

Jean-Pierre Bobillot

Université Stendhal Grenoble III

Contribution de la « poésie sonore » à une approche médiopoétique

Résumé

Rien n'est *medium* en soi. Tout matériau devient *medium*, s'il est utilisé par des êtres humains pour *signifier* quelque chose qui lui est extérieur : notre bouche et nos oreilles (ce vénérable *bio-medium*) n'ont pas été faites pour la parole, ni le mont Rushmore (*géo-medium* depuis peu) pour exalter la naissance d'une nation. Conçus dans une visée médiologique, la machine à écrire, le microphone, le magnétophone, l'ordinateur, sont des *techno-media*. Mais, taper son poème à la machine, à l'ordinateur, l'enregistrer, le dire au micro en public, n'en fait pas un dactylopoème, un poème numérique, sonore ou scénique : *tout ce qui est médiologique n'est pas médiopoétique*. Des poètes ont exploité diverses *potentialités poétiques* propres au corps proférant, au micro, au magnéto, à l'ordinateur, créant ainsi d'authentiques modes de composition poétique inédits...

Abstract

There is no *medium* by essence. Any material becomes a medium when used by human beings in order to *express a meaning* which is external to its own nature : so is speech to our mouth and ears, which became a *bio-medium* long ago, and mount Rushmore never meant to glorify the birth of any nation before it became a *geo-medium*. A typewriter, a microphone, a tape recorder, a computer, are *techno-media*. But using a typewriter or a computer to write a poem as well as recording it on tape or digitally or using a mike on stage is not what will make it a typewriter poem, a digital poem, a sound poem or a stage poem : *mediological doesn't mean mediopoetical*. Some poets took a creative

advantage of *poetical resources* specific to the uttering body or to the mike and so on, resulting in a new range of genuine modes of poetical composition...

Mots clés : audiotexte, magnéto, médiopoétique, *medium*, micro, orotexte, radio, sémiotexte, typotexte, vocotexte, Jean-Pierre Bobillot.

Entrée des media !

Dès lors que l'invention poétique tend à s'affranchir de l'unique horizon de la linéarité typographique — prose comme vers —, elle tend par là-même à investir des champs de plus en plus larges et différenciés, intérieurs ou extérieurs au livre, et à y explorer et exploiter des potentialités poétiques —formelles et signifiantes — jusqu'alors ignorées ou méprisées, de l'ordre (ou désordre !) du visuel et / ou du sonore : propres à la langue elle-même (ou s'y rattachant par tel de leurs aspects) ou à tels éléments, voire à tels constituants, étrangers à la langue.

C'est le cas des poésies qualifiées de « visuelles » (il faudrait dire, le plus souvent, *lisuelles*¹) : des « idéogrammes lyriques » d'Apollinaire ou des planches de « *parole in libertà* » de Marinetti aux *Poetamenos* de Haroldo de Campos, aux *Poèmes métaphysiques* de Julien Blaine et aux récentes « typoésies », y compris les « poèmes justifiés » (ou *arithmogrammes*²) de Lucien Suel ; — ou, aussi bien, des poésies généralement baptisées « sonores » (soit, *scéniques* et / ou *enregistrées*³) : des « Hydropathes » au *slam*, du *Cabaret Voltaire* ou du « *Music hall* » futuriste à la poésie « en chair et en os » du même Julien Blaine ; de l'*Ursonate* de Kurt Schwitters aux « crirythmes » de François Dufrene ou à la « *body generated poetry* » de Bob Cobbing ; des *carmina simultanea* de Henri Martin Barzun ou de Pierre Albert-Birot aux *scénaudiopoèmes* de Bernard Heidsieck. — C'est le cas, non moins, des poésies dites « numériques », qui en apparaissent comme une synthèse-dépassement-reconfiguration, ou le début de tout autre chose...

Comment en rendre compte, en esquisser une histoire, une typologie ? C'est à ces exigences nouvelles que tentent de répondre un certain nombre de concepts et outils d'analyse relevant d'un champ d'étude en cours d'élaboration : la *médiopoétique*, entendue comme *approche médiologique du poème* (et de la poésie) et comme *poétique du medium* — ou appliquée au medium.⁴

Matière, medium, message

Il n'est de medium en soi, par essence : n'importe quoi peut devenir medium (qui n'est pas essence, mais fonction). Ainsi, d'un éperon rocheux aux États-Unis d'Amérique, devenu le *géo-medium* d'un monument fameux exaltant, en terre indienne, les vertus de la civilisation américaine (blanche).

Et n'importe quel medium peut être *détourné* de sa fonction première, pour quelque raison que ce soit — en particulier, dans une intention idéologique, ou esthétique : deux décennies plus tard, dans une séquence demeurée fameuse, un cinéaste anglo-américain en déployait tout le potentiel dramatique et spectaculaire ; puis cinq musiciens anglais, substituant leurs effigies à celles des quatre prestigieux présidents américains qui y avaient été sculptées, en firent à la faveur d'une opportune syllepse, sur une fameuse pochette d'album, le manifeste de leur nouvelle orientation (et ambition) artistique.⁵

Le mont Rushmore, par lui-même, n'est rien d'autre que ce qu'il est, n'est le support de rien (pas même d'un nom), et ne signifie rien. (Sauf, *naturellement*, si l'on pense que Dieu l'a créé pour frapper l'imagination des hommes et les persuader de Son existence et de Sa grandeur ; ou si l'on admet avec Baudelaire que :

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles

— que le Poète, relayant le Prêtre, est seul en *mesure* de déchiffrer...⁶

Mais le chantier gigantesque⁷ qui, de ce pur *donné géo-physique*, buriné par les siècles, fit jaillir la forme très reconnaissable des visages de Washington, Jefferson, Roosevelt et Lincoln, l'investissait par là-même de deux intentions signifiantes, et hautement valorisantes : l'une, artistique (c'est la « représentation » de personnages) ; l'autre, politique (c'est la présentation d'un « message ») — auxquelles en retour il conférait, par le choix qui en avait été fait, une caractéristique non négligeable : une *monumentalité*, non étrangère à l'effet recherché du message et de la représentation, ainsi combinés.⁸

John Dewey l'avait souligné :

Ce qui fait d'un matériau un medium, c'est qu'il est utilisé pour exprimer une signification autre que celle qu'il tient de sa seule existence physique : la signification, non pas de ce qu'il est physiquement, mais de ce qu'il exprime.⁹

Vient ensuite le temps des *transmédiation*s. 1° Par les moyens, artistiques *et* industriels, propres au medium cinématographique — tout le sommet du monument fut reconstitué en studio —, le lieu, sa figurativité et sa symbolique *se voient* détournés avec humour, au profit de l'action qui s'y déroule et de l'intrigue qui s'y dénoue (comme, symétriquement, lors de la séquence initiale, cet autre lieu monumental et *hautement* signifiant : le siège de l'ONU, à New York, où elle se noue). 2° Des ressources spécifiquement plastiques, faisant image d'une suggestion proprement linguistique — le nom de groupe des cinq musiciens représentés en majesté, suivi de la formule amphibologique *in Rock* —, appliquées à cette composante médiologique *et* médiatique qu'est la pochette d'album, en détournent une nouvelle fois figurativité et symbolique, au profit de la fracassante déclaration d'une nouvelle « frontière » musicale à conquérir et de l'(auto-)identification de ceux qui, déjà, incarnaient cette nouvelle « ruée »...

Du médiologique au médiopoétique

Tout ce qui relève du médiologique ne relève pas nécessairement du médiopoétique.

Confronté au phonographe, Apollinaire ne comprit qu'après-coup l'exploitation proprement poétique qu'il « aurai[t] dû » en faire ; mais il ne tarda pas à l'envisager dans toutes ses implications à venir :

Avant peu, les poètes pourront, au moyen des disques, lancer à travers le monde de véritables poèmes symphoniques. Grâce en soient rendues à l'inventeur du phonographe, Charles Cros, qui aura ainsi fourni au monde un moyen d'expression plus puissant, plus direct que la voix d'un homme imitée par l'écriture ou la typographie.¹⁰

Ainsi, suggérait-il l'imminence d'une *phoniture* — rendue possible par la mutation médiologique en cours et permettant la composition de *phonotextes*, capables de surpasser *grapho-* et *typotextes* en expressivité. Même, indiquant quelles pourraient en être les ressources majeures, et spécifiques, fourbissait-il les premiers linéaments d'une *stylistique du medium* :

Comme si le poète ne pouvait pas faire enregistrer directement un poème par le phonographe et faire enregistrer en même temps des rumeurs naturelles ou d'autres voix, dans une foule ou parmi ses amis ?

Or ce sont là, précisément, quelques-unes des procédures-clés auxquelles recourrait, un demi-siècle plus tard, Bernard Heidsieck, pour la composition de ses *audiotextes* — grâce aux possibilités qu'offrait, à une aventureuse *auditure*, cet instrument nouveau : le magnétophone. L'électricité était passée par là...

L'électricité, comme le mont Rushmore, est un donné naturel : dès que l'homme apprit à l'utiliser et en conçut maints desseins en différents domaines, elle en devint l'inespéré *physio-medium* (« la fée électricité »), bientôt intégré, à titre de constituant commun, à d'innombrables *techno-media*. Ainsi, permit-elle de passer de la *phono-* à l'*audio-technè* — avec le microphone, la radio-diffusion et le magnétophone —, et aux développements qu'on en connaît aujourd'hui...

Mais l'auditure — soit, l'*usage médiopoétique* de l'audio-technè — commence là où le poète outrepassé les fonctions de captation et d'amplification, de diffusion, de fixation et de restitution de l'instrument — soit, son usage médiologique (en *fonction* duquel il a été conçu).

Tant que Heidsieck n'utilise le magnéto que pour enregistrer ses tout premiers « poèmes-partitions » et en conserver ainsi une version sonore *type* qui sera ensuite publiée telle quelle sur disque (les lectures publiques en étant autant d'*occurrences*), ceux-ci relèvent d'une *vocature*, non d'une auditure : ce sont, clairement, des *vocotextes* (et non plus, déjà, des *typotextes*). Tout change, dès qu'il en explore, expérimente et exploite les potentialités propres, en termes de simultanités, de collages, de montage, d'interventions directes sur la bande, d'intégration (à titre d'*énoncés non verbaux*) d'objets sonores de toutes provenances, d'effets sonores censément indésirables, *etc.* — considérés comme *procédés compositionnels* à part entière.¹¹

Michèle Métail précisait, au seuil de ses trois *Dialogues* :

Ce sont des pièces « microphoniques », dont le théâtre est le corps. Les voix sont sonorisées afin de rendre perceptibles les moindres bruits annexes qui accompagnent toujours le discours : souffle, bruits de bouche, coups de langue.¹²

Le micro y est utilisé, et *pensé*, comme techno-composante d'une *configuration médiopoétique* où il s'articule aux organes mobilisés, qui en fournissent la bio-

composante : intime collaboration du techno- et du *bio-medium*. Dans un judicieux parallèle entre ces deux arts jumeaux, le cinématographique et le radiophonique, Carlos Larronde¹³ n'écrivait-il pas, dès 1932 : « Il y a des gros plans auditifs, comme il y a des arrière-plans auditifs. » Même, en pionnier de la médiopoétique, il indiquait on ne peut plus nettement la spécificité de toute auditure, « réserva[n]t “le qualificatif radiophonique aux pièces conçues et réalisées spécialement pour le micro” » (1935) et « rappelant qu'on “ne s'improvise pas auteur pour le micro même quand on est un grand auteur scénique” » (1937).

Répondant à Heidsieck, justement lors d'un entretien radio-diffusé, Métail¹⁴ le soulignait : « Le micro n'est pas seulement un moyen d'amplification [=médiologique], il est peut-être aussi quelque chose avec lequel on joue [...] en utilisant ses potentialités en tant que micro [=médiopoétiques]... » Délibérément destinées à la lecture publique, les œuvres « sonores » de l'un comme de l'autre (qui ne dédaignent pas la radio) sont donc bien, pleinement, des *scénaudiotextes*.

Ainsi, précisait-elle que dans sa propre pratique, le poème, fondamentalement, « est fait pour être lu [=proféré en public... ou à la radio] », et que par conséquent, « le texte écrit [=le grapho- ou le typotexte], c'est un aide-mémoire, c'est tout ». S'agissant de Heidsieck, l'analyse de Larronde (1932), prolongeant les impavides anticipations d'Apollinaire, s'avère particulièrement pertinente :

De même que la surimpression visuelle est un atout-maître pour le cinéma, de même la surimpression sonore, les voix disposées par plans et par masses, peuvent jouer dans la radio un rôle essentiel. [...] Mobilité, simultanésisme, voilà ce qui caractérise l'écran et le micro. L'un opère dans l'étendue, l'autre dans la durée. Surimpression et suraudition se correspondent.

À propos du gros plan cinématographique, Benjamin¹⁵ l'observait :

Nous connaissons en gros le geste que nous faisons pour saisir un briquet ou une cuiller, mais nous ignorons à peu près tout du jeu qui se déroule réellement entre la main et le métal, à plus forte raison des changements qu'introduit dans ces gestes la fluctuation de nos diverses humeurs. C'est dans ce domaine que pénètre la caméra [...]. Pour la première fois, elle nous ouvre l'accès à l'inconscient visuel, comme la psychanalyse nous ouvre l'accès à l'inconscient pulsionnel.

Semblablement, à propos des « Dialogues » de Métail, pourrait-on dire :

« Nous connaissons en gros les mouvements de langue et de lèvres que nous faisons pour parler à quelqu'un, mais nous ignorons à peu près tout du jeu qui se déroule réellement entre la glotte et le tympan, à plus forte raison des changements qu'introduit dans ces mouvements la fluctuation de nos diverses humeurs. C'est dans ce domaine que pénètre le microphone. Pour la première fois, il nous ouvre l'accès à l'inconscient auditif, comme la psychanalyse nous ouvre l'accès à l'inconscient pulsionnel. »

Du sémiotexte à l'audiotexte : « Écrit avec la langue » de Cosima Weiter

Comme le mont Rushmore et l'électricité, la bouche, les organes de la phonation, les oreilles et les zones du cerveau concernées sont un donné naturel, qui en tant que tel n'est pas fait *pour* la manifestation sonore du langage : c'est l'homme qui, au fil tâtonnant de son évolution, en ayant reconnu les potentialités, en a fait le bio-medium de cette aptitude spécifique, et a fini par l'intégrer à des techno-media de plus en plus perfectionnés.

Mais si l'écriture manuelle et la typographie (ou la *grapho-technè* en général) et la phonation, connectées ou non à un appareillage (relevant de la phono- ou de l'audio-technè), sont donc bien des media, c'est qu'elles « contiennent », elles-mêmes, quelque chose comme « un autre medium ». ¹⁶ N'importe quel énoncé en effet, qu'il soit reçu à travers les organes de la vue ou de l'ouïe, est également perçu comme porteur d'une intention signifiante et, le plus souvent, d'un contenu sémantique ; et il est maints énoncés qui, formulés « intérieurement » (c'est-à-dire, dans les zones du cerveau concernées), ne se manifestent jamais par des signes visibles ou audibles : telle est, de toutes les strates constitutives d'une configuration médiologique (et médiopoétique) donnée, la plus enfouie — et en quelque sorte, son ultime *interprétant*. Véhiculée par les composantes les plus enfouies du bio-, il n'est pas trop aventureux de la baptiser : *sémio-medium*.

Tout énoncé, tout texte — qu'il soit grapho-, voco-, typo-, phono-, audio-, scéno-, *etc.* — recèle en définitive un *sémiotexte* : même apparemment ou irrémédiablement inintelligible, fût-il réduit (comme dans les diverses poésies phonétiques) à une série de lettres, appartenant ou non (comme les « lettres nouvelles » d'Isidore Isou et Maurice Lemaître) à tel alphabet, ou système phonologique, connu. Mais — précisément en ce qu'il est grapho-, voco-, typo-, phono-, audio-, scéno-, *etc.* — il ne s'y réduit pas : nul énoncé ne saurait être

indemne des conditions médiologiques (et, *a fortiori*, médiopoétiques) de son énonciation.

Dans une pièce « sonore » intitulée « Écrit avec la langue », Cosima Weiter joue et fait œuvre d'une telle intrication des différentes strates de médium impliquées dans une série d'énoncés interrogatifs, impérieux et inquiets, proférés pour l'enregistrement et le traitement en studio de la voix enregistrée :

Vous entendez ? Vous m'entendez ? Vous entendez ce que je dis ? Vous voyez, vous entendez ce que je veux dire ? Vous voyez ma bouche ? Vous l'entendez ? Est-ce que vous entendez ma bouche ? Et les mots qui sont dans ma bouche ? Vous entendez ma bouche, ou ce qui sort de ma bouche ? Dites, ce qui sort de ma bouche, c'est de l'air ou des mots ? Vous entendez ce que dit ma bouche ou ce que je dis, moi ? Qu'entendez-vous par là ?¹⁷ [...]

Ainsi typographié, le « texte » paraît se ramener à une série de phrases — soit, à l'arrangement d'un matériau lexico-syntaxique offrant une combinaison de signifiés d'où résulte, censément, le « sens » global : tant nos réflexes (culturels) de lecture nous entraînent quasi-immédiatement au sémiotexte, sans égard pour les signes graphiques chargés de le manifester. Or — outre qu'il faudrait tenir compte de l'effet proprement visuel de tant de répétitions (et en premier lieu, celle des points d'interrogation) —, il s'agit ici clairement d'un (scén)audiotexte, dont ce typotexte apparaît, dès lors, comme la « partition » — et qui se trame de bien d'autres composantes, suffisamment explicites à l'écoute pour que le *sens* global en soit irréductiblement affecté : considéré dans toutes ses dimensions médiopoétiques, le *texte* déborde largement le « texte »...

Ainsi, de cet essoufflement qui (à la manière d'une *clé* sur une partition musicale) précède, même, les premiers mots prononcés et (à la manière du principe de déchiffrement, et d'interprétation, indiqué par la clé) se poursuit tout du long, suggérant — par sa charge physio-sonore, que le travail audio-technique rend si palpable — un surcroît de sens que ne saurait prendre en charge le seul matériau verbal mobilisé : un sentiment d'urgence, de *malaise dans l'intercompréhension*, s'impose au fil de l'écoute, se mêlant diversement au signifié des mots et des phrases dont elles amplifient ainsi la portée humaine. À quoi s'ajoutent à de certains moments un tremblé, une raucité de la voix introduisant, dans ce feuilleté interprétatif, quelque chose comme une agressivité, et une fragilité dont elle est la contrepartie.¹⁸

Symbiose, donc, d'un sémiotexte et de la dimension *vocorporelle* au filtre de laquelle il se manifeste ; symbiose, soulignée en retour à même ledit sémiotexte se faisant *métatexte*, dès cet *incipit*, par d'opportunes syllepses : sur les mots *langue* (l'organe, l'idiome), *entendre* (l'ouïe, l'intellection) et, par contamination, *voir* (la vue, l'intellection), *mots* (sons proférés, éléments de l'idiome), *dire* (« ce que dit ma bouche ou ce que je dis »), *etc.* Et l'on n'est point si éloigné, par là, de « Lang' » (ou : « La langue n'a point d'os ») de Julien Blaine, dont le sémiotexte à forte saveur métopoétique, se manifestant à travers une *vocorporalité* particulièrement affirmée, s'achève sur cette formule hautement sylleptique : « les mots de ma cage ! »¹⁹

Dualité, symptomatique d'un fondamental clivage — dont le sujet et le langage sont, respectivement et inextricablement, « le lieu et la formule » — que manifeste, tout au long d'« Écrit avec la langue », le dédoublement (ou plus) de la voix profératrice, réalisé par spatialisation des énoncés successifs et chevauchement « simultanéiste » de halètements et d'amorces ou de segments d'énoncés...

Scénovocitexte et bio-medium à plein régime : « sCRIPt » de Sébastien Lespinasse

À propos du « texte écrit » comme « aide-mémoire », Métail ajoutait, soulevant un point crucial du point de vue médiopoétique : « le texte écrit ne sert qu'à noter l'enchaînement des mots [=l'organisation syntagmatique du sémiotexte], ce serait possible de les mémoriser, mais enfin la tradition orale ne m'intéresse pas du tout. »

C'était là, sans détours, désigner l'une des composantes spécifiques majeures des poésies « orales », dont se distinguent (d'évidence) les poésies « écrites » — mais tout autant, insistons-y : les « sonores ». Celles-ci comme celles-là se manifestant par et dans la profération, on a souvent prétendu (ou cru pouvoir) ramener les nouvelles venues à quelque aimable ou contestable résurgence des ancestrales : comme si, même abstraction faite (s'il est possible) de l'audio-technè, leurs modes de profération étaient seulement comparables ! Et surtout : comme si les orales, et donc les sonores, ne se définissaient que par le rôle central (certes, évident) qu'y joue la profération, les distinguant tout uniment des écrites...

S'appuyant sur les travaux philologiques de Milman Parry, selon lequel « pratiquement tous les traits distinctifs de la poésie homérique sont dus à

l'économie que lui imposent les méthodes de composition orale », et interrogeant *dans leur contexte intellectuel* les raisons d'être du « style formulaire » qui la caractérise, Walter J. Ong²⁰ insiste sur le rôle primordial (certes, reconnu, mais si marginalement pris en compte) de la mémoire, comme composante définitoire de toute « culture orale primaire » ou « proche de l'oralité primaire ». Non seulement de la mémoire, mais d'une certaine forme ou variété de mémoire, soit : d'*un certain mode de mémorisation*, qui est aux antipodes de la mémorisation d'un texte écrit. Laquelle relève d'une dynamique unidirectionnelle, et involutive, du grapho- ou du typo- vers le sémiotexte — voire, directement vers l'*orotexte*, comme lorsque l'on récite sans (se soucier de) comprendre...

Car, en l'absence d'un texte écrit de référence, la question est : « Comment se souvenir de ce que vous avez si péniblement élucidé ? Une seule solution : penser des pensées mémorisables. » Ce qui suppose une intime interactivité, entre sémio- et bio-medium (incluant zones concernées du cerveau et organes de la phonation). D'où, le « style formulaire » et « pratiquement tous les traits distinctifs » résultant, dans les poésies qualifiées d'« orales », moins de leur mode oral de divulgation que de leur *mode mémoriel de composition*. Lequel relève, donc, d'une dynamique bidirectionnelle, sémio- et orotexte — mais, sans doute vaudrait-il mieux parler de *mnémotexte* — se structurant et se développant par instructions réciproques.

Dans le cas de la sonore, telle que la revendiquent et la pratiquent aussi bien Métail que Heidsieck, la dynamique de l'enregistrement ou de la profération publique (selon le mode de divulgation) est clairement orientée du grapho- ou du typotexte vers le vocotexte et, au-delà, vers le scénaudiotexte ; orientation que manifeste visuellement, à l'intention des auditeurs / spectateurs, la présence, quelquefois ostentatoire, de la « partition » : telle ou telle façon de la manipuler, d'en tourner les pages, de la dérouler, *etc.* Mais il est clair que — sauf à n'être qu'oralisation (occurrence contingente) d'un préalable typotexte (qui en demeurerait le type) — l'orientation inverse l'a (du point de vue de la conception et de la composition) plus ou moins largement précédée : dynamique, là encore, bidirectionnelle, sémiotypo- et scénaudiotexte se structurant et se développant par instructions réciproques ; ou en d'autres termes : « pratiquement tous les traits distinctifs de la poésie de Heidsieck ou de Métail sont dus à l'économie que leur imposent les méthodes de composition scénaudio-technique »...

Autrement dit encore : autant que de l'écriture au sens strictement technique du terme ou *scripture*, y compris l'imprimé, l'auditure se distingue radicalement de l'*orature* (ensemble des caractères spécifiques à la poésie orale traditionnelle). Le

pseudo-suffixe *-ture* suggère un paradigme, déclinant plusieurs grands modes historiques d'« écriture » au sens compositionnel et (médio)poéticien de ce mot : le medium « sonore » ou « voco-scénique » mais aussi le medium « scriptural » font partie intégrante de la conception, de la composition et de la divulgation des œuvres « sonores », « phonétiques » ou « scéniques » et « écrites », et il en est de même des œuvres « orales » et de leur medium. La proximité *-ture / -teur* suggère qu'au dispositif : page + lecteur (livre), se substitue le dispositif : poète proférant et / ou appareillage sonore + auditeurs / spectateurs (*live* ou audio / vidéo) ou auditeur (audio).

Proférateur / vociférateur obstiné, Sébastien Lespinasse²¹ est peut-être aujourd'hui le plus fidèle et, à la fois, le plus inventif héritier de la longue et turbulente histoire des poésies phonétiques et *phonatoires*. Poésie radicalement et rugueusement corporelle, très-rauque et souvent très-drôle, très-chtonienne et tonitruante, glottique et quelquefois terrifiante, vertigineuse et cependant charmeuse (mais pas charmante), impétueuse et impeccable, gestuelle et manquant vraiment de « tenue » — mais pas de *tension* —, visant à faire entendre, ressentir, à l'auditeur / spectateur toute la soufflerie intérieure (soufflerie autant que jouissance), cette bru(i)terie sub-vocale où déjà s'agite et d'où surgit — de toutes ses *intensités* — la lettre (emblématiquement, « R », sur laquelle il propose diverses variations), vibrante et vivante, physique et dynamique avant de se faire phonologique, et, d'effusifs engrappements en articulations différentielles, vectrice de sens, enfin — que celui-ci soit à portée, ou demeure comme asymptotique, en *suspens*...

C'est, exemplairement, le cas dans « sCRiPt », dont le titre même — et, en toute cohérence méta-poétique, la graphie de ce titre — explicite d'emblée une *double venue* de l'écrit dans la voix et de la voix dans l'écrit, par quoi se fait, dans un effort que la profération rend quasi-palpable, la venue *du poème*. De ce qui n'est, tout d'abord, qu'entrechocs précipités de dentales et de labiales (que parasitent dans leur course raclements et crépitements de gorge, chuintements, étranglements et autres productions sonores, plus ou moins identifiables, de la cavité phonatoire), progressivement une phrase, toujours recommencée, lâchée, reprise suivant maints embranchements : « *je voudrais [...] tout écrire* », ayant fait son remuement, affleure, ou vient par bonds sur la scène : « ...en cristal de cris ! » Ainsi, le *vocitexte* laisse-t-il transparaître, par intermittences, un sémiotexte qui, comme chez Blaine ou Weiter, s'avère porteur d'une dimension métatextuelle non négligeable...

Puissance et inventivité phonatoires : le medium — s'il n'exclut pas ici tout recours à l'audio-technè (dont il peut, le cas échéant, se passer) — se concentre néanmoins quasi-exclusivement sur le corps du poète proférateur et, plus précisément, sur les organes de la profération et les zones du cerveau correspondantes (bio-medium), pour englober l'espace vibratoire qui l'entoure (physio-medium) ainsi que les auditeurs / spectateurs présents (*socio-medium*) et, plus précisément, en eux, les organes de la perception et les zones du cerveau mis ensemble à contribution.

C'est toute la différence avec Jaap Blonk, virtuose bucco-glottio-facial avec ou sans amplification, qui a de plus en plus massivement recours au traitement informatique de sa propre voix « en temps réel » (techno-medium) et qui — s'il a également pour objet la matérialité sonore (voire bruyante) et physique (voire physiologique) de la parole et du corps proférant — n'hésite pas à en pousser très loin la musicalisation au moyen d'une instrumentation numérique très élaborée : ce qui, dès lors, le rapproche davantage des voies ouvertes en amont par Henri Chopin, également frayées par Joachim Montessuis, Michael Lentz ou Maja Ratkje (avec lesquels il a collaboré),²² que de l'héritage direct de la poésie phonétique (qu'il n'en continue pas moins à revendiquer)...

Diabolus in medio !

Lorsqu'Alain Finkielkraut s'alarmait naguère de la récente et déjà massive plongée de notre monde en pleine euphorie webolâtrique, il usait en faveur du livre imprimé des mêmes arguments (et cédait aux mêmes phantasmes) que ceux qui, bien longtemps avant lui, avaient dénoncé comme une entreprise (et une emprise) satanique l'invention de l'imprimerie et la décisive mutation médiologique où elle allait entraîner la chrétienté tout entière :

Un poème est un poème, et c'est sur une feuille imprimée qu'on peut le découvrir, y revenir, l'apprendre, l'expliquer. Il faut aux mots du poème un domicile fixe, un lieu où on les laisse tranquilles. Ce lieu, c'est le livre.²³

Assignation et hypostase, dogmatiquement autant que tautologiquement essentialistes — et largement admises et partagées encore aujourd'hui, s'agissant de poésie —,²⁴ que réfutent manifestement, dans leur ensemble, les œuvres de poésie scénique et / ou enregistrée, et toute approche résolument médiopoétique de la question : *la médiopoétique est un anti-essentialisme.*

Car, insistons-y : l'appropriation des successives techniques d'enregistrement, de traitement et de restitution de la voix et du son par les poètes n'a rien *en soi* d'un formalisme ou d'une technolâtrie déplacée — pas plus que celle des techniques typographiques, informatiques, ou internautiques. Ni que celles de l'alexandrin, du sonnet, de l'acrostiche, de la rime riche, batelée, équivoquée, du *cut-up* ou des *concetti*, voire de la métaphore filée ! Il s'agit, ni plus ni moins, d'un *aggiornamento* médiologique...

Nulle fascination malsaine, en tout cas, chez Heidsieck, pour le microphone ou la bande magnétique — auxquelles, revendiquant même « le droit au couac », il se garde bien de recourir en virtuose ; nulle vipérine intention non plus, ou tentation, de *mise en condition* du plus large auditoire ou d'être, plus trivialement, le plus « moderne » ou le plus *branché*...

Il suffit de l'écouter, et emblématiquement dans *Canal Street*, pour sitôt prendre toute la mesure de la justesse critique — et de l'humour — avec laquelle il détourne les us et outils de la communication (y compris linguistique) et du spectacle (y compris au sens situationniste), dont il exhibe ainsi le caractère dramatiquement, ou ridiculement, aliénant.²⁵ Ou Charles Pennequin, pour s'aviser de l'usage pervers et critique qu'il fait, devant ou parmi une assistance, tour à tour ou même à la fois intriguée et déconcertée, d'un simple dictaphone (dont par ailleurs, il peut fort bien se passer)...

Quant à Anne-James Chaton — s'il ne répugne pas, le cas échéant, à certaines virtuosités audio-techniques —, il n'hésite pas non plus s'il le faut (renchérissant sur Métail soucieuse de « rendre perceptibles [...] souffle, bruits de bouche, coups de langue »), à *faire ce qu'il ne faut pas faire* en matière de « bonne communication » ou de « bon usage » des outils d'enregistrement :

For example, for the *Événements*, I chose a really bad lo-fi mic because I knew that this kind of lo-fi mic will make crashes in the sound and then create beats. So I use them like a writer. Microphones are pens.²⁶

Différemment, dans sa « Vie de Jésus », a-t-il d'emblée assumé les différences qualitatives de diction et d'enregistrement qui résulteraient de la multiplicité des différents lecteurs auxquels il avait confié tels et tels fragments du « texte », constitués ensuite en audiotexte par montage, spatialisation et superposition avec sa propre partie vocale.²⁷ Différemment encore, peut-on lire, au tout début du « Chapitre I » de *Traité de bave et d'éternité* d'Isou, ce savoureux avertissement :

Les disques rapportés sur de la pellicule « son » laissent filtrer certains bruits ou « crachotements » qui ont été gardés parce qu'ils ajoutent au caractère révolutionnaire — involontaire — du film.²⁸

Le *compte-tenu du medium* — et singulièrement, du *nouveau medium* — n'est pas l'acceptation de ses exigences, mais la reconnaissance de ses potentialités. Ce n'est pas la soumission, contrainte ou volontaire, larmoyante ou béate, à ses capacités de nuisance et de domination, mais l'appropriation, raisonnée et hardie, circonspecte et différenciée, de ses ressources cognitives, inventives et émancipatrices.

Quant au souci, ou pour le moins à la conscience que peut — que devrait — avoir tout poète, « sonore » ou non, comme tout artiste, de tout ce qui constitue, explicitement ou non, son matériau, et ses instruments, de leurs virtualités et de leurs limites, de leurs injonctions et de leurs suggestions (c'est à ces conditions, précisément, qu'il est permis de parler de *medium*), il ne m'est ici que de citer André Spire, qui ne saurait passer pour quelque dangereux révolutionnaire, ou provocateur à la solde de quelque dissolvante avant-garde :

De toutes les autres activités artistiques, la poésie occuperait-elle seule une place à part, et ne ressortirait-elle que des jugements de convenance personnelle et de goût ? Le réel qui se cache sous les résistances de sa propre matière, seule elle serait dispensée de la passion de le découvrir qui a torturé tous les vrais artistes des plus grandes époques ? Son outrecuidance serait dispensée de cette curiosité pour les recherches physiques qu'ont toujours eue les musiciens dont le génie, avide de s'emparer des incomparables ressources apportées par toutes les branches de l'industrie humaine à la musique, l'a sans cesse enrichie, renouvelée, au fur et à mesure que les éléments matériels et par suite les possibilités de variation se multipliaient « grâce à des progrès d'ordre technique, harmoniques et instrumentaux. » Elle serait dispensée de cette connaissance, de ce maniement des outils, du matériel de leur art qui hanta tant de grands artistes : Benvenuto Cellini, Piranèse, Viollet-le-Duc, Eugène Delacroix essayant d'accroître ses moyens d'expression par des recherches relatives à la qualité des couleurs, curieux des choses de la chimie, obsédé de questions de métier comme l'était Léonard de Vinci dont le *Traité de la peinture* faisait dire à Louis Carrache, peintre non méprisable, que s'il l'avait connu plus tôt « cela lui aurait évité vingt ans de tergiversations et d'études ». ²⁹

NOTES

¹ Bobillot, Jean-Pierre. *Trois essais sur la Poésie littéraire*, Romainville : Al Dante, 2003. 174-176.

² Bobillot, Jean-Pierre. « Maître Vers & Dame Prose. » *Formes Poétiques Contemporaines* (10, 2013) : 17-34.

³ Bobillot, Jean-Pierre. *Poésie sonore. Éléments de typologie historique*, Reims : Le Clou dans le fer, 2009. 38-42.

⁴ Bobillot, Jean-Pierre. « Naissance d'une notion : la médiopoétique. » *Poésie & Médias XX^e-XXI^e siècle*, Nadja Cohen *et al.*, ed., Paris : Nouveau Monde, 2012. 155-173 (voir : <http://www.rap.prd.fr/ressources/detailVideo.php?videoID=2539>) ; « Poésie sonore & médiopoétique. » *French Forum* (XXXVII/1-2, 2012) : 19-34. En vérité, pas plus que la *poétique*, la médiopoétique ne se limite à la poésie, et il est (on va le voir) une médiopoétique de la sculpture, du cinéma, de la musique... C'est par commodité que j'écrirai ici « médiopoétique », pour « médiopoétique *de la poésie* ».

⁵ On aura reconnu, dans l'ordre, *North by Northwest (La Mort aux trousses)* d'Alfred Hitchcock (1959), et *Deep purple in Rock* (1970).

⁶ Aux yeux des Lakotas, le lieu était d'ailleurs sacré, tant la pensée magique est friande de géo- et de physio-media : d'où, message pour message, l'interminable chantier d'un contre-monument, encore plus grandiose—« potlatch » ?—, dédié au chef Crazy Horse...

⁷ Sous la direction du sculpteur Gutzon Borglum, il dura de 1927 à 1941, employa quatre cents ouvriers et coûta près d'un million de dollars ; la hauteur des visages taillés dans le roc est de 18 mètres.

⁸ Cette monumentalité relève clairement d'une « *esthétisation de la politique* » propre à « un art de propagande » et proche de « l'art de la guerre » (qu'elle poursuit, effectivement, *par d'autres moyens*, y compris le tourisme...), conformément à l'analyse désormais classique qu'en fit Benjamin, à propos de « l'idée fasciste de l'art » : Benjamin, Walter. « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1935), « André Gide et son nouvel adversaire » (1936). *Œuvres III*, Rainer Rochlitz, Maurice de Gandillac, trans., Paris : Gallimard, 2000. 110-113, 160-165.

⁹ Dewey, John. *L'Art comme expérience* (1934), Jean-Pierre Cometti *et al.*, trans., Paris : Gallimard, 2010. 334.

¹⁰ Voir Bobillot, Jean-Pierre. « La Voix réinventée. » *Histoires Littéraires* (28, 2006) : 25-44. Je cite, respectivement : « Aux archives de la parole », « Nos amis les futuristes », « Simultanisme-librettisme » (1914).

¹¹ Voir Heidsieck, Bernard. *Notes convergentes. Interventions 1961-1995*, Romainville : Al Dante, 2001 ; cf. Bobillot, Jean-Pierre. *Bernard Heidsieck Poésie Action*, Paris : Jean-Michel Place, 1996.

¹² Métail, Michèle. *Dialogues*, Montigny-les-Metz : Voixéditions, 2002. 7.

¹³ Cité dans : Todd, Christopher. « Carlos Larronde, idéaliste des ondes. » *Les Écrivains et la Radio*, Pierre-Marie Héron, ed., Montpellier : Université de Montpellier III / Institut National de l'Audiovisuel, 2003. 19-20.

¹⁴ « Michèle Métail : l'entretien. » *Poésie ininterrompue*, Claude Royet-Journoud, prod., Paris : France-Culture, 17 décembre 1978 (écouter <http://www.franceculture.fr/emission-la-nuit-revee-de-la-nuit-revee-de-alain-rey-2014-02-16>).

¹⁵ Benjamin, Walter. « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique. » *Op. cit.*, 103.

¹⁶ Au sens où « le “contenu” d'un médium, quel qu'il soit, est toujours un autre médium » : Mac Luhan, Marshall. *Pour comprendre les media* (1964, Jean Paré, trad., Paris : Seuil, 1968. 26.

¹⁷ Weiter, Cosima. *Ici* [CD], Lyon : GMVL [Groupe de Musiques Vivantes de Lyon], 2013.

¹⁸ On mesure ce qu'une approche intégrant toutes ces composantes extra-verbales peut donner, littéralement, de *corps* aux diverses « fonctions linguistiques » identifiées par Jakobson — et particulièrement, ici, aux « conative », « phatique » et « émotive », ainsi qu'aux notions de « lyrisme » et, souvent mise en avant à propos de *slam*, de poème « adressé ». Voir Jakobson, Roman. « Linguistique et poétique » (1960). *Essais de linguistique générale*, Paris : Minuit, 1963. 213-220.

¹⁹ Blaine, Julien. *Bye bye la perf*, Romainville : Al Dante / Nèpe / Adriano Parise, 2005 [dans le DVD] ; *R'assemblément* [DVD], Ventabren : Les Films de l'aire, 2014.

²⁰ Ong, Walter J. *Oralité et Écriture* (1982), Hélène Hiessler, trans., Paris : Les Belles Lettres, 2014. 40-56. Ces quelques lignes en sont une paraphrase médiopoéticienne...

²¹ Lespinasse, Sébastien. *R* [CD], Toulouse : chez l'auteur, 2007.

²² Par exemple : Ratkje, Maja et Blonk, Jaap. *Post-human Identities* [CD], Arnhem (Pays-Bas) : Kontrans, 2005 (voir son site : <http://www.jaapblonk.com>).

²³ Finkielkraut, Alain et Soriano, Paul. *Internet : l'inquiétante extase*, Paris : Mille et une nuits, 2001. 24-34.

²⁴ Pensons, seulement, à la virulente prise de position de : Roubaud, Jacques. « Obstination de la poésie. » *Le Monde diplomatique* (670, janv. 2010). Voir,

également, la réponse de Christian Prigent : « Vroum-vroum et flip-flap (réplique à Jacques Roubaud) », sur le site des éditions P.O.L. (1^{er} février 2010), reprise en « Post-scriptum » dans : Prigent, Christian. *Compile*, Paris : P.O.L., 2011. 24-28 ; et la mienne : « Les humeurs de M. Roubaud (et autres vrais poètes) », sur le site de Pierre Le Pillouër, *Sitaudis* (23 février 2010), reprise dans le collectif : *Disputatio XXI*, Samuel Lequette *et al.*, Aubenas : Hapax, 2010. 55-67.

²⁵ Heidsieck, Bernard. *Canal Street* [livre + 2 CD], Romainville : Al Dante, 2001.

²⁶ Voir « The Mic Is Mightier Than The Sword : Anne-James Chaton Interviewed » par Robert Barry. *The Quietus* [en ligne], 2013 : <http://thequietus.com/articles/12897-anne-james-chaton-interview>.

²⁷ Chaton, Anne-James. *Vies d'hommes illustres d'après les écrits d'hommes illustres*, Romainville : Al Dante, 2011 [dans le CD].

²⁸ Isou, Isidore. *Traité de bave et d'éternité* (1951), Paris : Re : Voir Vidéo, 2008.

²⁹ Spire, André. *Plaisir poétique et plaisir musculaire* (1949), Paris : José Corti, 1986. 16-17. Il cite Landry, Lionel. *La Sensibilité musicale*, Paris : Alcan, 1930.