *Diario Utopico*, Performance collective - La Gaîté Lyrique février 2012. Photo © Cyril Teste.



Fig. 17 : *HongKong Reset*, Jérôme Game, DJ Chloé, Actoral 2015. Photo © Donadio.



Fig. 18 : Juliana Snapper, *You Who Will Emerge from the Flood*.
Photo © Miha Fras, Aksioma, 2009.



Fig. 19 : *ALPHABET.L*, 2009. Impression numérique sur dibond, 30 x 30 cm,
26 lettres. © Anne-James Chaton.



Fig. 20 : *ALPHABET*, 2019, Anne-James Chaton et Alva Noto (livre-CD paru dans le label Raster-Noton). © Anne-James Chaton.



Fig. 21 : Alva Noto & Anne-James Chaton, *ALPHABET*, Live x Barcelona, 29.11.19 à CaixaForum Barcelona. Photo © Alba Rupérez.

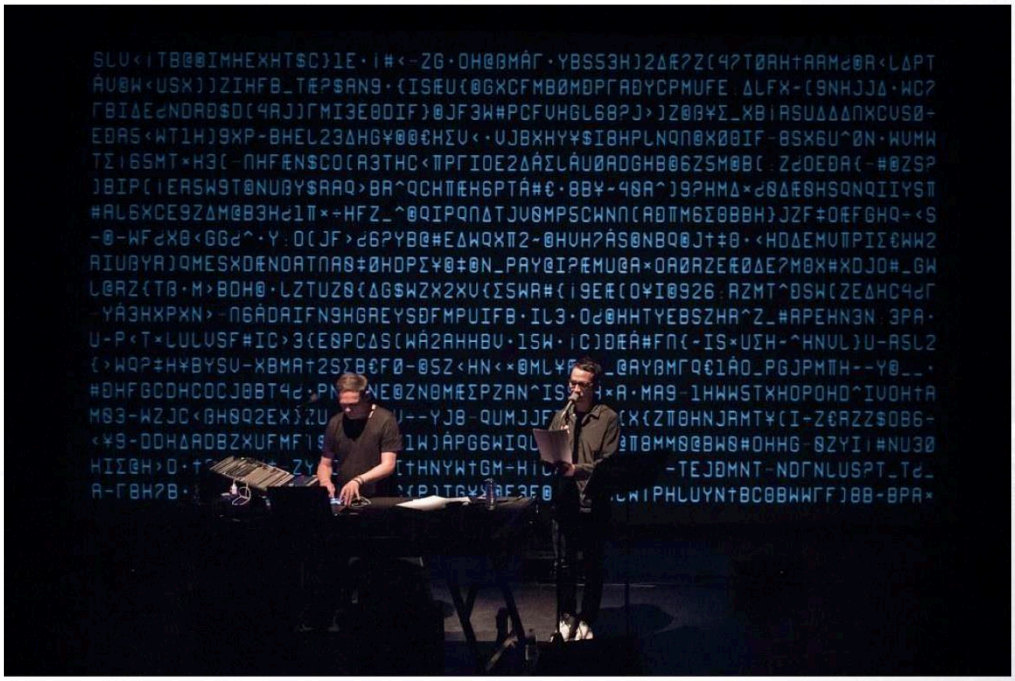


Fig. 22 : Alva Noto & Anne-James Chaton, *ALPHABET*, Live x Barcelona, 29.11.19 à CaixaForum Barcelona. Photo © Alba Rupérez.

CRIME²

10-18	URGENT
10-17	EN ROUTE
10-23	ARRIVÉ SUR LES LIEUX
10-12	STANDBY
10-38	CONTRÔLE D'UNE VOITURE
10-37	VOITURE SUSPECTE
10-14	PERSONNE SUSPECTE
10-30	NON CONFORME AUX RÈGLES
10-64	SUJET RECHERCHÉ
10-29H	SUSPECT POTENTIELLEMENT DANGEREUX
10-12	STANDBY
10-29	ARRÊTEZ LA PERSONNE
10-31	CRIME EN COURS
10-34	FORCER LA PORTE
10-32	SUSPECT ARMÉ
10-45	CONDITION DU PATIENT
10-35	CONFIDENTIEL
10-54	POSSIBLE COUP FATAL
10-52	DEMANDE D'AMBULANCE
10-45D	PATIENT DÉCÉDÉ
10-42	FIN DE PATROUILLE
10-22	SCÈNE TERMINÉE

Fig. 23 : « CRIME », *ALPHABET*, 2019, Anne-James Chaton et Alva Noto (livre-CD paru dans le label Noton).



Fig. 24 : Alva Noto & Anne-James Chaton, *ALPHABET*, Live x Barcelona, 29.11.19 à CaixaForum Barcelona. Photo © Alba Rupérez.

SONNET [7]

ABBA ABBA ABBA CC AABB AABB AABB CC *LES SANGLOTS LONGS DES VIOLONS* ABAB ABAB ABA BCC *LES SANGLOTS LONGS DES VIOLONS* ABBA ABBA ABB ACC *LES SANGLOTS LONGS DES VIOLONS* AABB CCBB DDBB *LES SANGLOTS LONGS DES VIOLONS DE L'AUTOMNE* AABB AABB *LES SANGLOTS LONGS DES VIOLONS DE L'AUTOMNE* ABAAB AABAB ABBBA *LES SANGLOTS LONGS DES VIOLONS DE L'AUTOMNE* ABABCBCBC *DES VIOLONS DE L'AUTOMNE* ABABBBCBC *LES SANGLOTS LONGS DES VIOLONS DE L'AUTOMNE* AABCCBDDB *DES VIOLONS DE L'AUTOMNE* ABABCCB *LES SANGLOTS LONGS DES VIOLONS* ABBACAC *DES VIOLONS DE L'AUTOMNE* AABCBCB *LES SANGLOTS LONGS DES VIOLONS DE L'AUTOMNE* ABBACCA *LES SANGLOTS LONGS DES VIOLONS BLESSENT MON CŒUR* ABAABCCBBDD *LES SANGLOTS LONGS DES VIOLONS BLESSENT MON CŒUR* AABCCCBEEEB *DES VIOLONS DE L'AUTOMNE* AAABBBAABB *BLESSENT MON CŒUR D'UNE LANGUEUR* ABABCBCDCD *BLESSENT MON CŒUR D'UNE LANGUEUR* ABBACCEDED *BLESSENT MON CŒUR D'UNE LANGUEUR* AABBA AAB AABBA *LES SANGLOTS LONGS DES VIOLONS* ABBA ABBA CCD EED *DES VIOLONS BLESSENT MON CŒUR* ABBA ABBA CCE DE *BLESSENT MON CŒUR D'UNE LANGUEUR* AABBBACCCA *D'UNE LANGUEUR MONOTONE* ABBA ABBA ABBA CC *D'UNE LANGUEUR MONOTONE* AABB AABB AABB CC *LES SANGLOTS LONGS DES VIOLONS* ABAB ABAB ABA BCC *DES VIOLONS BLESSENT MON CŒUR* ABBA ABBA ABB ACC *D'UNE LANGUEUR MONOTONE* AABB CCBB DDBB *D'UNE LANGUEUR MONOTONE* AABB AABB

Fig. 25 : «SONNET», *ALPHABET*, 2019, Anne-James Chaton et Alva Noto (livre-CD paru dans le label Noton).



III. RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

En raison de la diversité des statuts et supports des sources consultées, cette bibliographique est répartie en plusieurs catégories. Outre les ouvrages imprimés et des articles scientifiques, elle inclut une part importante de ressources en ligne (sites internet, articles des revues, vidéos, podcasts, etc). De même, le « corpus premier » regroupe la documentation examinée (entretiens, sites web, récits, etc.) sur les écrivains et compositeurs du corpus de la thèse.

I. BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

- **<u>LIVRES / ACTES DU COLLOQUE</u> :**

A

AA.VV., *Poésie et médias : XX*e*-XXI*e *siècle,* Paris : Nouveau Monde, coll. « Culture/médias », 2012.

AA.VV., *Soundscapes. Espaces, expériences et politiques du sonore*, Rennes : Press Universitaires de Rennes, 2014.

AA.VV., *Musique et écologies du son. Propositions théoriques pour une écoute du monde/ Music and Ecologies of sound. Theoretical Projects for a Listening of the World,* Paris : L'Harmattan, 2016.

ALAIMO, Stacy, *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self,* Bloomington: Indiana University Press, 2010.

——, *Exposed: Environmental Politics and Pleasures in Posthuman Times,* Minnesota: University of Minnesota Press, 2016.

ALFERI, Pierre, *Chercher une phrase,* Paris : Christian Bourgois, 1991.

ÁLVAREZ FERNANDEZ, Miguel, *La radio devant le microphone : Voix, érotisme et société de masse*, Paris : MF, 2025.

ARISTOTE, *Organon I et II*, Bibl. des textes philosophiques (trad. par Tricot), Paris : Vrin, 1994, 16a 3.

B

BARAD, Karen, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics And the Entanglement of Matter And Meaning*, Durham/NC: Duke University Press, 2007.

BARBANTI, Roberto, *Les origines des arts multimedia : L'influence* des *mnémo-télé-technologies acoustiques* sur l'*art*, Nîmes : Lucie, coll. « Essai esthétique », 2009.

——, *Les sonorités du monde. De l'écologie sonore à l'écosophie sonore*, Dijon : Les Presses du réel, 2023.

BARBERIS, Isabelle, TESSIER, Gérard (dir.), *Philippe Beck. Chant objectif aujourd'hui*, Paris : José Corti, coll. « Les Essais », 2014.

BARDA, Jeff, *Experimentation and the Lyric in Contemporary French Poetry*, Switzerland : Palgrave Macmillan, 2019.

——, FINCH-RACE, Daniel (eds.), *Textures : Processus et événements dans la création poétique moderne et contemporaine*, Lausanne : Peter Lang, 2015.

BARTHES, Roland, *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Paris : Seuil, 1982.

——, *Comment vivre ensemble, simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Cours et séminaires au Collège de France 1976-1977*, Paris : Seuil IMEC, coll. « Traces écrites », 2002.

——, *Le Neutre : cours et séminaires au Collège de France 1977-1978*, Paris : Seuil/Imec, 2002.

BAYLE, François, *Musique acousmatique : propositions, positions*, Paris : Buchet/Chastel, 1993.

——, *L'image du son, technique de mon écoute*, Münster : Lite Verlag, 2003.

BECK, Philippe, *Contre un Boileau. Un art poétique,* Paris : Fayard, 2015.

——, *La berceuse et le clairon,* Paris : Le bruit du temps, 2019.

BENJAMIN, Walter, *Œuvres III*, Paris : Folio essais, 2000.

BENNETT, Jane, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham/NC: Duke University Press, 2010.

BERNSTEIN, Charles, *Close Listening. Poetry and the Performed Word,* Oxford University Press, 1998.

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard, 1955.

BOBILLOT, Jean-Pierre, *Bernard Heidsieck, Poésie action*, Paris : Jean-Michel Place, 1977.

——, *Trois essais sur la poésie littérale*, Paris : Al Dante/Léo Scheer, 2001.

——, *Poésie sonore : éléments de typologie historique,* Reims : le Clou dans le fer, 2009.

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

BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge/Mass.: Cambridge MIT Press, 1998.

BON, François, *Impatience*, Paris : Minuit, 1998.

——, *Après le livre*, Paris : Seuil, 2011.

——, *L'écriture sans écriture : Du langage à l'âge numérique*, Paris : Jean Boîte, 2018.

BURROUGHS, William S., *The Ticket That Exploded* [1962], New York: Grove Press, 1968.

——, *The Electronic Revolution,* Bonn: Expanded Media Editions, 1970.

C

CADIOT, Olivier, *Histoire de la littérature récente*, tome I, Paris : P.O.L., 2016.

CAGE, John, CHARLES, Daniel, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, London : Marion Boyars, 1981.

CAVARERO, Adriana, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocal*, Milano : Feltrinelli, 2003.

CICILIATO, Vincent, *Glitch(s) imago-sonore(s). Du processus d'objectivation par découpe et synchronisation son-image à une esthétique du micro-mouvemen*t, Université de Picardie Jules Verne, 2010.

CLOUGH, Patricia, HALLEY, Jean, *The Affective Turn. Theorizing the Social*. Durham/NC: Duke University Press, 2007.

CHARLES, Daniel, *Le temps de la voix*, Paris : Jean-Pierre Delarge, coll. « Corps et Culture », 1978.

CHION, Michel, *La voix au cinéma*, Paris : Cahiers du cinéma/l'Étoile, 1982.

——, REIBEL, Guy, *Les musiques électroacoustiques*, Aix-en-Provence : EDISUD, 1976.

CHOMSKY, Noam, *Le langage et la pensée*, Paris : Payot, 1968.

——, *Structures syntaxiques*, Paris : Seuil, 1969.

CHOPIN, Henri, *OU-Cinquième saison*, n° 33, 1967-1968.

——, *Poésie sonore internationale,* París: Jean-Michel Place, 1979.

CHRISTOFFEL, David (dir.), *Orphée dissipé : Poésie et musique aux XXe et XXIe siècles, Revue des Sciences Humaines,* n° 329, Presses Universitaires du Septentrion, 2018.

COLLOT, Michel, *La matière-émotion*, Paris : PUF, coll. « Écriture », 1997.

——, *Le chant du monde dans la poésie française contemporaine*, José Corti, Paris, 2019.

CONNOR, Steven, *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*, Oxford : OUP, 2000.

COOLE, Diana, FROST, Samantha, *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, Durham/NC: Duke University Press, 2010.

D

DEBRAY, Régis, *Manifestes médiologiques*, Paris : Gallimard, 1994.

DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien, 1 : Arts de faire* [1980], Paris : Gallimard, 1990.

DEGUY, Michel, *La poésie n'est pas seule*, Paris : Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1987.

DELANDA, Manuel, *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*, London : Continuum, 2006.

DELANDA, Manuel, *Intensive Science and Virtual Philosophy*, London: Continuum, 2004.

DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris : PUF, 1968.

——, *Logique du sens,* Paris : Minuit, 1969.

——, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 1. L'Anti-Œdipe*, Paris : Minuit, 1972.

——, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Paris : Minuit, 1980.

——, *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris : Minuit, 1981.

——, *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Paris : Minuit, coll. « Critique », 1988.

——, *Critique et clinique*, Paris : Minuit, 1993.

——, PARNET, Claire, *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, entretien avec Claire Parnet [1988] réal. Pierre-André Boutang et Michel Pamart, Sodaperaga, Paris : Montparnasse, 2004.

——, *Francis Bacon. Logique de la sensation* [1981], Paris : Du Seuil, 2002.

DERRIDA, Jacques, *La voix et le phénomène,* Paris : P.U.F, coll. « Epiméthée », 1967.

——, *L'écriture et la différence*, Paris : Seuil, coll. « Tel Quel », 1967.

DESCOLA, Philippe, *Les formes du visible*, Paris : Seuil, 2021.

DICKINSON, Peter, *CageTalk : Dialogues with and about John Cage*, New York: University of Rochester Press, 2006.

DINELLO, Daniel, *Technophobia! Science Fiction Visions of Posthuman Technology*, Austin: University of Texas Press, 2005.

DOLAR, Mdalen, *A voice and Nothing More*, Cambridge/Mass.: The MIT Press, 2006.

DOLPHIJN, R, TUIN, I. Van Der, *New materialism: interviews & cartographies*, 1, Ann Arbor, MI : Open Humanities Press (New Metaphysics), 2012.

DONGUY, Jacques, *Poésies expérimentales - zone numérique (1953-2007),* Dijon : Les presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2007.

DUFOURT, Hugues, *Musique, pouvoir, écriture* [1979], Paris : Christian Bourgois, 1991.

DYENS, Ollivier, *Metal and Flesh: The Evolution of Man Technology Takes Over*, Cambridge/Mass.: The MIT Press, 2001.

E

EIDSHEIM, Nina Sun, *Sensing Sound: Singing & Listening as Vibrational Practice*, Durham/NC: Duke University Press, 2015.

——, *The Race of Sound: Listening, Timbre, and Vocality in African American Music*, Durham/NC: Duke University Press, 2019.

——, MEIZEL, Katherine, *The Oxford Handbook of Voice Studies*, New York: Oxford University Press, 2019.

F

FABRE, Daniel, *Écritures ordinaires*, Paris : B.P.I./Centre Georges Pompidou/P.O.L., 1993.

FAERBER, Johan, *Après la littérature. Écrire le contemporain*, Paris : PUF, « Perspectives critiques », 2018.

FERNANDEZ SALGADO, Maria, *El momento analírico. Una historia expandida de la poesía en España de 1964 a 1983*, Madrid: Akal, 2014.

FISCHER, Caroline, *Intermédialités*, Nîmes : Lucie/SFLGC, coll. « Poétiques comparatistes », 2015.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits*, tome III, Paris : Gallimard, 1994.

FOURCADE, Dominique, *Improvisations et arrangements*, Paris : P.O.L., 2018, p. 210.

G

GARNIER, Pierre, « Deuxième manifeste pour une poésie visuelle » [1962], *Poésie spatiale : une anthologie,* Romainville : Al Dante, 2012.

——, « Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique » [1962], *Les Lettres*, n° 29, Paris : André Silvaire, 1963.

GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris : Le Seuil, 1979.

——, *Palimpsestes* : *La littérature au second degré*, Paris : Le Seuil, 1982.

——, *L'Œuvre de l'art : Immanence et Transcendance*, Paris : Seuil, 1994.

——, *L'Œuvre de l'art : Relation esthétique*, Paris : Seuil, 1997.

——, *L'Œuvre de l'art*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 2010.

GERVEREAU, Laurent, *Critique de l'image quotidienne : Asger Jorn*, Paris : Cercle d'Art, coll. « Diagonales », 2001.

GLEIZE, Jean-Marie, *À noir. Poésie et littéralité*, Paris : Seuil, 1992.

——, *Sorties,* Paris : Questions Théoriques, coll. « Forbidden Beach », 2014.

——, *Le livre des cabanes,* Paris : Seuil, 2015.

GOFFMAN, E., *Forms of Talk*, Philadelphia: Univ. Pa. Press, 1981.

GOLDSMITH, Kenneth, *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*, New York: Columbia University Press, 2011.

GOODMAN, Steve, *Guerre sonore. Son, affect et écologie de la peur*, Audimat/Sans soleil, 2023.

GREGG, Melissa, SEIGWORTH Gregory, *The Affect Theory Reader*, Durham/NC: Duke University Press, 2010.

GROSZ, Elizabeth, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indianapolis : Indiana University Press, 1994.

GUILLAUME, Daniel, *Poétiques et poésies contemporaines*, Cognac : Le temps qu'il fait, 2002.

GUATTARI, Félix, *Les trois écologies.* Paris : Galilée, 1989.

H

HANNA, Christophe, *Poésie action directe,* Paris : Al Dante, 2002.

——, *Nos dispositifs poétiques*, Paris : Questions Théoriques, coll, « Forbidden Beach », 2010.

HARAWAY, Donna, *When Species Meet*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

HARTMUT, Rosa, *Résonance : Une sociologie de la relation au monde* [2016], Paris : Éditions La Découverte, 2018.

HEIDEGGER, Martin, *Lettre sur l'humanisme* [1947], Paris : Aubier, 1983.

——, *Martin Heidegger: Basic Writings* [1977], London: Routledge, 1993.

HIGGINS, Dick, *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*, Carbondale/IL: Southern Illinois University Press, 1984.

HIGGINS, Hannah, *Fluxus Experience*, Berkeley: University of California Press, 2002.

HOUGLE, Clémentine, *Le cut-up de Williams S. Burroughs. Histoire d'une révolution du langage*, Dijon : Les Presses du réel, 2014.

I

IHDE, Don*, Listening and voice. A phenomenology of sound* [1976], New York: State University of New York Press, 2007.

J

J. FOX, Nick, ALLDRED, Pam, *Sociology and the New Materialism. Theory, Research, Action*, London: Sage, 2017.

JULLIEN, François, *L'écart et l'entre*, Paris : Galilée, 2012.

K

KAHN, Douglas, *Noise, Water, Meat : A History of Sound in the Arts*, Cambridge/Mass.: MIT Press, 1999.

KALTENECKER, Martin, *L'expérience mélodique au XXe siècle,* Genève : Contrechamps, 2024.

KAPROW, Allan: *Some recent happenings*, New York: Something Else Press, 1966.

KIRALY, Thom, *An Angel Passes By: Posthuman and Acousmatic Voices in Digitally Mediated Contemporary Live Poetry*, Suède: Blekinge Institute of Technology, 2012.

KRZYWKOWSKI, Isabelle*, Machines à écrire, littérature et technologies du XIXe au XXIe siècle*, Grenoble : ELLUG, 2010.

L

LATOUR, Bruno, *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Sciences Studies*, Cambridge/Mass./London: Harvard University Press, 2000.

LEBEL, Jean-Jacques, CAHEN, Jacqueline (dir.), *Polyphonix*, Paris : Centre Pompidou/Léo Scheer/Polyphonix, 2002.

LEPALUDIER, Laurent, *L'objet et le récit de fiction*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2004.

LEVINAS, Emmanuel, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris : Le Livre de poche, « Biblio/Essais », 1978.

——, *Le Temps et l'autre*, Paris : PUF, 2004.

LIVET, Pierre, *Qu'est-ce qu'une action*, Paris : Vrin, coll. « Chemins philosophiques », 2005.

LOUIS, Annick, *Sans objet. Pour une épistémologie de la discipline littéraire*, Paris : Hermann, 2021.

LORAUX, Patrice, *Le tempo de la pensée*, Paris : Seuil, 1993.

M

MAGNAT, Virginie, *The Performative Power of Vocality*, London/New York: Routledge Voice Studies, 2019.

MARTIN, Jean-Pierre, *La Bande sonore*, Paris : José Corti, 1998.

MARTIN, Serge, *Voix et relation : Une poétique de l'art littéraire où tout se rattache*, Paris : MD, 2017.

MASSUMI, Brian, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensatio*n, Durham/NC: Duke University Press, 2002.

MAULPOIX, Jean-Michel, *La poésie comme l'amour : Essai sur la relation lyrique*, Paris : Mercure de France, 1998.

——, *La voix d'Orphée*, Paris : José Corti, 1989.

——, *Pour un lyrisme critique*, Paris : José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 2009.

MCLUHAN, Marshall, *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, [1964], Paris : Mame/Seuil, 1968.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 1945.

MILON, Alain, *La Fêlure du cri : violence et écriture*, Paris : Les Belles Lettres, coll. « encre marine », 2010.

N

NACHTERGAEL, Magali, *Poet Against The Machine. Une histoire technopolitique de la littérature*, Marseille : Le mot et le reste, 2020.

NANCY, Jean-Luc, *Le partage des voix*, Paris : Galilée, 1982.

NEUMARK, Norie, *Voicetracks: Attuning to Voice in Media and the Arts,* Cambridge/Mass.: MIT Press, 2017.

NOËL, Bernard, *Entretien avec Claude Ollier,* Maule, janvier 1995, « L'œil de la lettre » : Rencontre avec Bernard Noël, Lonrai, mars 1995.

O

ODELLO, Laura, SZENDY, Peter, *La voix par ailleurs*, Paris, Minuit, 2023.

OPPERMANN, S, IOVINO, S., *Material Ecocriticism,* Bloomington: Indiana University Press, 2014.

P

PARDO, Céline, *La poésie hors du livre (1945-1965). Le poème à l'ère de la radio et du disque*, coll. « Lettres françaises », Paris : PUPS, 2015.

PEIGNOT, Jérôme, *Typoèmes : Poésie visuelle*, Paris : Seuil, 2004.

PRIGENT, Christian, « La voix-de-l'écrit » [1987], *Compile*, Paris : P.O.L., 2011.

Q

QUINTYN, Olivier, *Dispositifs/dislocations*, Paris/Romainville : Al Dante/Questions théoriques, coll. « Forbidden Beach », 2007.

R

RANCIERE, Jacques, *Le partage du sensible esthétique et politique*, Paris : La Fabrique, coll. « Hors collection », 2000.

——, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008.

REVEILLAC, Jean-Michel, *Synthétiseurs et synthèse sonore soustractive, 1 : Théorie et généralités*, Londres: ISTE, 2023.

RIVERA, M., *Poetics of the Flesh*, Durham/London: Duke University Press, 2015.

ROADS, Curtis, *The computer music tutorial*, Cambridge/Mass.: The MIT Press, 2023.

RUFFEL, Lionel, *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, Lagrasse : Verdier, 2016.

S

SANSOM, Rockford, *Practitioner Research in Voice Studies*, New York: Routledge 2025.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 2012.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1989.

——, *Pourquoi la fiction ?* Paris : Seuil, 1999.

——, *L'expérience esthétique*, Paris : Gallimard, coll. « NRF Essais », 2015.

——, *Les troubles du récit. Pour une nouvelle approche des processus narratifs*, Vincennes : Thierry Marchaisse, 2020.

SCHAEFFER, Pierre, *À la recherche d'une musique concrète*, Paris : Seuil, 1952.

——, « L'Art et les machines », *Civiltà delle Macchine*, novembre-décembre, 1963.

——, *Traité des objets musicaux*, Paris : Seuil, 1966.

——, « Notes sur l'expression radiophonique : Le Mythe de la coquille » [1944], *Machines à communiquer 1 : Genèse de simulacres*, Paris : Seuil, coll. « Pierres vives », 1970.

——, REIBEL, Guy, *Solfège de l'objet sonore - Trois microsillons d'exemples sonores* (3 disques vinyles et livre), Paris : ORTF/Seuil, 1967.

SEDGWICK, Eve, FRANK, Adam, *Touching feelings: Affect, pedagogy, performativity*, Durham/NC: Duke University Press, 2003.

SILVERMAN, Kaja, *The Acoustic Mirror: The female voice in psychoanalysis and cinema,* Bloomington: Indiana University Press Bloomington, 1988.

SIMONDON, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques* [1958], Paris : Aubier-Flammarion, 1989.

——, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Grenoble : Jérome Millon, 1995.

——, *Sur la technique (1953-1983)*, Paris : P.U.F., 2014.

SOULEZ, Antonia, *Wittgenstein et le tournant grammatical*, Paris : PUF, 2004.

SPAMPINATO, Francesco, *Les Métamorphoses du son : matérialité imaginative de l'écoute musicale*, Paris : L'Harmattan, 2008.

SPANO, Michele, CLARIZIO, Emanuele, POMA, Roberto, *Milieu, mi-lieu, milieux*, Paris : Mimesis, 2020.

STERNE, Jonathan, *The Audible Past : Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham/NC: Duke University Press, 2003.

——, *The Sound Studies Reader,* Londres/New York: Routledge, 2012.

——, *Diminished Faculties: A Political Phenomenology of Impairment*, Durham/NC: Duke University Press, 2022.

STIEGLER, Bernard, *La technique et le temps, 1 : La faute d'Épiméthée*, Paris : Galilée, 1994.

T

TARKOS, Christophe, *Anachronisme*, Paris : P.O.L., 2001, p. 64-65.

THEVAL, Gaëlle, *Poésies et ready-made, XX*e*-XXI*e *siècles,* Paris : L'Harmattan, 2015.

THOMAIDIS Konstantinos, MACPHERSON Ben (eds.), *Voice Studies: Critical Approaches to Process, Performance and Experience*, New York: Routledge, 2015.

THON, Jan-Noël, *Transmedial Narratology and Contemporary Culture*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2016.

V

VAN DICK, José, *Sound Souvenirs* : *Audio Technologies, Memory and Cultural Practices*, Amsterdam: University Press, 2009.

VIART, Dominique, *Quel projet pour la littérature contemporaine ?*, publie.net, coll. « Critique & Essai », 2008.

VOEGELIN, Salomé, *Sonic Possible Worlds: Hearing the Continuum of Sound* [2014], New York/Londres : Bloomsbury Academic, 2021.

W

WOLFF, Francis, *Pourquoi la musique ?*, Paris : Fayard, 2015.

WOLF, Werner, *The Musicalisation of the Fiction: A Study in the Theory and History*, Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1999.

WORNER, Karl H., *Stockhausen : Life and Work*, California: UC Press, 1973.

Y

YOUNG, Miriama, *Singing the Body Electric: The Human Voice and Sound Technology,* Farnham/Ashgate : Routledge, 2020.

Z

ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1983.

- **ARTICLES SCIENTIFIQUES ET CHAPITRES D'OUVRAGES COLLECTIFS :**

A

ALAIMO, Stacy, « States of Suspension: Transcorporeality at Sea », *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment,* vol. 19, n° 3, Oxford: Oxford University Press, 2012, p. 476-493.

ASSAYAG, Gérard, BRESSON, Jean, « OpenMusic : de la composition à l'enseignement », *L'inouï*, n° 2, Léo Scheer/IRCAM-Centre Georges Pompidou, 2006, np.

B

BARAD, Karen, « Getting Real: Technoscientific Practices and the Materialization of Reality », *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies,* vol. 2, n° 10, 1998, p. 87-128.

——, « Nature's Queer Performativity », *Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences*, 19, n° 2, 2011, p. 121-158.

——, « Posthumanist Performativity. Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter », *Signs*, vol. 28, n° 3, 2003, p. 801-831.

BARBANTI, Roberto, « Écologie sonore et technologies du son », *Sonorités. Écologie sonore Technologies Musiques*, n° 6, Nîmes : Champ Social Éditions, 2011, p. 9-41.

BARTHES, Roland, « Le grand de la voix », *Musique en jeu : Psychanalyse musique*, n° 9, 1972, p. 57-63.

BENNETT, Jane, « Systems and Things: A Response to Graham Harman and Timothy Morton », *New Literary History*, vol. 43, n° 2, 2012, p. 225-233.

BENVENISTE, Émile, *Dernières leçons. Collège de France 1968 et 1969*, Paris : EHESS/Seuil/Gallimard, 2012.

BLACKMAN, Lisa, VENN, Couze, « Affect », *Body & Society*, vol. 16, n° 1, 2010, p. 7-28.

BOBILLOT, Jean-Pierre, « La Voix réinventée. Les poètes dans la technosphère d'Apollinaire à Bernard Heidsieck », *Histoires littéraires* n° 28, 2006, p. 25-49.

——, « Poésie et medium ; effets et enseignements du "sonore" », *in* Stéphane Hirschi, Corinne Legoy, Serge Linarès, Alexandra Saemmer, Alain Vaillant (eds.), *La poésie délivrée*, Paris : Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2017, p. 241-255.

——, « Naissance d'une notion : la médiopoétique », *in* Nadja Cohen et al. (dir.), *Poésies et Médias XX*e*-XXI*e *siècle*, Paris : Nouveau Monde, 2012, p. 155-173.

BRAIDOTTI, Rosi, « Post-Anthropocentrism : Life beyond the Species », *The Posthuman*, Cambridge and Malden: Polity Press, 2013, p. 55-104.

BRETECHE, Sylvain, « Du corps en-lieu. Phénoménologie et "expérience musicale Sourde"», *in* Christine Esclapez (dir.), *Ontologies de la création en musique*, vol. 3, « Des lieux en musique », Paris : L'Harmattan, 2014, p. 21-48.

BROPHY, Philip, « Vocalizing The Post-Human », *in* Norie Neumark, Ross Gibson, Theo van Leeuwen (eds.), *V01CE: Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media,* Cambridge MA: The MIT Press, 2010, p. 361-382.

BUTLER, Judith « Performative Agency », *Journal of Cultural Economy*, vol. 3, n° 2, p. 147-161.

C

CADIOT, Olivier, ALFERI, Pierre, « La mécanique lyrique », *Revue de littérature générale*, n° 1, Paris : P.O.L., 1995, p. 3-22.

CAUQUELIN, Anne, « Parler du lieu », *Communications*, vol. 2, n° 87, Paris : Le Seuil, 2010, p. 77-84.

CARDINAL, Serge, « Médiation ou modulation sonore ? » *Cinémas*, vol. 9, n° 1, 1998, p. 95-115.

CHOPIN, Henri, « Poésies sonores ou l'utopie gagne… », *Cahiers de l'IRCAM*, n° 6, « Musique : texte », Paris : IRCAM/Centre Georges Pompidou, 1994, np.

CITTON, Yves, « Une rencontre entre champs émergentes », *in* Yves Citton, Estelle Doudet (dir.), *Écologies de l'attention et écologie des media*, Grenoble : UGA, 2019, p. 9-35.

COX, Christoph, « Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism », *Journal of Visual Culture*, vol. 10, n° 2, 2011, p. 153-157.

CRIEL, Gaston, « La radiophonie et l'univers sonore », *Cahiers d'études de radio-télévision*, n° 6, 1956, np.

D

DELEUZE, Gilles, « L'actuel et le virtuel », *Dialogues* [1977], Gilles Deleuze, Claire Parnet (eds.), Paris : Flammarion, 1996, p. 177-185.

DIBBEN, Nicola, « The Intimate Singing Voice : Auditory Spatial Perception and Emotion in Pop Recordings », *in* Dmitri Zakharine, Nils Meise (dir.), *Electrified Voice : Media, Socio-Historical and Cultural Aspect of Voice Transfert*, Göttingen: V&R University Press, 2013. p. 107-122.

DUFRENE, François, « Fasse route. Demi-tour gauche pour un cri automatique » [1953], *Archi-Made*, Paris : ENSBA, coll. « Écrits d'artistes », 2005, p. 115-116.

E

EIDSHEIM, Nina Sun, « Multisensory Investigation of Sound, Body, And Voice », *in* Michael Bull (ed.) *The Routledge Companion to Sound Studies*, London/New York: Routledge, 2019. p. 35-44.

ESCLAPEZ, Christine, « Les lieux du sens en musique (et ailleurs)...Topoï et hologrammes », *in* Christine Esclapez (dir.), *Ontologies de la création en musique*, vol. 3, « Des lieux en musique », Paris : L'Harmattan, 2014, p. 63-74.

F

FOURCADE, Dominique , BAUER, Hervé , « Entretien », *Java*, n° 17, 1988, p. 57-70.

G

GARNIER, Pierre, « Poésie concrète et spatiale », *Communication & Langages*, n° 5, 1970, p. 13-25.

GIBBS, Anna, ANGEL, Maria, « Geospatial Aesthetics: Time, Agency and Space in Electronic Writing », *Sprache und Literatur*, vol. 108, n° 42, 2012, p. 13-21.

GLEIZE, Jean-Marie, « [j'] », *in* Michael Brophy, Mary Gallagher (eds.), *Sens et présence du sujet poétique : la poésie de la France et du monde francophone depuis 1980*, Amsterdam/New York: Rodopi B.V., coll. « Faux titre », 2006. p. 143-153.

GOMAR, Adrián, B., « Stimmung, un ensayo sobre la mística musical », *Espacio Sonoro*, n° 7, 2005, np.

GUATTARI, Félix, « Ritournelles et affects existentiels », *Chimères. Revue des schizoanalyses,* n° 7, 1989, p. 1-15.

H

HARAWAY, Donna, « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism as a Site of Discourse on the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, vol. 14, n° 3, 1998. p. 575-599.

HARMAN, G, « The Well-Wrought Broken Hammer: Object-Oriented Literary Criticism », *New Literary Criticism*, vol. 43, n° 2, 2012, p. 183-203.

HEIDSIECK, Bernard, « Domaine musical et poésie sonore », *Karlheinz Stockhausen*, Paris-Lausanne : Festival d'Automne/Contrechamps, 1988, p. 20-22.

HILL, Jane, H., « Voices of Don Gabriel: responsibility and self in a modern Mexicano narrative », *in* Dennis Tedlock, Bruce Mannheim, *The Dialogic Emergence of Culture*, University of Illinois Press, 1995, p. 97-147.

K

KONTTURI, Katve-Kaisa, TIAINEN, Milla, « New Materialisms and (the Study of) Art : A Mapping of Co-Emergence », *in* Felicity Colman, Iris Van Der Tuin (eds.), *Genealogies and Methods of New Materialisms*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2024, p. 241-266.

KRISTEVA, Julia, « Comment parler à la littérature », *Polylogue*, Paris : Seuil, 1977, p. 23-54

——, « La voix de Barthes », *Communications*, n° 36, 1982, p. 119-123.

L

LARA, Ali, ENCISO, Giazu, « El Giro Afectivo », *Athenea Digital*, vol. 13, n° 3, 2013, p. 101-119.

LARA, Ali et al., « Affect and subjectivity », *Subjectivity*, vol. 10, n° 1, 2017, p. 30-43.

LATOUR, Bruno, « Agency at the time of the Anthropocene», *New Literary History,* vol. 45, 2014, p. 1-18.

LEMOS, Masé, « Don't le suis née. La fabrication des sorties : entre l'affrontement et l'abandon », *Revue Littéraire : Faire Part*, n° 26/27, « Jean-Marie Gleize, la poésie n'est pas une solution », 2010, p. 63-71.

LESCURE, Jean, « La radio et la littérature », *in* Raymond Queneau (dir.), *Histoire des littératures,* t. III, « Littératures françaises, connexes et marginales », Paris : Gallimard, coll. « Encyclopédie de la Pléiade », 1958, np.

LOUIS, Annick, « Terrains d'auctorialité. Usages des déclarations des écrivains dans l'interprétation littéraire », *Le Seuil*, n° 191, coll. « Poétique », 2022, p. 17-32.

M

MASSUMI, Brian, « The Autonomy of Affect », *Cultural Critique,* n° 31, « The Politics of Systems and Environments », 1995, p. 83-109.

MAZZEI, Lisa, JACKSON, Alecia Y., « Introduction: The limits of Voice », *Voice in Qualitative Inquiry*, London/New York: Routledge, 2009, p. 1-13.

MICHEL, Bernard, « La stratégie vocale ou la transvocalisation », *Esprit. Nouvelle Série*, n° 43/44, 1980, p. 55-62.

N

NACHTERGAEL, Magali, « Le devenir-image de la littérature : peut-on parler de "néo-littérature" ? », *in* Pascal Mougin (dir.), *La Tentation littéraire de l'art contemporain*, Dijon : Presses du Réel, 2017, p. 139-152.

——, « Visibilité, visualité et hybridation : nouveaux (en)jeux de la littérature », *in* Jérôme Bessière, Emmanuèle Payen (dir.), *Exposer la littérature*, Paris : Du Cercle de la Libraire, 2015, p. 53-65.

NEUMARK, Norie, « Doing Things With Voices : Performativity and Voice », *in* Norie Neumark, Ross Gibson, Theo van Leeuwen (eds.), *V01CE: Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media,* Cambridge/Mass.: The MIT Press, 2010, p. 95-118.

NIETO GARCIA, Coral, « La poésie de Laure Gauthier comme un film du hors-chant entre les mots », *Contre la poésie, la poésie. Du dissensus en poésie moderne et contemporaine*, Presses Université de Liège, 2024, p. 197-209.

O

O'LEARY, Marie-France, « Poésie ouverte? Art nouveau? Rencontre avec Henri Chopin », *La Société La Vie des Arts*, n° 53, 1968, p. 55-57.

P

PETIT, Victor, « Le concept de milieu en amont et en aval de Simondon », *Cahiers Simondon*, n° 5, 2013, p. 45-58.

PAJEVIC, Marko, « Poésie et musicalité : Une introduction historique », *in* Marko Pajevic (dir.), *Poésie et musicalité, Liens, croisements, mutations*, Paris : L'Harmattan, 2007, p. 7-15.

PARDO SALGADO, Carmen, « Voices in Nature: Vox Balaenae by George Crumb », *IRASM*, vol. 54, n° 1, 2023, p. 147-170.

R

RANCIERE, Jacques, « La phrase, l'image, l'histoire », *Le Destin des images*, Paris : La Fabrique, 2003, p. 43-78.

ROSOLATO, Guy, « La voix : entre corps et langage », *Revue Française de Psychanalyse*, vol. 38, n° 1, Paris : Presses Universitaires de France, 1974, p. 75-94.

——, « Trois poètes dans le laboratoire des poésies nouvelles. Ilse Garnier, Pierre Garnier et Henri Chopin (1960-1966) », *in* Christine Dupouy (dir.), *Deux poètes face au monde : Pierre et Ilse Garnier*, Presses universitaires François-Rabelais, 2019, p. 73-104.

RYAN, Marie-Laure, « Transmedia Storytelling. Industry Buzzword or New Narrative Experience? », *StoryWorlds: A Journal of Narrative Studies*, vol. 7, n° 2, 2015, p. 1-19.

S

SCHAEFFER, Jean-Marie, « De la poétique à l'esthétique. Quelques remarques à propos de L'Œuvre de l'art », *Poétique*, n° 185, 2019, p. 121-130.

——, « Objets esthétiques ? », *L'Homme*, n° 170, 2004, p. 25-46.

SCHOBER, Regina, « Adaptation as connection - Transmediality reconsidered » *in* Jørgen Bruhn, Anne Gjelsvik, Eirik Frisvold Hanssen (eds.), *Adaptation Studies : New Challenges, New Directions* London/New York: Bloomsbury, 2013, p. 89-112.

SKIEVEREN, T., « Feminist New Materialism and Literary Studies: Methodological Meditations on the Tradition of Feminist Literary Criticism and Critique », *in* Moslund, S. P., Marcussen, M. K., Pedersen, M. K. (ed.), *How Literature comes to Matter: Post-Anthropocentric Approaches to the Study of Literature*, Edinburgh University Press, 2022, p. 131–152.

SPIELMANN, Yvonne, « History and Theory of Intermedia in Visual Culture », *in* Hans Breder, Klaus-Peter Busse (eds.), *Intermedia : Enacting the Liminal*, Norderstedt : Books on Demand, 2005, p. 131-132.

SOUPAULT, Philippe, « Vers une poésie du cinéma et de la radio », *Fontaine,* n° 16, 1941, np.

STANYEK, Jason, PIEKUT, Ben, « Deadness: Technologies of the intermundane », *The Drama Review*, vol. 54, n° 1, 2010, p. 14-38.

STRATOS, Demetrio, « Diplophonie et autre », *Revue d'Esthétique*, n° 13/15, 1987-1988, p. 457-460.

T

THOMAIDIS, Konstantinos, « Voicing bodies, voicing histories : Elaine Mitchener's experimental vocal performance », *in* Rebecca Benzie, Marissia Fragkou (eds.), *The Methuen Drama Handbook of Women in Contemporary British Theatre*, Bloomsbury Publishing, 2024, p. 101-116.

TIAINEN, Milla, « Sonic Technoecology: Voice and Non-Anthropocentric Survival in The Algae Opera », *Australian Feminist Studies* vol. 32, n° 94, 2017, p. 359-376.

V

VAGGIONE, Horacio, « Poly-phonies », *Traverses*, n° 20, Paris, 1980, p. 99-101.

VANDER TUIN, Iris, « Diffraction », *in* Rosi Braidotti et Maria Hlavajova (dir.), *Posthuman Glossary*, Londres/New York: Bloomsbury Publishing Plc, 2018, p. 99-100.

W

WENDT, Larry, « Vocal Neighborhoods: A Walk through the Post-Sound Poetry Landscape » (CD anthologique + texte), *Leonardo Musical Journal,* vol. 3, Cambridge/Mass.: The MIT Press, 1993, p. 65-71.

WESTERKAMP, Hildegard, « The Disruptive Nature of Listening: Today Yesterday Tomorrow », *in* Milena Droumeva, Randolph Jordan (eds.), *Sound, Media, Ecology*, New York: Routledge, 2019, p. 45-64.

Y

YI SENCINDIVER, S., « Living Literary Others (and its Post-Linguistic Challenges) », *Otherness: Essays & Studies*, vol. 4, n° 2, 2014, p. 1-22.

Z

ZEBIB, David, « La performance est-elle performative? », *Art press 2*, n° 18, « Performances contemporaines 2 », Paris, 2010, p. 20-29.

ZUMTHOR, Paul , « Sonorité, oralité, vocalité », *in* Roger Chamberland et Richard Martel (dir.), *Oralités : Polyphonix 16*, Québec : Inter et CRILQ, 1992, np.

- **<u>THÈSES DE DOCTORAT</u> :**

ÁLVAREZ FERNANDEZ, Miguel, *La voz límite. Una aproximación estética a la vocalidad teratológica desde el arte sonoro* [en ligne], thèse de doctorat, sous la direction de Marta Cureses de la Vega, Oviedo, soutenue à l'Université d'Oviedo en 2015. Disponible sur : <u>https://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/36354</u> [Consulté le 29/08/2021].

BOGADO, Fernando, *La poesía de Vicente Luy (1999-2014) y la emergencia de otro modo de leer poesía: la crítica literaria contemporánea frente al problema de lo "nuevo" en el pasaje del siglo XX al siglo XXI*, thèse de doctorat, sous la direction de Lic. Jorge Panesi, soutenue à l'Universidad de Buenos Aires en 2023 (non publiée).

BRADY, Clare, *The Open Voice: Vocality and Listening in Three Operas by Luciano Berio* [en ligne], thèse de doctorat, sous la direction de Julian Johnson, soutenue au Royal Holloway, University of London en 2017. Disponible sur : <u>https://pure.royalholloway.ac.uk/en/publications/the-open-voice-vocality-and-listening-in-three-operas-by-luciano</u> [Consulté le 08/05/2023].

CHAN, Yu-Chieh, *Du travail postfordiste vers la pratique nouvelle matérialiste et posthumaniste : un art en devenir-avec* [en ligne], thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Marc Lachaud, soutenue à l'École des Arts de la Sorbonne - Arts et sciences de l'art Institut ACTE en 2018. Disponible sur :

https://theses.hal.science/tel-03482474v1/file/CHAN.pdf [Consulté le 09/11/2022].

COSNIER, Frédéric, *Passages de voix, essai d'anthropologie poétique, à partir des œuvres de Stéphane Bouquet, Christophe Manon et Frank Smith*, thèse de doctorat, sous la direction de Serge Martin, soutenue à l'Université Paris Sorbonne Nouvelle en 2023 (non publiée).

DELHAYE, Cyrille, *Orphée de Pierre Henry et Pierre Schaeffer, 1951-2005* : *de palimpseste en palimpseste* [en ligne], thèse de doctorat, sous la direction de Pierre-Albert Castanet, soutenue à l'Université de Rouen en 2010. Disponible sur : https://hal.science/tel-03327471 [Consulté le 13/10/2022].

ROJAS AMADOR, Paula, *Les médias numériques dès une écriture intermédiale : suivi de Le monde n'arrête pas, scénario dramaturgique*, thèse de doctorat, sous la direction de Luis Thenon, soutenue à l'Université Laval en 2018.

FERNANDEZ SALGADO, Maria, *El momento analírico. Poéticas constructivistas en España desde 1964*, thèse de doctorat, sous la direction d'Esteban Pujals Gesalí, Pablo Jauralde Pou, soutenue à l'Universidad Autónoma de Madrid en 2014.

OTTAVI, Julien, *Les nouvelles formes de pratique sonore en réseau : pratique collaborative, création partagée, Internet comme non-espace, écoute prolongée et installation permanente* [en ligne], thèse de doctorat, sous la direction d'Olivier Lussac, soutenue à l'École doctorale Humanités Nouvelles – Fernand Braudel (Lorraine), en partenariat avec ÉCRITURES en 2018. Disponible sur : https://hal.univ-lorraine.fr/tel-02114500/document [Consulté le 02/02/2023].

- **CATALOGUES D'EXPOSITION :**

A

ABADIE, Daniel, « Trophées aux lambeaux du réel : quatre figures clés du matiérisme », *Paris-Paris : 1937-1957. Arts plastiques, littérature, théâtre, cinéma, vie quotidienne et environnement, archives sonores et visuelles, photographie* (Catalogue d'exposition du Centre Georges Pompidou, du 28 mai au 2 novembre 1981), Paris : Gallimard, 1992, p. 349-360.

BRIGNONE, Patricia, LABELLE-ROJOUX, Arnaud, « Esther Ferrer, cuerpo manifiesto: sesgo de hiperpresencia », *Esther Ferrer. Todas las variaciones son válidas, incluida ésta* (Catalogue d'exposition au Musée National Centre d'Art Reina Sofia, du 26 octobre 2017 au 25 février 2018), Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 2017, p. 185-196.

CABAÑAS, Kaira, M.., ACQUAVIVA, F., (eds.), *Espectros de Artaud. Lenguaje y arte en los años cincuenta* (Catalogue d'exposition du Musée National Centre d'Art Reina Sofia, du 18 septembre 2012 au 17 décembre 2012), Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.

DONGUY, Jacques, « Entretien avec Bernard Heidsieck », *Poésure et peintrie : d'un art, l'autre, exposition* (Catalogue d'exposition au Centre de la Vieille Charité, Marseille, du 12 février au 23 mai 1993), Marseille : Direction des musées / Paris : Réunion des musées nationaux, 1993, p. 406-417.

GILLE, Vincent, *Saint-Germain-des-Prés. 1945-1950* (Catalogue d'exposition, Pavillon des Arts, 6 de octubre au 7 de enero 1989-1990), Paris : Paris-Musées, 1989..

II. SITOGRAPHIE:

- **ARTICLES, OUVRAGES ET COLLOQUES EN LIGNE :**

A

AA.VV., « Making Middles Matter: Intersecting Intersectionality with New Materialisms » [en ligne], *NORA Nordic Journal of Feminist and Gender Research*, vol. 28, n° 3, 2020, p. 211-223. Disponible sur : http://dx.doi.org/10.1080/08038740.2020.1725118 [Consulté le 03/09/2021].

ABRAHAMS, Annie, « Avec et dans les langues – un assez pathétique » [en ligne], *Hybrid* , vol. 7, 2021, np. Disponible sur : http://journals.openedition.org/hybrid/748 [Consulté le 15/08/2023].

ALAIMO, Stacy, « Trans-corporeality » [en ligne], *in* Rosi Braidotti, Maria Hlavajova (eds.), *The Posthumain Glossary,* (*forthcoming*). Disponible sur : https://www.academia.edu/32205792/Alaimo_Trans_corporeality_for_The_Post human_Glossary [Consulté le 05/09/2022].

ALONSO, Edith, « El concepto de "imagen-de-lo-sonoro" en la música acusmática según el compositor François Bayle » [en ligne], *Escritura e imagen,* vol. 9, 2013, p. 101-124. Disponible sur : https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/download/43540/41183 [Consulté le 26/10/2024].

ANCET, Jacques, « La musique et la voix. Poétique et poésie d'Antonio Gamoneda » [en ligne], *Les polyphonies poétiques : Formes et territoires de la poésie contemporaine en langues romanes*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 331-342. Disponible sur : http://books.openedition.org/pur/30640 [Consulté le 13/02/2023].

B

BALADINE HOWALD, Isabelle, « Entretien avec Philippe Beck. Poète affecté, homme discours » [en ligne], *Poezibao*, 2015, np. Disponible sur : https://poezibao.typepad.com/poezibao/2015/09/09 [Consulté le 11/09/2022].

BARAD, Karen, « Diffracting diffraction : Cutting Together-Apart » [en ligne], *Parallax*, vol. 20, n° 3, 2014, p. 168-187. Disponible sur : http://dx.doi.org/10.1080/13534645.2014.927623 [Consulté le 20/03/2023].

BARBANTI, Roberto, « Écoute du paysage et esthétique écosophique » [en ligne], *Plastik : Art et écologie : des croisements fertiles ?*, n° 9, 2020, np. Disponible sur : https://plastik.univ-paris1.fr/2020/09/14/ecoute-du-paysage-et-esthetique-ecosophique/ [Consulté le 18/09/2023].

——, « "L'ultramédialité" : un concept appliqué à l'art » [en ligne], *Communication et langages*, n° 127, « Le corps saisi par l'image », 2001, p. 78-95. Disponible sur : https://doi.org/10.3406/colan.2001.3063 [Consulté le 09/11/2021].

BARDA, Jeff, « Le corps en lecture publique : techniques et "re-physication de la pensée" » [en ligne], *Acta fabula/Les colloques,* « Écrivains en performances », 2019, np. Disponible sur : https://www.fabula.org/colloques/document6404.php [Consulté le 03/08/2021].

——, « Uncreative writing : le document dans la poésie française contemporaine » [en ligne], *Art Press*, n° 415, 2014, p. 80-81. Disponible sur : https://www.artpress.com/2014/10/01/uncreative-writing-le-document-dans-la-poesie-francaise-contemporaine/ [Consulté le 20/04/2021].

BARTHES, Roland, « Texte (théorie du) » [en ligne], *Encyclopaedia Universalis*, 1973, np. Disponible sur : https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/ [Consulté le 08/03/2021].

BECK, Philippe, FAERBER, Johan, « Philippe Beck : Aucune littérature n'échappe à la violence qui la constitue » [en ligne], *Diacritik*, « Entretiens », 2019, np. Disponible sur : https://diacritik.com/2019/02/14/philippe-beck-aucune-litterature-nechappe-a-la-violence-qui-la-constitue [Consulté le 09/05/2022].

BENNETT, Jane, HERVE, Stéphane, « (Pourquoi) Lucrèce importe » [en ligne], *K. Revue trans-européenne de philosophie et arts*, *Lucrezio: Natura senza fondamento / Lucretius: Unfounded Nature,* n° 6, 2021, p. 205-216. Disponible sur : http://www.peren-revues.fr/revue-k/1211 [Consulté le 15/03/2023].

BERENGUER, José Manuel, « ¿Tiempo real? » [en ligne], Wade Matthews (ed.)*Doce notas preliminares: revista de música y arte*, n° 10, « Improvisación, crear en el momento », 2007, p. 109-118. Disponible sur : http://conservatoriosyescuelas.docenotas.com/administrador/td_detalle.asp?id_articulos=23 [Consulté le 03/01/2025].

BLACKBURN, Anton, « Voices That Matter: Authenticity, Identity, and Voice in the Musical Career of Lana Del Rey » [en ligne], *Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology*, vol. 13, n° 1, 2020, p. 84-114. Disponible sur : https://doi.org/10.5206/notabene.v13i1.8579 [Consulté le 12/11/2023].

BOBILLOT, Jean-Pierre, « Contribution de la poésie sonore à une approche médiologique » [en ligne], *Formules*, n° 19, « Formes : Supports/Espaces », Paris : Presses Universitaires du Nouveau Monde, 2015, p. 51-68. Disponible sur : https://hal.science/hal-02074499v1 [Consulté le 10/03/2021].

——, « Poésie sonore, aujourd'hui ? L'exemple d'Anne-James Chaton et de Sébastien Lespinasse » [en ligne], *Inter*, n° 114, 2013, p. 10–13. Disponible sur : https://id.erudit.org/iderudit/69162ac [Consulté le 08/12/2022].

BOIRON, Aurélie. « "Poésie sonore aujourd'hui ? L'exemple d'Anne-James Chaton et de Sébastien Lespinasse" : un développement » [en ligne], *Littératures*, 2016. Disponible sur : https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02285908v1 [Consulté le 08/12/2022].

BRETECHE, Sylvain, « L'écoute encorporée, ou l'émergence du sensible : De la corpauralité à l'écoute musicale sourde » [en ligne], *in* Xavier Hautbois, Martin Laliberté, Lenka Stransky, Vaclav Stransky (dir.), *L'émergence en musique - Dialogue des sciences*, Sampzon : Delatour, 2019, p. 191-206. Disponible sur : https://shs.hal.science/halshs-02489111/document [Consulté le 08/11/2022].

C

CITTON, Yves, « Immedialità intra-attiva e intermedialità estetica » [en ligne], *Rivista di estetica*, n° 63, 2016, p. 99-120. Disponible sur : http://journals.openedition.org/estetica/1289 [Consulté le 08/04/2023].

——, RUDY, Dario, « Le lo-fi : épaissir la médiation pour intensifier la relation » [en ligne], *Écologie & politique*, n° 48, 2014, p. 109-117. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-ecologie-et-politique1-2014-1-page-109.htm [Consulté le 03/08/2020].

COBUSSEN, Marcel, « Framing » [en ligne], *Engaging with Everyday Sounds*, Cambridge, UK: Open Book Publishers, 2022, p. 12-37. Disponible sur : https://www.openbookpublishers.com/books/10.11647/obp.0288 [Consulté le 03/04/2023].

——, « Rethinking Listening Through Sonic Materialism » [en ligne], *The Sonic Turn : Toward a Sounding Sonic Materialism, New Sound - International Journal of Music*, vol. 60, n° 2, Beograd, 2022, p. 11-24. Disponible sur : https://doi.org/10.5937/newso2260011C [Consulté le 15/04/2023].

« Contre la poésie, la poésie » [en ligne], *Acta Fabula/Les colloques*, 2020, np. Disponible sur : https://www.fabula.org/actualites/98644/colloque-contre-la-poesie-la-poesie.html [Consulté le 12/01/2021].

COSTA, James, MARIGNIER, Noémie, « Note de recherche sur la place du langage dans l'appréhension des matérialités vivantes : comment discuter avec la linguistique ? », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [en ligne], n° 40, 2021, p. 143-157. Disponible sur : http://journals.openedition.org/traces/12380 [Consulté le 06/06/2023].

CRITON, Pascale, « La escucha plural » [en ligne], *DIFERENCIA(S)*, n° 3, Argentina, 2016, p. 178-195. Disponible sur : https://www.revista.diferencias.com.ar/index.php/diferencias/article/view/98 [Consulté le 05/11/2022].

CUSSEN, Felipe, « Karl Holmqkvist y Anne-James Chaton : la repetición como liberación » [en ligne], *Revista 180*, n° 35, 2015, p. 47-53. Disponible sur : https://revista180.udp.cl/index.php/revista180/article/view/35/33 [Consulté le 09/11/2021].

——, « Para una poética de la repetición » [en ligne], *MERIDIONAL. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos,* n° 5, 2015, p. 41-58. Disponible sur : https://meridional.uchile.cl/index.php/MRD/article/view/37443/39080 [Consulté le 05/06/2022].

D

DANVERS, Francis, SAINT-FLEUR, Joseph, « Ludwig Wittgenstein : une pédagogie en acte » [en ligne], *Recherches & éducations*, n° 3, 2010, p. 289-323. Disponible sur : http://journals.openedition.org/rechercheseducations/575 [Consulté le 02/05/2021].

DEBRAY, Régis, « Histoire des quatre M » [en ligne], *Les cahiers de médiologie*, n° 6, 1998, p. 7-25. Disponible sur : https://mediologie.org/ancien-site/cahiers-de-mediologie/06_mediologues/debray.pdf [Consulté le 05/03/2022].

DE GRACIA, Silvio, « Lorsque le son s'énonce. Des actions sonores dans les frontières de la musique et de la performance » [en ligne], *Inter. Art actuel*, n° 137, « Pratiques du silence, du son et de l'oralité », 2021, p. 72-73. Disponible sur : https://www.erudit.org/fr/revues/inter/2021-n137-inter06020/ [Consulté le 05/11/2022].

DEVELEY, Alice, CONRUYT, Claire, « Les célèbres messages codés qui ont annoncé le Débarquement de Normandie » [en ligne], *Le Figaro*, le 6 juin 2019. Disponible sur : https://www.lefigaro.fr/langue-francaise/expressions-francaises/les-celebres-messages-codes-qui-ont-annonce-le-debarquement-de-normandie-20190606 [Consulté le 05/08/2024].

DUMAS PRIMBAULT, S., TORTOSA, P.-A., VAILLY, M., « Introduction – Milieux, media, écologie des savoirs » [en ligne], *Cahiers François Viète*, série III, n° 10, 2021, p. 5-19. Disponible sur : http://journals.openedition.org/cahierscfv/381 [Consulté le 30/09/2022].

DYENS, Ollivier, « Virtual Reality and Poetry/Réalité virtuelle et poésie » [en ligne], np. Disponible sur : https://www.ollivier-dyens.com/gallery [Consulté le 09/11/2023].

E

ETELAIN, Jeanne, NONY, Anaïs, « Les milieux du désir » [en ligne], *La Deleuziana, Online Journal of Philosophy*, n° 6, « Les milieux du désir », 2017, p. 1-9. Disponible sur : http://www.ladeleuziana.org/wp-content/uploads/2018/01/Deleuziana6_1-9_Intro.pdf [Consulté le 28/09/2022].

F

FAST, Heidi, LEPPÄNEN, Taru, TIAINEN, Milla, « Vibration » [en ligne], *New Materialism,* 2018, np. Disponible sur : https://newmaterialism.eu/almanac/v/vibration.htm [Consulté le 09/12/2023].

——, TIAINEN, Milla, « Voice » [en ligne], *in* David Gauthier, Sam Skinner (eds.), *New Materialism Almanac*, 2018, np. Disponible sur : https://newmaterialism.eu/almanac/v/voice.html [Consulté le 02/02/2019].

FELDMAN, Martha, « The Interstitial Voice: An Opening » [en ligne], « Why Voice Now », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 68, n° 3, University of California Press, 2015, p. 653-658. Disponible sur : http://dx.doi.org/10.1525/jams.2015.68.3.653 [Consulté le 07/09/2020].

FERAL, Josette, « De la performance à la performativité » [en ligne], *Communications*, n° 92, 2013, p. 205-218. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-communications-2013-1-page-205.htm#re17no17 [Consulté le 08/03/2021].

FONTANA, Giovanni, « Le dernier souffle de Pierre Garnier : la parole poétique d'un des protagonistes de l'expérimentation du XXe siècle » [en ligne], *Inter*, n° 118, 2014, p. 75–77. Disponible sur : https://id.erudit.org/iderudit/72610ac [Consulté le 03/10/2024].

G

GAMBLE, Christopher N., HANAN, Joshua S., NAIL, Thomas, « What is New Materialism? » [en ligne], *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities,* vol. 24, n° 6, 2019, p. 111–134. Disponible sur : https://doi.org/10.1080/0969725X.2019.1684704 [Consulté le 11/09/2022].

GLEIZE, Jean-Marie, « Pour une écriture impliquée » [en ligne], *Mondes européens. Les enjeux de l'alter-poétique*, 2016, np. Disponible sur : https://mondesfrancophones.com/mondes-europeens/les-enjeux-de-lalter-poetique/ [Consulté le 11/06/2022].

GROUPIERRE, Karleen, « Le transmédia : un dépassement du médium ? » [en ligne], *Appareil,* vol. 18, 2017, np. Disponible sur : http://journals.openedition.org/appareil/2403 [Consulté le 03/10/2022].

GUERRERO, Gustavo, « Transmédialité et champ poétique : une excursion en Amérique latine » [en ligne], *Théories du lyrique. Une anthologie de la critique mondiale de la poésie,* n° 2, 2020, np. Disponible sur : https://www.theorie-lyrique.net/article/view/1003/881 [Consulté le 02/04/2022].

H

HANNA, Christophe, « "Les Questions Théoriques » : une recherche des années 2000" » [en ligne], *Histoire de la recherche contemporaine*, tome X, n° 1, 2021, np. Disponible sur : http://journals.openedition.org/hrc/5692 [Consulté le 01/09/2022].

HERTZ, Paul, « Erasing Boundaries : Intermedia Art in The Digital Age » [en ligne], *Electronic Art and Animation Catalog*, Panel Presentation N-Space Art Gallery SIGGRAPH, 2001, np. Disponible sur : https://digitalartarchive.siggraph.org/writing/erasing-boundaries-intermedia-art-in-the-digital-age/ [Consulté le 10/11/2023].

HIGGINS, Dick, « Statement on Intermedia » [1966] [en ligne], *in* Wolf Vostell (éd.), *De-coll/age*, n° 6, Frankfurt : Typos Verlag/New York : Something Else Press, 1967, np. Disponible sur : https://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html [Consulté le 05/11/2022].

——, « Intermedia (with an Appendix by Hannah Higgins) », *Leonardo,* vol. 34, n° 1, Cambridge/Mass.: The MIT Press, 2001, p. 49-54. Disponible sur : https://www.professores.uff.br/ricardobasbaum/wp-content/uploads/sites/164/2018/05/Higgins_1965.pdf [Consulté le 08/11/2022].

——, *Horizons* [1998], Ubu, 2007, p. 26-31. Disponible sur : https://issuu.com/amir_brito/docs/higgins_the_strategy_of_each_of_my_ [Consulté le 05/08/2022].

HOUCHARD, Jean-Louis, « Vocalyses - Vocarhizes - Vocaschizes » [en ligne], *in* Vincent Barras, Nicolas Zubrugg (eds.), *Poésie Sonores*, Genève : Contrechamps, 1992, p. 243-251. Disponible sur : https://books.openedition.org/contrechamps/1313 [Consulté le 03/10/2022].

J

JAGLICIC, Vojin, « Voix accordées au Festival de Royaumont avec Stimmung de Stockhausen », *Olyrix*, 2021, np. Disponible sur : https://www.olyrix.com/articles/production/5049/stimmung-stockhausen-grange-vaulerent-festival-royaymont-neue-vocalsolisten-vargas-leitz-lorey-poel-nagy-anzorena-fischer-29-aout-2021-article-critique-compte-rendu [Consulté le 03/07/2023].

K

« Karlheinz Stockhausen: STIMMUNG for six vocalist (1968) » [en ligne], *Neue Vocalsolisten*, np. Disponible sur : https://www.neuevocalsolisten.de/werk/stimmung/ [Consulté le 03/07/2023].

KOZAK, Claudia, « Literatura expandida en el dominio digital » [en ligne], *El Taco en la Brea*, Universidad Nacional del Litoral, n° 6, 2017, p. 220-245. Disponible sur : http://hdl.handle.net/11336/75480 [Consulté le 08/04/2021].

KRAMER, Sybille, « The Cultural Techniques of Time Axis Manipulation » [en ligne], *Friedrich Kittler's Conception of Media, Theory, Culture, & Societ*y, vol. 23, n° 7-8, 2006, p. 93-109, p. 96. Disponible sur : https://monoskop.org/images/a/a7/Kraemer_Sybille_2006_The_Cultural_Techniques_of_Time_Axis_Manipulation_On_Friedrich_Kittlers_Conception_of_Media.pdf [Consulté le 09/12/2022].

L

LAZZARATO, Maurizio, « Le "pluralisme sémiotique" et le nouveau gouvernement des signes. Hommage à Félix Guattari » [en ligne], *EIPCP*, 2006, np. Disponible sur : https://transversal.at/transversal/0107/lazzarato/fr [Consulté le 03/05/2021].

LEBRETON, Marie-Aimée, « Qu'est-ce qu'une image sonore ? » [en ligne], *Images Re-vues*, Hors-série, n° 5, 2016, np. Disponible sur : http://journals.openedition.org/imagesrevues/3418 [Consulté le 27/06/2023].

LEDOUX, David, « Vers un art de la scénophonie » [en ligne], *Sociétés des Arts Technologiques*, 2024, np. Disponible sur :

https://ressources.sat.qc.ca/uploads/2024/03/vers-un-art-de-la-scenophonie.pdf [Consulté le 01/12/2024].

LE TINNIER, Fabien, « Dynamique de la voix enregistrée selon Pierre Schaeffer (1941-1963) » [en ligne], *Entrelacs*, n° 11, 2014, np. Disponible sur : http://journals.openedition.org/entrelacs/621 [Consulté le 11/09/2021].

LOUIS, Annick, « Poétique et enseignement. Au séminaire de Gérard Genette » [en ligne], *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 26, Paris : PUF, 2020, p. 139-145. Disponible sur : https://shs.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2020-2-page-139?lang=fr [Consulté le 09/11/2021].

——, « En quoi faut-il des frontières ? » [en ligne], *COnTEXTES*, n° 32, 2022, np. Disponible sur : http://journals.openedition.org/contextes/10942 [Consulté le 07/01/2023].

——, (dir.). *Retour sur les théories du genre littéraire : textes hybrides, brouillages de frontière et nouvelles formes cognitives*, programme du colloque organisé à l'Université de Franche-Comté, 10-11 octobre 2024, Besançon. Disponible sur : https://crit.univ-fcomte.fr/2024/09/23/retour-sur-les-theories-du-genre-litteraire/ [Consulté le 08/12/2024].

M

MAGNAT, Virginie, « (K)new Materialisms: Honouring Indigenous Perspectives » [en ligne], *UTP Journals*, *Theatre and New Materialisms / Théâtre et nouveaux matérialismes*, vol. 43, n° 1, University of Toronto Press, 2022, p. 24-37. Disponible sur : https://utpjournals.press/doi/10.3138/tric.43.1.a01 [Consulté le 10/01/2023].

MARTIN, Serge, « Quand dire c'est écouter » [en ligne], 2005, Disponible sur : https://shs.hal.science/hal-00147734/ [Consulté le 05/08/2021].

MAREUGE, Agathe, « Intermediality is no longer needed" (Dick Higgins, 1981) ? Origine et devenir d'un concept » [en ligne], *Formes et (en)jeux de l'intermédialité dans l'espace européen,* Königshausen & Neumann, 2020, p. 185-201. Disponible sur : https://hal.science/hal-03381502 [Consulté le 03/04/2023].

MASSE, Pierre, *Analysis, Treatment, and Manipulation Methods for Spatial Room Impulse Responses Measured with Spherical Microphone Arrays* [en ligne], Acoustics [physics.class-ph]. Sorbonne Université, 2022, p. 19-21. Disponible sur : https://theses.hal.science/tel-03700052 [Consulté le 08/10/2023].

MATHEVET, Frédéric, « Enjeux de l'intersémioticité et de l'intermédialité dans l'écriture et l'interprétation de la partition graphique et augmentée » [en ligne], *Publifarum*, n° 29, 2020, np. Disponible sur : https://riviste.unige.it/index.php/publifarum/article/view/1939/2471 [Consulté le 08/11/2022].

MAZZEI, Lisa, A., « Voice without a subject » [en ligne], *Cultural Studies and Critical Methodologies* vol. 16, n° 2, 2016, p. 151-161. Disponible sur : https://doi.org/10.1177/1532708616636893 [Consulté le 02/08/2023].

——, JACKSON, Alecia, Y., « Voice in the agentic assemblage » [en ligne], *Educational Philosophy and Theory*, vol. 49, n° 11, 2016, p. 1090-1098. Disponible sur : https://doi.org/10.1080/00131857.2016.1159176 [Consulté le 03/09/2022].

MECHOULAN, Éric, « Intermédialité, ou comment penser les transmissions », *Fabula/Les colloques*, *in* Philippe Ortel (dir.), *Création, intermédialité, dispositif*, 2017. Disponible sur : http://www.fabula.org/colloques/document4278.php [Consulté le 12/09/2023].

METAIS-CHASTANIER, Barbara, « L'accident, la technique et l'occasion », *Agôn*, n° 2 « L'accident », 2010, np. Disponible sur : http://agon.ens-lsh.fr/index.php?id=1087 [Consulté le 05/08/2021].

MULLER, Jünger E., « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire ; perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision » [en ligne], *Cinéma 10*, n° 2-3, 2000, p. 105-134. Disponible sur : https://id.erudit.org/iderudit/024818ar [Consulté le 10/11/2021].

N

NACHTERGAEL, Magali, « Art Contemporain & "New Literature" (Bilan du séminaire) » [en ligne], *L'Art même*, n° 55, *Art contemporain et littérature*, Bruxelles, 2012, np. Disponible sur : https://contemporains.hypotheses.org/411 [Consulté le 09/07/2022].

——, « Formes élargies de la narrativité : un art de la syntaxe » [en ligne], *Acta fabula*, vol. 14, n° 1, « Notes de lecture », 2013, np. Disponible sur : https://www.fabula.org/acta/document7503.php [Consulté le 08/11/2021].

——, « Déplacement de la littérature. Images, corps et remédiations biotechnologiques » [en ligne], *Place,* n° 2, 2020, np. Disponible sur : https://www.place-plateforme.com/place2/magali-nachtergael.html [Consulté le 09/07/2022].

NEEMAN, Elsa, « Culture numérique et auctorialité : réflexions sur un bouleversement » [en ligne], *A contrario*, vol. 17, n° 1, 2012, p. 3-36. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2012-1-page-3.htm [Consulté le 24/03/2022].

NEUMARK, Norie, « Voicing Memories » [en ligne], *Soundeffects*, vol. 7, n° 2, 2017, p. 33-44. Disponible sur : https://www.soundeffects.dk/article/download/102923/151994/ [Consulté le 01/09/2022].

NEYRAT, Cyril, « Polyphonix, le souffle et le rhizome. Entretien avec Jean-Jacques Lebel » [en ligne], *Vertigo*, n° 36, 2009, p. 43-48. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-vertigo-2009-2-page-43.htm [Consulté le 11/08/2023].

« Nouvelles brèves : oralités/Polyphonix 16 » [en ligne], *Québec français*, n° 81, p. 4-5. Disponible sur : https://id.erudit.org/iderudit/44874ac [Consulté le 05/07/2022].

O

OX, Jack, MANDELBROJT, Jacques, « Intersenses/Intermedia: A Theoretical Perspective » [en ligne], *Leonardo*, vol. 34, n° 1, Cambridge/Mass.: The MIT Press, 2001, p. 47-48. Disponible sur : https://doi.org/10.1162/002409401300052505 [Consulté le 02/04/2021].

P

PARDO SALGADO, Carmen, « Interpret/acción », *Suplementos de Contrastes: Revista Interdisciplinar de Filosofía*, 1999, p. 135-148. Disponible sur : https://doi.org/10.24310/Contrastescontrastes.v0i0.1508 [Consulté le 08/02/2022].

——, « La sensibilidad de la máquina : el circuito sonoro » [en ligne], *Acto: Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo*, « Sobre el suelo », n° 1, 2002, p. 43-56. Disponible sur : https://reacto.webs.ull.es/pg/n1/3.htm#_ftn1 [Consulté le 12/03/2023].

——, « Laberintos sensibles : el sonido en el espacio » [en ligne], *Comunicación e interacción*, n° 9, 2007, p. 113-124. Disponible sur : https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/133 [Consulté le 21/01/2021].

——, « Músicas sin memoria » [en ligne], *Azafea, La estética musical de Salinas a la actualidad,* vol. 15, Salamanca : Université de Salamanca, 2013, p. 169-185. Disponible sur : https://doi.org/10.14201/12259 [Consulté le 08/03/2021].

PAVEAU Marie-Anne, « L'analyse du discours autrement 1. La provincialisation des théories dominantes » [en ligne], *La pensée du discours,* 2022, np. Disponible sur : https://penseedudiscours.hypotheses.org/19514 [Consulté le 08/09/2023].

——, RUCHON Catherine, « La linguistique et le langage animal. Résistances, décentrements, propositions » [en ligne], *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, n° 2, 2020, np. Disponible sur : https://journals.openedition.org/itineraires/8202 [Consulté le 08/09/2023].

PECOIL, Vincent, « Polyphonix » [en ligne], *Critique d'art*, n° 21, 2003, np. Disponible sur : http://journals.openedition.org/critiquedart/1961 [Consulté le 16/08/2023].

PEILLON, Catherine, « Signaux de la très riche vie acoustique » [en ligne], *La pensée de midi*, n° 8, 2002, p. 137-142. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2002-2-page-137.htm [Consulté le 11/03/2022].

PETIT, Victor, « Le désir du milieu (dans la philosophie française) » [en ligne], *La Deleuziana, Online Journal of Philosophy*, n° 6, « Les milieux du désir », 2017, p. 10-25. Disponible sur : http://www.ladeleuziana.org/wp-content/uploads/2018/01/Deleuziana6_10-25_Petit.pdf [Consulté le 21/11/2022].

PIERRE, Camille, « I Philip : » [en ligne], *Entrelacs*, n° 17, 2020, np. Disponible sur : http://journals.openedition.org/entrelacs/5961 [Consulté le 08/11/2022].

PIER, John, « Pragmatique du paratexte et signification », *Études littéraires*, vol. 21, n° 3, 1989, p. 109-118. Disponible sur : https://id.erudit.org/iderudit/500874ar [Consulté le 05/11/2022].

PIRES, Isabel, « Entretien avec François Bayle » [en ligne], *DEMéter*, Université de Lille-3, 2007, np. Disponible sur : https://archive-demeter.univ-lille.fr/entretiens/bayle.pdf [Consulté le 01/12/2024].

PRIGENT, Christian, « La voix-de-l'écrit (notes sur la lecture publique et la "performance vocale") » [en ligne], *TXT*, np. Disponible sur : http://www.le-terrier.net/txt/txt/article79.html [Consulté le 08/12/2021].

PRSTOJEVIC, Alexandre, SCHAEFFER, Jean-Marie, « Jean-Marie Schaeffer : Pourquoi la fiction ?, *Vox-Poetica*, 2014. Disponible sur : https://vox-poetica.com/entretiens/intSchaeffer.html [Consulté le 02/11/2021].

Q

QUILLIER, Patrick, « Pour une acousmatique du signe : éloge du nomadisme de la voix », *Lampe-tempête*, n° 4, « Espaces, lieux, figures », 2007, np. Disponible sur : http://www.lampe-tempete.fr/QuillierSigne.html [Consulté le 05/08/2022].

R

REVELLES-BENAVENTE, Beatriz, GONZALEZ RAMOS, Ana M., « Communication and Feminist New Materialism: Methodologies to understand the continuum between matter and discourse » [en ligne], *FZG - Freiburger Zeitschrift für GeschlechterStudien*, vol. 24, n° 1, 2018, p. 55-70. Disponible sur : https://www.budrich-journals.de/index.php/fgs/article/view/32397/27876 [Consulté le 04/13/2021].

RIVERIN, Maude, « La chair est obsolète » [en ligne], *Communication*, vol. 37, n° 1, 2020, np. Disponible sur : http://journals.openedition.org/communication/12132 [Consulté le 29/07/2022].

RUFFEL, David, « Une littérature contextuelle » [en ligne], *in* Olivia Rosenthal, Lionel Ruffel (dir.), *Littérature*, n° 160, « La Littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », 2010, p. 61-73. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-litterature-2010-4-page-61.htm [Consulté le 09/07/2022].

RUFFEL, Lionel, ROSENTHAL, Olivia, « Introduction » [en ligne], *in* Olivia Rosenthal, Lionel Ruffel (dir.), *Littérature,* n° 160, « La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », 2010, p. 3-13. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-litterature-2010-4.htm [Consulté le 11/03/2021].

——, « Introduction » [en ligne], *in* Lionel Ruffel, Olivia Rosenthal (dir.), *Littérature*, n° 192, « La littérature exposée 2 », 2018, p. 5-18. Disponible sur : https://shs.cairn.info/revue-litterature-2018-4-page-5?lang=fr [Consulté le 08/11/2022].

ROYERE, Anne-Christine, « "La passion de l'arbitraire du signe" : le cratylisme de TXT » [en ligne], *Elseneur*, n° 27, 2012, « La Poésie, au défaut des langues », p. 211-

224. Disponible sur : http://journals.openedition.org/elseneur/2120 [Consulté le 22/08/2023].

——, « Le format littéraire de l'exposition » [en ligne], *Captures*, vol. 6, n° 2, 2022, np. Disponible sur : http://www.revuecaptures.org/node/5258/ [Consulté le 03/04/2023].

——, THEVAL, Gaëlle, « Le texte, le son, l'action dans les 'litanies du banal' d'Anne-James Chaton » [en ligne], *L'Esprit Créateur*, *Poetry's Form and Transformations*, vol. 58, n° 3, 2019, p. 58-70. Disponible sur : https://doi.org/10.1353/esp.2018.0032 [Consulté le 15/03/2021].

S

SCHAEFFER, Jean-Marie, « De l'imagination à la fiction » [en ligne], *Vox-Poetica*, 2002, np. Disponible sur : https://vox-poetica.com/t/articles/schaeffer.html [Consulté le 02/11/2021].

SCHONING, Klaus, « Contours de l'art acoustique » [en ligne], *in* Vincent Barras, Nicolas Zurbrugg (dir.) *Poésies sonores*, Genève : Contrechamps 1992, p. 27-50. Disponible sur : http://books.openedition.org/contrechamps/1288 [Consulté le 05/07/2022].

SHAVIRO, Steven, « A Voice and Nothing More », 2006, np. Disponible sur : http://www.shaviro.com/Blog/?p=489 [Consulté le 12/08/2022].

SIMON-OIKAWA, M., « Pratiques et enjeux du son dans la poésie spatialiste » [en ligne], *Inter*, n° 137, 2021, p. 62–67. Disponible sur : https://id.erudit.org/iderudit/95945ac [Consulté le 20/09/2024].

SOLOMOS, Makis, « From Sound to Sound Space, Sound Environment, Soundscape, Sound Milieu or Ambiance… » [en ligne], *Paragraph : Journal de la théorie critique moderne*, vol. 41, n° 1, 2018, p. 95-109. Disponible sur : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01537609 [Consulté le 03/11/2022].

——, « L'écoute musicale comme construction du commun » [en ligne], *Circuit*, vol. 28, n° 3, 2018, p. 53-64. Disponible sur : https://id.erudit.org/iderudit/1055194ar [Consulté le 02/10/2020].

STERNE, Jonathan, « Ballad of the dork-o-phone: towards a crip vocal technoscience », [en ligne] *Journal of Interdisciplinary Voice Studies*, vol. 4, n° 2, 2019, p. 179-189. Disponible sur : https://doi.org/10.1386/jivs_00004_1 [Consulté le 03/11/2022].

STIEGLER, Bernard, « Individuation et grammatisation : quand la technique fait sens... » [en ligne], *Documentaliste-Sciences de l'Information*, vol. 6, n° 42, 2005, p. 354-360. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-documentaliste-sciences-de-l-information-2005-6-page-354.htm [Consulté le 03/08/2023].

« Synthèse concaténative par corpus », *IRCAM*. Disponible sur : https://www.ircam.fr/projects/pages/synthese-concatenative-par-corpus [Consulté le 09/11/2022].

T

THEVAL, Gaëlle, « Une revue pour sortir du livre : "OU-Cinquième saisons" » [en ligne], *La revue des revues*, n° 52, Paris : Ent'revues, 2014, p. 12-23. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-la-revue-des-revues-2014-2-page-12.htm [Consulté le 02/10/2021].

——,« Écouter la poésie » [en ligne], *Acta fabula*, vol. 17, n° 2, coll. « Essais critiques », 2016, np. Disponible sur : https://poesieexp.hypotheses.org/217 [Consulté le 09/11/2020].

——, « Poésie : (action, directe, élémentaire, totale…) » [en ligne], *Jérôme Cabot. Performances poétiques*, Nantes : Cécile Defaut, 2017, p. 41-64. Disponible sur : https://hal.science/hal-03197854 [Consulté le 02/09/2022].

——, « "Non-littérature" ? » [en ligne], *Itinéraires*, « Littératures expérimentales. Écrire, performer, créer à l'ère numérique », 2018, np. Disponible sur : https://journals.openedition.org/itineraires/3900 [Consulté le 15/03/2021].

TIAINEN, Milla, « Revisiting the Voice in Media and as Medium : New materialist propositions » [en ligne], *NECSUS. European Journal of Media Studies,* no 2, 2013, p. 383-406. Disponible sur : http://dx.doi.org/10.25969/mediarep/15096 [Consulté le 05/07/2021].

TISSOT, Gaël, « La musique électroacoustique au GRM : un art plastique ? » [en ligne], *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, n° 16, np. Disponible sur : https://journals.openedition.org/filigrane/549 [Consulté le 02/11/2019].

TROCME, Florent, « Dialogue du musicien Aurélien Dumont et du poète Dominique Quélen », *ResMusica*, 2015, np. Disponible sur : https://www.resmusica.com/2015/11/11/dialogue-du-musicien-aurelien-dumont-et-du-poete-dominique-quelen/ [Consulté le 15/03/2022].

TROIN-GUIS, Anysia, « Transmédialité et intermédialité. Un comparatisme littéraire et médial appliqué à la Poésie expérimentale dans les années 1960-1970 », *Atelier Positions / Trans, Maison de la Recherche*, Aix-Marseille Université, 2014. Disponible sur : https://hal.science/hal-01625821 [Consulté le 02/01/2023].

*Twentieth-Century Musi*c, vol. 13, n° 1, « Voice », Cambridge: Cambridge University Press, 2016. Disponible sur : https://www.cambridge.org/core/journals/twentieth-century-music/issue/14BC30BE3D1636EC432DA49D4A3FCB9D [Consulté le 12/10/2022].

V

VALLOS, Fabien, « Oikonomia & poièsis » [en ligne], *Multitudes*, n° 57, « Art cent valeurs », 2014, p. 288-294. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-multitudes-2014-3-page-288.htm [Consulté le 09/11/2021].

VAN DER TUIN, Iris, GEERTS, Evelien, « Diffraction & Reading Diffractively », *New Materialism Almanac*, 2016, np. Disponible sur : https://newmaterialism.eu/almanac/d/diffraction.html [Consulté le 03/09/2021].

VAN GOIDSENHOVEN, Leni, DE SCHAUWER, Elisabeth, « Listening Beyond Words: Swinging Together » [en ligne], *Scandinavian Journal of Disability Research*, vol.

22, n° 1, 2020, p. 330-339. Disponible sur : https://doi.org/10.16993/sjdr.756 [Consulté le 02/08/2023].

VIART, Dominique, « Comment nommer la littérature contemporaine ? » [en ligne], *Acta fabula/Atelier de théorie littéraire*, « Contemporain », 2019, np. Disponible sur : https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Comment_nommer_la_Littérature contemporaine [Consulté le 02/11/2022].

——, « Terrains de la littérature » [en ligne], *Elfe XX-XXI*, n° 8, 2019. Disponible sur : http://journals.openedition.org/elfe/1136 [Consulté le 02/11/2022].

VOUILLOUX, Bernard, « Médium(s) et média(s). Le médial et le médiatique », *Acta fabula/Les colloques*, Philippe Ortel (dir.), « Création, intermédialité, dispositif », 2017, np. Disponible sur : https://www.fabula.org/colloques/document4419.php [Consulté le 02/12/2021].

W

WEIDMAN, Amanda, « Anthropology and Voice » [en ligne], *Annual Review of Anthropology*, vol. 43, n° 1, 2014, p. 37-51. Disponible sur : https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-102313-030050 [Consulté le 12/08/2022].

WOLF, Werner, « (Inter)mediality and the Study of Literature » [en ligne], *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 13, n° 3, Purdue University Press, 2011, np. Disponible sur : https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1789&context=clcweb [Consulté le 12/07/2024].

WOURM, Nathalie, « Jean-Marie Gleize » [en ligne], *in* Nathalie Wourm (ed.), *Poètes français du 21ème siècle : entretiens,* vol. 41, Brill/Rodopi, coll. « Chiasma », 2017, p. 128-134. Disponible sur : https://doi.org/10.1163/9789004342163_015 [Consulté le 08/09/2020].

Z

ZUMTHOR, Paul, « Considérations sur les valeurs de la voix » [en ligne], *Cahiers de civilisation médiévale, 25e année*, n° 99-100, 1982, p. 233-238. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1982_num_25_99_2202 [Consulté le 10/11/2021].

——, « Une poésie de l'espace » [en ligne], *in* Vincent Barras et Nicolas Zubrugg (eds.), *Poésies sonores*, Genève : Contrechamps, 1992, p. 5-18. Disponible sur : https://doi.org/10.4000/books.contrechamps.1281 [Consulté le 10/11/2021].

- **AUDIOS** :

BARBANTI, Roberto, « Aux origines des arts multimédias » [*Audio*], *30 ans de musique contemporaine - Réalité de l'utopie*, Centre de documentation de la musique contemporaine, Paris, 12 janvier 2007. Disponible sur :

https://dev.cdmc.asso.fr/fr/actualites/saison-cdmc/30-ans-musique-contemporaine-realite-utopie-journee-2 [Consulté le 03/04/2023].

COOKE, Carolyn, « What Is Literature For? » [*Audio*], *Soundcloud*, *CIIS Public Programs & Performances*, 2016. Disponible sur : https://soundcloud.com/publicprograms/carolyn-cooke [Consulté le 05/11/2021].

COURTOUX, Sylvain, « Les Poètes-Vestiaires/Sur la Nouvelle Poésie Française » [*Podcast*], *Emergence FM*, le 8 avril 2016. Disponible sur : https://soundcloud.com/sylvain-courtoux/les-poetes-vestiaires-sur-la-nouvelle-poesie-francaise-emission-radio-du-8-avril-2016 [Consulté le 25/11/2022].

La forge numérique, « Poésie sonore et médiopoétique » [*Podcast*], *Canal-U*, le 11 septembre 2014. Disponible sur : https://www.canal-u.tv/116253 [Consulté le 10/03/2021].

France Culture, « Épisode 2/11 : Repenser les formes : Les écritures du sonore (partie 2) », [*Podcast*]*, Les Cours du Collège de France*, France Culture*,* le 14 décembre 2018. Disponible sur : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-cours-du-college-de-france/repenser-les-formes-les-ecritures-du-sonore-partie-2-7855303 [Consulté le 01/12/2024].

- **VIDÉOS** :

CHEVET, Clotilde, « La voix des machines, ciment d'un imaginaire de la relation » [*Vidéo*], *Vox Machines, Canal-U*, 10 décembre 2018. Disponible sur : https://doi.org/10.60527/avmt-cx54 [Consulté le 07/08/2022].

CHOUVEL, Jean-Marc, « Ce qui dit la voix » [*Vidéo*], *Youtube*, mars 2022. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=ZNEBVTbfBP8 [Consulté le 08/06/2022].

CHRISTOFFEL, David, « La voix des GAFA / David Christoffel » [*Vidéo*], *Vox Machines*, *Canal-U*, 10 décembre 2018. Disponible sur : https://doi.org/10.60527/t2bg-gs04 [Consultée le 7/08/2022].

CRAL, « "Faits d'affects" de Georges Didi-Huberman 1/12 » [*Vidéo*], *Youtube*. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=d9aGx2zHnGU [Consulté le 02/03/2022].

GIBBS, Anna, « Put A Spell on You: Affect, Language and the Non-Linguistic » [*Vidéo*], *Public Spheres of Resonance: Constellations of Affect and Language*, Freie Universität Berlin, avril 2017. Disponible sur : https://www.sfb-affective-societies.de/archiv/dokumentation/2017-04-27-29_public_spheres/gibbs/index.html [Consulté le 07/10/2022].

Harvard GSD, « Jane Bennett: Out for a Walk in the Middle Voice » [*Vidéo*], *Youtube*, le 26 octobre 2021. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=PyWWSRBh4FU **[**Consulté le 06/10/2023].

IsdaT, « Wild-Tech & Milieu-Tech - Conférence de Victor Petit & Yann Philippe Tastevin » [*Vidéo*], *Youtube*, le 4 mars 2021. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=iaaTAPCQgCU [Consulté le 13/08/2023].

« Language is a Virus 46. Conversation with Federico Eisner » [*Vidéo*]*, Youtube*, le 3 Mars 2021. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=R-N_ir3S6t4 [Consulté le 03/03/2021].

QUINTYN, Olivier « Dispositifs poétiques » [*Vidéo*], *Observatoire des nouveaux médias,* cycle de conférences de l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs et de l'Université Paris 8, le 3 novembre 2010. Disponible sur : https://vimeo.com/295608717 [Consulté le 18/01/2022].

SCHAEFFER, Jean-Marie, « Simulation, fiction et expérience esthétique » [*Vidéo*], *YouTube*, Séminaire NATA, le 14 novembre 2014. Disponible sur : https://climas.u-bordeaux-montaigne.fr/le-laboratoire/nata/38-nata-seances/190-jm-schaeffer-simulation-fiction-et-experience-esthetique-video?highlight=WyJqZWFuLW1hcmllIl0= [Consulté le 10/03/2022].

- **WEBOGRAPHIE:**

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL). Disponible sur : https://www.cnrtl.fr/etymologie/vocation [Consulté le 08/11/2022].

Dictionnaire de l'Académie Française, « Objet », (9e éd.). Disponible sur : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9O0030 [Consulté le 03/11/2022].

HochschuleKarlsruhe, « Computer-aided Composition of Spatial Sound Sculpture » [en ligne], *IRCAM*, le 9 février 2022. Disponible sur : https://forum.ircam.fr/article/detail/computer-aided-composition-of-spatial-sound-sculpture [Consulté le 03/07/2023].

Interdisciplinary Voice Studies, « Welcome », 2013. Disponible sur : https://interdisciplinaryvoicestudies.wordpress.com/2013/08/02/welcome/ [Consulté le 04/07/2022].

La librairie Mollat : « Les O.L.N.I. (Objets Littéraires Non Identifiés) ». Disponible sur : https://www.mollat.com/dossiers/les-o-l-n-i-objets-litteraires-non-identifies [Consulté le 05/09/2021].

La maison d'édition L'Attente. Disponible sur : https://www.editionsdelattente.com/qui-sommes-nous/ [Consulté le 08/11/2022].

Le site du CRI. Disponible sur : https://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=125 [Consulté le 03/04/2023].

New Materialism Almanac. Disponible sur : https://newmaterialism.eu/index.html [Consulté le 04/03/2021].

Routledge Voice Studies. Disponible sur : https://routledgetextbooks.com/textbooks/routledgevoicestudies/ [Consulté le 09/11/2021].

III. CORPUS PRIMAIRE :

- **ANNE-JAMES CHATON :**

Livres + CDs :

- *Événements 99*, [livre + CD], Romainville : Al Dante, 2001.
- *In the event*, [livre + CD], Romainville : Al Dante, 2005.
- *Questio de Dido*, [livre + CD], Paris : Al Dante - France Culture, 2008.
- *Événements 09* [livre + CD], Berlin Label Raster Noton, 2011.
- *Décade*, [livre + CD], avec Andy Moor et Alva Noto, Berlin: Label Raster-Noton, 2012.
- *Heretics* [livre + CD+ DVD], avec Andy Moor et Thurston Moore, Amsterdam: Unsounds, 2016.
- *Alphabet* [livre + CD], avec Alva Noto, Berlin: Label Raster Noton, 2019.

Site web :

- Anne-James Chaton. Disponible sur : https://www.annejameschaton.org/ [Consultée le 10/10/2019].
- Label Noton. Disponible sur : https://noton.info/product/n-031/ [Consulté le 12/08/2022].

Entretiens :

« Entretien avec Anne-James Chaton » [en ligne], par DUBOIS, Sophie, *Le Sofa*, n° 1, 2006. Disponible sur : http://www.lesofa.org/entretienajchaton1.htm [Consulté le 08/09/2020].

Entretien avec Anne-James Chaton, par JULIEN, Jules, *Musique Action – Défrichage sonore, entretiens autour du festival*, Marseille : Le mot et le reste, 2008.

Entretien avec Anne-James Chaton, par BARRY Robert, « The Mic Is Mightier Than The Sword: Anne-James Chaton Interviewed » [en ligne], *The Quietus*, juillet 2013. Disponible sur : http://thequietus.com/articles/12897-anne-james-chaton-interview [Consultée 10/10/2019].

« Alva Noto » [*Audio*], Red Bull Music Academy, 2011. Disponible sur : https://www.redbullmusicacademy

Entretien avec Anne-James Chaton, par DAMBRINE, Sylvain, LAURICHESSE Floriane, « Archéologie du ticket de caisse » [en ligne], *Vacarme*, n° 65, automne 2013. Disponible sur : http://www.vacarme.org/article2282.html [Consulté le 08/10/2020].

Radio Panik, « Totally Radio, Totally Poésie » [*Podcast*], *L'heure de pointe. Tout ce qui bouscule l'oreille*, *Radio O*, le 30 décembre 2016. Disponible sur : https://www.radiopanik.org/emissions/l-heure-de-pointe/totally-radio-totally-poesie-2/ [Consulté le 11/10/2020].

« Brit Seaton talks to Carsten Nicolai and Anne-James Chaton about how an ancient text inspired an exploration of language in the digital age » [en ligne], *Barbican*, 2019. Disponible sur : https://www.barbican.org.uk/digital-programmes/alva-noto-anne-james-chaton-alphabet [Consulté le 09/04/2023].

Médoc - Sonic Protest [*Podcast*], *Radio Campus France*, le 5 novembre 2022. Disponible sur : https://www.radiocampusparis.org/medoc-sonic-protest-2022-11-05-22/?fbclid=IwAR2nE1st3CAAcp_oDuqTx1awh7Nir6oKq4-VCDMrs-knNvN4j70CcZbBbE8 [Consulté le 08/11/2022].com/lectures/carsten-nicolai-listening-to-10000-khz [Consulté le 02/10/2024].

Entretien avec Anne-James Chaton, par GALLET, Bastien, « Les poésies sonores d'Anne-James Chaton » [en ligne], *Hémisphère son*, 2023, np. Disponible sur : https://hemisphereson.com/les-poesies-sonores-danne-james-chaton/ [Consulté le 29/07/2023].

- **JÉRÔME GAME :**

Livres et CDs :

- *Flip-Book*, [livre + CD], Bordeaux : Éditions de l'Attente, 2007.

- *DQ/ HK* [livre + CD], Bordeaux : L'Attente, 2013.

- « HK Live de Jérôme Game (France-Chine) » [*Podcast*], France Culture, le 14 août 2012. Disponible sur : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-poesie-n-est-pas-une-solution/hk-live-de-jerome-game-france-chine-3253565 [Consulté le 08/10/2020].

- *Salle d'embarquement,* Bordeaux : L'Attente, coll. « Ré/Velles », 2017.

- *Album Photo*, Bordeaux : l'Attente, 2020.

Essais :

GAME, Jérôme, « Dominique Fourcade ou une poétique rhizome », *in* Dominique Viart, Elisabeth Cardonne (eds.), *Écritures contemporaines : Effractions de la poésie*, t. 7, Paris : Minard, 2003, p. 75-97.

——,« In & out, ou comment sortir du livre pour mieux y retourner – et réciproquement », *Littérature*, n° 160, « La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », 2010, p. 44-53. Disponible sur : https://doi.org/10.3917/litt.160.0044 [Consulté le 02/03/2021].

——, (dir.), *Le Récit aujourd'hui. Arts, littérature*, Saint Denis : Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », 2011.

——, *Poetic Becomings. Studies in contemporary French literature*, Berna : Peter Lang, 2011.

——, « In/transitif. Du visible », Texte de présentation de la conférence : *Comparer les média : Une introduction*, Université de Genève, 16 novembre 2021.

Site web :

- Jérôme Game. Disponible sur : http://www.jeromegame.com/project/ovnis/. [Consulté le 01/10/2019].
- MxM. Disponible sur : https://collectifmxm.com/satellites/diario-utopico-fabuler-dit-il/ [Consulté le 03/04/2022].
- Motus. Disponible sur : https://motus.fr [Consulté le 03/04/2022].
- Label Lumière Noire. Disponible sur : https://lumierenoirerecords.com/ [Consulté le 15/10/2021].
- Chloé Thévenin aka DJ Chloé. Disponible sur : https://listentochloe.fr/ [Consulté le 15/10/2021].

Entretiens :

France Culture, « Prendre les moulins aux mots » [*Podcast*], *Pas le peine de crier*, France Culture, le 23 février 2012. Disponible sur : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/pas-la-peine-de-crier/prendre-les-moulins-aux-mots-2952106 [Consulté le 11/04/2021].

« Un entretien avec Jérôme Game », par Flora Moricet, *Inferno magazine. Arts, scènes, attitudes*, le 15 octobre 2013. Disponible sur : https://inferno-magazine.com/2013/10/15/un-entretien-avec-jerome-game [Consulté le 11/08/2021].

France Culture, « Performance et présence au monde » [*Podcast*], *Poésie et ainsi de suite*, France Culture, le 08 juin 2018. Disponible sur : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/poesie-et-ainsi-de-suite/performance-et-presence-au-monde-8392573 [Consulté le 09/12/2022].

Entretien avec Jérôme Game, par FAERBER, Johan, « Les images ne sont pas des apparences sur le monde. Elles sont des bouts de monde », *Diacritik*, le 16 décembre 2020. Disponible sur : https://diacritik.com/2020/12/16/jerome-game-les-images-ne-sont-pas-des-apparences-sur-le-monde-elles-sont-des-bouts-de-monde/ [Consulté le 05/12/2021].

Vidéos :

Motus Compagnie, « Diario Utopico (6 extraits) de Motus, Jérôme Game et Cyril Teste » [Vidéo], *Youtube*, 2014. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=RUPKtuz2Cu0 [Consulté le 05/08/2020].

- **LAURE GAUTHIER :**

Livres et CDs :

- *Kaspar de pierre*, Bruxelles : la Lettre volée, coll. « Poiesis », 2017.
- *Je neige (entre les mots de villon)*, Paris : LansKine, 2018.
- *Éclectiques Cités*, (Livre+CD), Paris : Acédie58, 2021.
- *Les corps caverneux*, Paris : LansKine, 2022.
- *Mélusine reloaded*, Paris : José Corti, 2024.

Essais :

GAUTHIER, Laure « La traduction dans la pratique artistique/Übersetzen als Kunstpraxis », *HKB - Zeitung*, 1/2000.

——, « Faut-il faire chanter kaspar ? À propos de la réécriture poétique et musicale de l'histoire de Kaspar Hauser » [en ligne], *Phoenix*, n° 28, 2018, p. 126-130. Disponible sur : https://www.laure-gauthier.com/wp-content/uploads/Phoenix-Laure-Gauthier-Back-into-nothingness.pdf [Consulté le 12/10/2022].

——, « Pour un dialogue renouvelé entre poésie et musique contemporaines » [en ligne], *Remue.net*, 2018, np. Disponible sur : https://remue.net/Pour-un-dialogue-renouvele-entre-poesie-et-musique-contemporaines-par-Laure [Consulté le 03/12/2021].

—— (dir.), *D'un lyrisme l'autre. La création entre poésie et musique. Laure Gauthier en dialogue*, Paris : MF, coll. « Répercussions », 2022.

Site web :

- Laure Gauthier. Disponible sur : https://www.laure-gauthier.com/transpoems/ [Consulté le 05/10/2019].
- « Laure Gauthier », *remue.net*. Disponible sur : https://remue.net/laure-gauthier [Consulté le 19/11/2020].

- Pedro García Velásquez. Disponible sur : https://www.garcia-velasquez.com/ [Consulté le 04/05/2020].
- Lieux Perdus. *Remember the Future*. Disponible sur : https://www.lieuxperdus.com/rememberthefuture/app/ [Consulté le 03/06/2022].
- Núria Giménez Comas. Disponible sur : https://www.nuriagimenezcomas.com/ [Consulté le 01/06/2020].

Entretiens :

« (Entretien) avec Laure Gauthier et Núria Giménez Comas autour de "Back into Nothingness" » [en ligne], par TROCME, Florence, *Muzibao (Poezibao)*, le 13 mars

2018, np. Disponible sur : https://poezibao.typepad.com/muzibao/2018/03/entretien-avec-laure-gauthier-et-n%C3%BAria-gim%C3%A9nez-comas-autour-de-back-into-nothingness.html [Consulté le 05/10/2020].

« (Musique et littérature) "Back into Nothingness" de Laure Gauthier (extraits) » [en ligne], *Poezibao*, le 23 mars 2018, np. Disponible sur : https://poezibao.typepad.com/poezibao/musique-et-litt%C3%A9rature/ [Consulté le 05/02/2021].

« Entretien avec Laure Gauthier (deuxième partie) » [en ligne], propos recueillis par RICHEZ , Guillaume, *Les Imposteurs*, 30 avril 2020, np. Disponible sur : https://chroniquesdesimposteurs.wordpress.com/2020/04/30/entretien-avec-laure-gauthier-deuxieme-partie/ [Consulté le 06/12/2021].

« Entretien avec Laure Gauthier (troisième partie) » [en ligne], propos recueillis par RICHEZ, Guillaume, *Les Imposteurs*, 15 mai 2020, np. Disponible sur : https://chroniquesdesimposteurs.wordpress.com/2020/05/15/entretien-avec-laure-gauthier-troisieme-partie/ [Consulté le 06/12/2021].

« Entretien avec Laure Gauthier (quatrième partie) » [en ligne], propos recueillis par RICHEZ, Guillaume, *Les Imposteurs*, 24 juin 2020, np. Disponible sur : https://lesimposteurs.blog/2020/06/24/entretien-avec-laure-gauthier-quatrieme-partie/ [Consulté le 06/12/2021].

« Audio-sensitive Poetic Practices and Intermedial Voices » [en ligne], par NIETO GARCIA, Coral, *Made in Mind*, 10 avril 2022. Disponible sur : https://www.madeinmindmagazine.com/audio-sensitive-poetic-practices-and-intermedial-voices/ [Consulté le 10/04/2022].

TABLE DES MATIÈRES

ÉPIGRAPHE ..... p. 2
REMERCIEMENTS ..... p. 3
RÉSUMÉ ..... p. 4
ABSTRACT ..... p. 5
RESUMEN ..... p. 6
RESUM ..... p. 7
SOMMAIRE ..... p. 8

INTRODUCTION

La voix : Entre la recherche et la praxis créative ..... p. 13
Corpus de la thèse ..... p. 16
Dispositif d'enquête : Corpus d'entretiens ..... p. 19
Plan de la thèse ..... p. 25

PARTIE I :
OUVERTURE ET MÉDIALITÉ : ÉVOLUTIONS ET DÉFIS DES ÉCRITURES POÉTIQUES ET AUDIO-SENSIBLES CONTEMPORAINES

1. Les nouvelles lisières des pratiques poétiques et audio-sensibles dès la fin des années 1970 jusqu'au début du XXIe siècle dans la scène française ..... p. 28
1.1. Quelques précisions conceptuelles ..... p. 29
1.2. Échos éphémères des avant-gardes historiques : Un aperçu ..... p. 34
1.3. Nouveaux terrains d'expérimentation et de création littéraire ..... p. 37
1.3.1. Sous les traces du festival *Polyphonix* ..... p. 44
1.3.2. Décentrement et déplacement de la pratique littéraire ..... p. 48
1.3.3. Poétiques « contemporaines » : Enjeux, défis et questionnements ..... p. 56
1.3.4. La mise en question du lyrisme et la condition « post-poétique » ..... p. 63

2. Repenser la voix : Une exploration au-delà de la critique au lyrisme ..... p. 71
2.1. Vers un « translyrisme » émergent ..... p. 75
2.2. Lorsque la voix s'émancipe de sa « vocation » ..... p. 80
2.2.1. Écritures poétiques, écritures sonores. À la croisée des mots et des ondes ..... p. 84
2.2.2. Les lisières poétiques et musicales dans les pratiques vocales contemporaines ..... p. 91
2.3. De l'intermédialité et la transmédialité à l'ultramédialité ..... p. 94
2.3.1. De l'« *intermedia* » à l'intermédialité ..... p. 95
2.3.2. Transmédialité ..... p. 103
2.3.3. Ultramédialité ..... p. 106
2.4. L'ouverture (ou « débordement ») de la voix ..... p. 111

PARTIE II :
LA VOIX INTERSTITIELLE : OUVERTURE MÉTHODOLOGIQUE ET CRÉATIVE DE LA VOIX

3. Une ouverture conceptuelle et méthodologique de la voix **p. 117**
3.1. Ce que la voix laisse entendre p. 119
3.1.1. Perspectives sur la voix : De la conceptualisation de la voix à sa pratique p. 123
3.1.2. Vocalités contemporaines : Entre méthode de recherche et praxis créative p. 126
3.2. Relations fluctuantes entre la voix et la technologie p. 136
3.2.1. La voix-objet ? p. 140
3.2.2. La voix et ses nomenclatures dans le cadre des pratiques poétiques et musicales p. 148

4. La performativité de la voix : Poétiques du son chez Anne-James Chaton **p. 155**
4.1. « Devenir-avec » : Analyse des relations performatives entre voix et technologie – *Événements 09* (2011) p. 160
4.2. L'accident et l'épaisseur : Esthétique et processus créatif p. 164

5. Au travers des voix : La poésie de Laure Gauthier comme un film du hors-chant (champ) entre les mots **p. 169**
5.1. *Études pour théâtre acoustique* : *Forêt* (2018) p. 179
5.1.1. Laure Gauthier et Pedro García-Velásquez – *Étude forêt* (2018) p. 185
5.1.2. Immersion sonore : La conception d'une poétique de l'audible ou des « lieux-musique » p. 190
5.1.3. Exploration de la fiction à travers les « lieux-musique » : Du réel au virtuel p. 197
5.1.4. L'écoute et le phénomène de la diffraction p. 198
5.2. Laure Gauthier et Pedro García-Velásquez – *Remember The Future* (2022) p. 204
5.3. Laure Gauthier et Núria Giménez-Comas – *Back into Nothingness* (2018) p. 211
5.3.1. Les portées de la voix dans la partition p. 217
5.3.2. Recherche polyphonique I : La conception des nuages par l'intermédiaire des « images-sonores » p. 221
5.3.3. Recherche polyphonique II : Déplacements et redéfinitions des voix de Kaspar p. 228

PARTIE III :
VOIX ET NOUVEAUX MATÉRIALISMES : RELATION, ASSEMBLAGE ET TECHNO-POÉTIQUE DANS LES PRATIQUES SONORES

6. Voix et Nouveaux matérialismes **p. 245**
6.1. Voix et relation. Voix-assemblage p. 254
6.2. L'« *intra-activity* » : Méthodologie pour penser le système de relations de la voix

depuis sa dimension matérielle et performative p. 262
6.3. L'élasticité ontologique de la voix intermédiale p. 266
6.4. Du « corps-techno » à une « techno-poétique » de la voix p. 270

7. Fabuler dans l'espace vocal par le son : Le cas de Jérôme Game p. 275
7.1. Le récit poétique comme dispositif sensible p. 276
7.2. Jérôme Game et Olivier Lamarche (Motus) – *Diario Utopico* (*Fabuler, dit-il*) (2012) p. 284
7.2.1. Quand le phénomène sonore façonne le récit : Changements perceptifs et évolution p. 287
7.2.2. Entre utopie sonore et visuelle p. 295
7.3. Jérôme Game et Chloé Thévenin – *HongKong Reset* (2015) p. 299
7.3.1. Le récit-portrait d'une ville p. 301
7.3.2. La littérature comme méthode : Montage, cadrage, échantillonnage p. 303

PARTIE IV :
TECHNOLOGIE ET MATÉRIALITÉ : UNE RECONFIGURATION AFFECTIVO-RELATIONNELLE DE LA VOIX

8. Milieu affectif : La voix au cœur des « *intra-actions* » matérielles, discursives et technologiques p. 309
8.1. Technologie comme agent performant p. 318
8.2. Milieu affectif, assemblages et matérialités p. 321
8.2.1. Matérialités affectives et ontologie relationnelle : Réévaluation de la notion d'affect à la lumière de Spinoza et Deleuze p. 324
8.2.2. Forces affectives et assemblages dynamiques : Conceptualisation de la « voix-assemblage » p. 325
8.2.3. Langage, matérialités et affects p. 330
8.2.4. Matière corporelle : Une reconfiguration de la notion du corps p. 333

9. Laisser le son agir p. 334
9.1 Anne-James Chaton & Alva Noto – *ALPHABET* (2019) p. 337
9.1.1 Composer le lyrisme : Rencontres sensibles avec le son p. 346
9.1.2. Exploration des agencements à travers la techno-poétique de la voix et de la matérialité numérique p. 352

CONCLUSIONS
VIRAGE ONTO-ÉPISTÉMOLOGIQUE DU PHÉNOMÈNE VOCAL

« Faire-penser » par la voix et dans le milieu p. 369
Le « translyrisme » dans le cadre du réalisme agentiel p. 373
Le passage de la voix aux voix p. 374

ANNEXES

I. ENTRETIENS PERSONNELS p. 378

A. Avec Laure Gauthier, 21 avril 2022, Paris p. 379

B. Avec Jérôme Game, 1er août 2022, visioconférence p. 391

C. Avec Anne-James Chaton, 12 février 2020, Paris p. 405

D. Avec Jean-Michel Espitallier, 18 avril 2020, Paris p. 411

E. Croisé avec Núria Giménez-Comas, 13 décembre 2022, visioconférence p. 419

F. Avec Chloé Thévenin et Jérôme Game, 16 janvier 2023, Paris p. 428

G. Croisé avec Olivier Lamarche et Jérôme Game, 30 janvier 2023, visioconférence p. 437

II. LISTE D'IMAGES p. 445

III. RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES p. 460

IV. TABLE DES MATIÈRES p. 496