

## Dans le vertige des greffes sonores

Roger Chamberland

---

Number 46, 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46827ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Chamberland, R. (1990). Dans le vertige des greffes sonores. *Inter*, (46), 28–29.

**P**our quelques temps, l'écriture s'absente, se joue des mots, s'abandonne au pur plaisir de la matérialité vocale. À l'empire du sens succède l'empire des sons : le corps imaginaire, le corps imaginé muet, muté en corps producteur d'images sonores. « Tout ce qui est à l'intérieur du corps est un instrument de résonance. Ainsi mon studio d'enregistrement c'est mon corps » écrit Henri CHOPIN.

En rupture avec la tradition millénaire de l'écriture cursive, CHOPIN travaille depuis plus de trente ans avec sur un langage sonore qui passe exclusivement par l'enregistrement sur bandes magnétiques. Sa performance sur scène se fait un peu à la façon d'un maître de musique qui dirige, non pas ses musiciens, mais plutôt qui donne au technicien du son ses indications pour moduler ses enregistrements en fonction d'une certaine « directionnalité », d'une hauteur de son. À cette première masse sonore est greffée une production en direct : travail avec le micro sur la bouche, parcours de la langue, vibrations de la gorge, tremblements de la glotte, palpitations de la poitrine; le corps entre en action, la salle se met à l'écoute de sa réaction. Ainsi s'opère une déterritorialisation de la voix dont la proposition première est de reconstituer le parcours qui va du corps aux sons, investis des pulsions et des rythmes du désir, et retour au corps, un corps désirant et cherchant à s'approprier cet espace sonore. Chez CHOPIN, cet espace sonore est généré par une stratification des éléments sonores provenant de diverses sources et modifiés sur bandes en studio d'enregistrement, pour leur donner plus ou moins d'extension, d'expansion et de volume. La charte des phonèmes du français se trouve ainsi mise en pièces, ouvrant son catalogue à l'adjonction d'une infinité de sons dévoilés par le travail sur la masse sonore.

Présent au LIÉU du 22 septembre au 1<sup>er</sup> octobre 1989, Henri CHOPIN a donné plusieurs prestations publiques durant lesquelles il a offert une rétrospective de sa recherche de création sonore amorcée durant les années cinquante, au même moment que celle de BURROUGHS, DUFRÈNE, GYSIN et HEIDSIECK<sup>1</sup>. Sur scène, ce que la performance perd en dynamisme elle le regagne au niveau de la trame sonore ; seul avec son micro, CHOPIN se fait enveloppé de cette masse sonore issue de son corps même. Dès lors, sa direction sonore devient primordiale; directionnalité, intensité, variabilité, transfert d'un canal à l'autre : autant de facteurs qui, d'un spectacle à l'autre, viennent modifier le rendu des pièces. Et puis il y a la voix en direct, la voix et plus encore : tout son ou bruit émergeant du corps. Voilà le maître mot chez CHOPIN : le corps. À la différence de plusieurs de ses contemporains qui travaillent avec leurs organes de phonation ou manœuvrent des phonèmes déjà existants à travers des systèmes électroniques, CHOPIN engage tout son corps dans le processus de création en y puisant la matière brute, celle qui, par un travail en studio, sera transformée, remodelée, reprofilée selon une grammaire génératrice dont la logique reste à mettre à jour.

Toutefois, cette nouvelle construction sonore reste tout à fait inaccessible à toute forme de transcription écrite, tant sous forme de texte, même phonétique, que sous forme de partition musicale. Musique ? Cette approche de la production de bruits et de sons le rapproche en effet des recherches d'un John CAGE ou d'un Karlheinz STOCK-

HAUSEN sans pour autant le faire basculer tout à fait du côté des compositeurs, même si, en certaines occasions, on l'invite à participer à des tribunes consacrées à la musique. À la différence d'un CAGE ou d'un STOCKHAUSEN qui écrivent leurs partitions, CHOPIN n'écrit pas ses pièces ; tout est, dans une large mesure, improvisé, soumis aux aléas de la création spontanée, de l'intuition immédiate des sons. Le transfert auditif passe par le canal de production de sons dont le corps est le lieu d'émergence et d'arrivée ; une telle « circularité » donne une densité et une profondeur aux pièces qui engagent l'auditeur, le spectateur dans une écoute qui exclut toutes données sémantiques mais intègre un corps à corps avec l'espace sonore ainsi créé.

La langue déconstruite perd sa spécificité au profit d'un dispositif symbolique où le corps ne sera pas sujet, comme il se produit très fréquemment dans la tradition poétique — sonore ou pas — mais démarque l'instrumentalité possible s'il est soumis à la captation sensible. CHOPIN est allé très loin dans cette voie(x) de l'exploration des sons subtils et inaudibles — micro-sonde dans l'estomac, l'œsophage, la bouche, etc. — et ses œuvres témoignent de la présence d'une bio-rythmique moléculaire atypique, dévoilée et régénérée par le magnétophone, mais dont la voix, sur scène, vient actualiser et rappeler la « corporéité ». En travaillant ainsi sur la représentation du « même » — la même trame sonore demeurant toujours à la base de sa performance — qu'innervent de nouvelles propositions sonores, CHOPIN fait valoir que la répétition « est une sorte d'état naturel de la musique » et que « chaque nouvel énoncé sonore dans le cours d'une composition se fait, en un sens, contre la volonté omniprésente de répétition, volonté à laquelle le temps lui-même donne son impulsion »<sup>2</sup>. Le temps de l'immédiateté abolit passé et futur, et positionne le présent de l'acte sonore dans l'interrelation avec l'espace ainsi circonscrit.

Parallèlement à ce travail sur la matière sonore, CHOPIN s'est aussi intéressé à l'objet-livre. L'accrochage de neuf toiles grand format (80 cm x 120 cm) au Lieu constituent les pages d'un livre dont le titre, *To Ray the Rays*, est emprunté à l'anglais médiéval (que l'on peut traduire approximativement par « Émettre des rayons » ou « Rayonner les rayons »). CHOPIN le décrit comme une recherche entre le poème écrit et le poème concret. Comme pour son travail sur la poésie sonore, CHOPIN exploite la répétition et une certaine disposition en quadrilatère qui, par accumulation, parvient à créer un mouvement circulaire abolissant progressivement la linéarité sémantique pour suggérer l'architecture d'une topologie graphique où les mots sont les reliefs formels du silence et de la toile blanche.

Roger CHAMBERLAND

<sup>1</sup> Lors d'une émission en direct de deux heures sur les ondes de CKRL-mf (radio communautaire à Québec), CHOPIN a présenté des pièces d'auteurs du début du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'aux années 70. Excellent témoignage, en compagnie de Bernard GILBERT et de Pierre-André ARCAND, pour saisir l'ampleur du phénomène poésie sonore.

<sup>2</sup> ZUCKERKANDL, Victor, *Sound and Symbol*, Princeton University Press, 1956, p.219. P.S. La venue à Québec d'Henri CHOPIN a été rendue possible grâce au soutien du programme d'Artistes Étrangers du Conseil des Arts du Canada.

