

Hyperpoésie en transformation : la métamorphose épigénétique Poésie action : texte, voix, corps

Giovanni Fontana

Numéro 135, printemps 2020

Métamorphoses et fluidités

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/93833ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fontana, G. (2020). Hyperpoésie en transformation : la métamorphose épigénétique Poésie action : texte, voix, corps. *Inter*, (135), 28–33.

HYPERPOÉSIE
EN TRANSFORMATION

:

LA MÉTAMORPHOSE
ÉPIGÉNÉTIQUE
POÉSIE ACTION

:

TEXTE, VOIX, CORPS

GIOVANNI FONTANA

Dans la conception actuelle de la poésie expérimentale, il est particulièrement important de suivre l'évolution de la relation entre le texte et la performance (la poésie action, l'action poétique qui reproduit ou reconstruit le texte dans l'espace-temps). Le concept de texte, en effet, comme précisé à plusieurs reprises dans le domaine¹, ne s'applique pas seulement aux messages en langage usuel, mais également à tout autre support significatif (signifiant + signifié), même s'il est composé dans la dimension espace-temps, comme c'est le cas d'une œuvre vidéo-graphique ou d'une composition musicale.

Nous savons bien qu'au XX^e siècle, l'aspect performatif a joué un rôle central dans la poésie. Le passage du texte à l'action représente l'un des processus métamorphiques les plus intéressants de l'histoire de la littérature et de l'art.

La valeur du corps en action et l'importance de la voix ont caractérisé différentes voies d'expérimentation qui ont un dénominateur commun : celui de l'esprit d'origine de la poésie. De nombreuses études, désormais bien connues par d'autres que les spécialistes, ont clairement montré qu'à l'origine, la poésie, étant orale, avait une relation privilégiée avec le corps, avec sa présence active et palpitante, avec sa chaleur, capable d'établir des liens empathiques avec le public.

Pour être plus clair, disons que le poète (l'ancien *aoidós*, chanteur des poèmes épiques) était une des pierres angulaires de la culture orale dans la civilisation grecque antique. L'oralité, qui était dans ses débuts au service des règles sociales, de la politique, de la philosophie, du théâtre et, surtout, de la poésie, a été durablement préservée grâce à la mémorisation naturelle.

À l'époque, le tissu des relations était combiné aux éléments éphémères (expressions, gestes, sons : l'homme qui parle et agit), donc tout ce qui jouait un rôle social devait être ritualisé pour favoriser sa mémorisation. La poésie fait partie de ce contexte. En effet, elle est considérée l'une des clés de voûte de la société.

La rétention mnémorique est favorisée par la répétition, qui donne un sentiment de plaisir lorsqu'elle adopte une valeur rythmique et une fluidité sonore. Favorisant la mémorisation, ce schéma rythmique et acoustique reproductible constitue la trame fonctionnelle qui encadre et incorpore une quantité incroyable de données et d'informations.

C'est ainsi que la poésie est née. C'est ainsi qu'elle se trouve au centre du milieu socioculturel : elle est au cœur de la vie.

Alors qu'elle n'était au départ qu'un simple besoin pratique, elle s'est transformée en une activité artistique, favorisée par le pouvoir captivant du rythme. Un pouvoir presque enchanteur. La voici dorénavant associée à la musique et à la danse. La poésie a fini par occuper un rôle de premier plan, ayant une fonction didactique évidente, mais aussi une mission sociale et expressive.

Cette immersion dans une situation chorale, où se côtoyaient la participation à l'amusement social, le partage de sentiments communs, le sens profond de l'événement et l'importance de s'y engager, a créé une fête rituelle. Il était important de se reconnaître, l'un l'autre, comme les éléments essentiels d'un mécanisme créatif animé par un personnage central indispensable, un *deus ex machina* prodigieux : le poète.

À l'époque, la poésie était configurée comme un organisme vivant en constante adaptation : elle s'enrichissait continuellement, au fil du temps, évoluant en fonction des événements et, surtout, des changements dans la qualité des relations entre le poète et son public. Cette lente métamorphose, causée par la somme de nombreuses microvariantes et caractérisée par un long processus de stratification et de sédimentation, a donné à la poésie la forme et le sens d'un grand laboratoire partagé. Ce partage avait pour fonction de rendre le poème toujours actualisé, nécessaire, vital.

Bien sûr, certains changements se sont introduits avec l'arrivée de nouvelles pratiques d'écriture : une technologie révolutionnaire formée d'images étranges dans ce monde archaïque fait de voix, de sons et de gestes. Ce mécanisme est efficacement illustré par Eric A. Havelock qui a soigneusement étudié la transition de la civilisation orale à la civilisation écrite². Ce fut une grande transformation. Une révolution radicale.

Fondamentalement, ce passage de l'oralité à l'écriture correspondait au passage de l'intelligence « simultanée » à l'intelligence « séquentielle », de la capacité à traiter plusieurs informations sans les ordonner à la possibilité de créer des chemins linéaires. Dans la logique de l'écriture, il a fallu aborder la lecture, c'est-à-dire la conversion d'images en sons. Peu à peu, ce processus est devenu presque automatique.

Ce qui a d'abord été identifié comme une tyrannie de l'écriture sur l'oralité s'est consolidé au fil du temps. Parmi les moments cruciaux de cette histoire, mentionnons la révolution typographique et le « pouvoir » du livre. Mais au siècle dernier – progressivement, de manière de plus en plus évidente, jusqu'à aujourd'hui –, l'oralité s'est de nouveau manifestée par la radio, le cinéma, la télévision, etc.

À l'ère de l'« oralité secondaire »³ décrite par son principal théoricien, Walter J. Ong, l'ancienne centralité de la participation, l'implication chorale, la simultanéité de la communication, l'identification des utilisateurs de médias de masse, sont reprises, mais à la différence qu'elles sont désormais dépendantes de l'écriture qui, elle, n'est pas remplacée, mais intégrée dans les nouvelles formes de communication. Dans le milieu technologique, il y a une grande fluidité de mots, de sons, d'écrits, d'images. Tout se fond dans un mouvement frénétique. Nous assistons à un simultanisme fantasmagorique d'éléments. En même temps, la conversion entre l'oralité et l'écriture est devenue vertigineuse, voire extrêmement dynamique. Or, nous avons perdu la relation corps-corps qui est, sans doute, un facteur existentiel de la plus haute importance.

Il s'agit d'un énorme renversement de valeurs en ce qui concerne la communication et la typologie des signifiants, comme cela s'est produit, en des termes complètement différents, à l'époque de la révolution typographique. À la suite de cet événement, dès la première moitié du XX^e siècle, les poètes ont également mis en place leur propre révolution pour retrouver l'importance de la voix – et du son en général –, mais aussi récupérer la valeur du corps qui avait été perdue (futurisme, Dada, Zaum, etc.).

C'est dans les années cinquante que le magnétophone est devenu accessible. Grâce aux dispositifs techniques qui ont simplifié son fonctionnement et réduit ses coûts, le grand public a commencé à approcher cet outil surprenant qui a fini par sauver les sons et les voix. Les principes théorisés par *Marinetti dans le Manifesto della declamazione dinamica e sinottica (Manifeste de la déclamation dynamique et synoptique)*⁴ ainsi que les expériences phonétiques qui ont fleuri dans les cabarets Dada pouvaient désormais prendre d'autres significations, d'autres formes et d'autres valeurs.

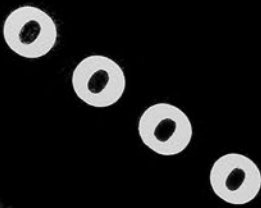
En fait, des nouvelles technologies est née la poésie sonore, dans laquelle la voix du poète est livrée directement sur support magnétique, sans passer par l'écriture. C'est le cas, par exemple, du poète Henri Chopin.

Mais, avant lui, François Dufrêne ne voulait lui non plus croire à l'importance de l'écriture ou de la langue, ce qui était pourtant largement institutionnalisé. De lui sont sorties diverses formes de compositions phonétiques – non enregistrées à l'origine –, de créations abstraites, purement liées à des sons vocaux ne faisant pas référence à ceux de la langue, mais à l'importance du corps, comme dans ses *Crirhythmes*.

Il est difficile de mettre le doigt sur un acte fondateur ou de nommer un génie tutélaire de la poésie sonore, même si François Dufrêne et Gil Wolman peuvent être considérés comme de véritables précurseurs parmi ceux qui, d'une manière ou d'une autre, ont réalisé des expériences phonétiques. Mais Henri Chopin et Bernard Heidsieck représentent sans doute, mieux que d'autres, les pierres angulaires sur lesquelles reposait cette activité artistique : ils la pratiquaient, la diffusaient et la théorisaient, jouant à la fois des rôles opposés et complémentaires, dans un certain sens.

Chopin est entré sur le territoire du bruitisme corporel en envahissant pratiquement les espaces de la musique concrète, où le mot et le phonème s'entrelaçaient dans un flux métabolisant chaque *input* acoustique. Selon Chopin, la voix ne devait pas prononcer de mots : la voix était incarnée par un corps, sa machine spécifique. À son avis, sans corps, il n'y avait pas de voix, alors que, sans le mot, la voix continuait d'exister dans toute sa plénitude.

Heidsieck a plutôt cherché dans son œuvre poétique un équilibre entre le signifiant et le signifié, dirigeant son travail dans une voie plus spécifiquement performative. Il a canalisé ses poèmes-partitions par le magnétophone multipiste, traitant la bande, incluant d'autres matériaux sonores à même les enregistrements vocaux. Pour lui – mais pour Chopin aussi –, le magnétophone était un véritable instrument de composition poétique « totale » qui, d'une part, organisait la voix et, d'autre part, la soutenait dans l'action. Il importe toutefois de souligner ici qu'il a toujours accordé une égale dignité au texte, à la voix et



m

nu



n



e



m

à la technologie, démontrant notamment, d'un point de vue pratique, comment ces derniers ne devaient être considérés comme de simples éléments instrumentaux (la voix comme véhicule du texte et l'enregistrement comme support technique), mais bien en tant que composantes constructives substantielles, fondations créatives extraordinaires, éléments de composition fidèles à sa conception particulière de la vocalité.

Dans de tels cas, le texte n'était rien d'autre qu'une sorte de partition. Il s'agissait, alors, d'organiser et d'harmoniser un flux sonore inhérent à la structure textuelle par l'utilisation de la voix (instrument principal, générateur de significations), une voix supportant le texte, mais pouvant aussi l'abandonner temporairement, le dissoudre dans l'espace, le décomposer en caillots de phonèmes, en fragments de corps, en particules volantes, en germes temporels, en vibrations pures capables de coaguler des nuages de corpuscules en perpétuelle métamorphose autour d'un concept, d'une idée, d'un geste poétique, d'un corps glorieux : le corps de la poésie.

Le tout devait se faire sans jamais perdre de vue le projet, sans jamais perdre le contrôle de la situation de la performance. C'était essentiellement une réécriture en termes d'espace et de temps ; en termes de modulation du son, du rythme, de la scansion, des mesures, des durées, des silences...

Le texte était ainsi un pré-texte. Et un pré-texte, pour un poète-performeur, devait toujours être oralisé – y compris les moments spéculatifs de lecture mentale – en tenant compte du fait que « le grain de la voix »⁵, selon les mots de Barthes, avait un poids fondamental dans l'action créative, comme tous les paramètres liés à la qualité sonore (intonation, modulation, timbre, volume, interprétation, réverbérations...).

Aujourd'hui, comme elle l'était autrefois, la poésie est une sorte d'organisme vivant, qui demande un grand respect et qui doit se rapporter à un public selon un temps et des approches appropriés, choisis avec attention. Nous pouvons décider de crier les vers d'un poème sur la place du marché avec 1000 personnes ou de les chuchoter aux oreilles de chacun des passants au bord d'un lac silencieux – comme cela m'est parfois arrivé.

Bien que cet organisme vivant se développe en fonction de son environnement extérieur et de son potentiel, il doit également choisir son propre environnement, d'autant plus que l'organisme en question est presque autopoïétique, parce qu'ouvert à des supports autres que celui de la page. Dans la page, le texte vibre d'une vie intérieure. La pulsation – tant qu'elle est présente, et nous parlons ici des valeurs phoniques et rythmiques confiées à la composition textuelle – pousse vers l'extérieur, au-delà des bords de la page. Mais le jeu ressemble un peu à ce qui se passe avec l'écriture musicale. Il existe un besoin d'expansion dans la dimension espace-temps. Ce qui est en jeu dans la partition est réalisé dans des vibrations matérielles qui impliquent tous les sens. La perception n'est pas seulement auditive : elle est également optique et haptique.

L'organisme conserve son identité dans le domaine des transformations. Il se régénère de l'intérieur avec un processus inexorable, qui est essentiellement défini par son réseau de relations. Il est ouvert en ce sens qu'il cherche des relations avec le monde extérieur, mais il est fermé puisqu'il continue à se renouveler tout en conservant sa physiologie structurelle, quoique avec une diversité perceptible dans le temps. C'est comme une amibe palpitante qui change ses contours en restant toujours elle-même.

Le niveau d'organisation des éléments en interaction est déterminant pour la qualité du travail, entendu comme un véritable système. Évidemment, beaucoup dépendent de la complexité de cette organisation, de sa lecture avec une clé intermédiaire où chacun des éléments interagissant n'a aucun sens s'il est considéré du point de vue de sa propre autonomie : chacun vit grâce à la relation qu'il entretient avec l'autre. En d'autres termes, dans la dynamique des transformations, bien que complexe, un rôle structurel élémentaire est joué par des effets réciproques. Le contrôle métamorphique du poète-performeur garantit son identité dans la diversité, à condition que celle-ci réponde aux intentions du projet de mise en œuvre.

Nous pouvons aussi dire qu'une notion d'équilibre prévaut, au centre de laquelle il y a toujours un responsable. Le poète ou, plus précisément, le moteur, le concepteur, la conscience créative, l'*artifex*, le *poietes*, le performeur – parce que le performeur est toujours un poète, comme le poète est toujours un performeur – et sa voix sont toujours au centre de l'action poétique, du pouvoir créateur.

C'est comme dans le mythe d'Orphée. Selon Marcel Detienne, la voix d'Orphée commence avant le chant qu'il récite et raconte⁶. C'est une voix antérieure au mot articulé. Le chant d'Orphée coule comme une magie originale et se raconte par les effets produits dans un contenu préalable et, surtout, par une énergie centripète qui rassemble, autour de la voix, des êtres animés et inanimés de la terre, du ciel et de la mer. C'est un chant qui organise et construit, un chant qui donne de l'énergie.

Le chemin que Corrado Bologna trace pour suivre la parole ailée du poète, liée au rythme, au son, dans le dédale de sa monstrosité, est à cet effet intéressant⁷. Le mot est ambigu, à double face, sombre et brillant ; il est apotropaïque, révélateur et trompeur, prophétique et doté d'un pouvoir magique ; il aime se lier aux rébus, aux devinettes, aux torsions de la langue, aux litanies, aux formules magiques, aux sorts ainsi qu'aux mystérieuses articulations géométriques de mots qui se connectent de manière surprenante et extraordinaire comme le carré magique *Sator arepo tenet opera rotas*. C'est comme si le mot, qu'il soit parlé ou écrit, avait une force non seulement évocatrice, mais structurelle et déterminante.

Le chant magique aurait des pouvoirs inévitables : tout comme le geste poétique, il donnerait de la consistance à l'ineffable. Dans l'histoire de la magie et de la littérature magique, la parole et les choses, la voix et le monde, se poursuivent, échangent des rôles, fusionnent, se transforment selon l'anneau de l'Ouroboros.

Dans l'ancienne poésie orale comme dans la poésie sonore ou la poésie action, voire dans toutes les formes où les sons du corps jouent un rôle expressif fondamental, la voix se présente comme un élément vital, comme le *corpus* et le *spiritus*, comme la réunion d'Eros et Thanatos, comme le *flatus* androgyne. Elle est un organisateur d'énergie, un catalyseur métamorphique, un souffle vivifiant et transformateur, une pierre philosophale... On l'entend chez des poètes d'action comme Julien Blaine ou Serge Pey.

À ce stade, il faut se rappeler que l'alchimiste était aussi appelé poète. Berthelot note qu'Olympiodorus, alchimiste et philosophe, était désigné comme *poietes*, signifiant « opérateur » et correspondant au mot *poiesis* qui, lui, se réfère au « Grand Œuvre »⁸. Arturo Schwarz déclare que *poietes* ne signifie pas simplement « opérateur »⁹, mais aussi « poète ». D'autres termes dérivés de la même racine ont aussi un double sens : *poiesis* signifie « création » et « poésie », *poiema* « quelque chose de fait » et « poème ». Cette duplicité de sens se retrouve également en sanskrit où *kartr*, correspondant à « opérateur », et *kavi*, à « poète », ont la même racine. Le Grand Œuvre désigné comme *poiesis* est donc simultanément théorie et application, connaissance et expérimentation, poésie et action.

Paul Zumthor écrit que la voix veut dire et exister¹⁰. Il souligne qu'elle est le lieu d'une absence qui, en elle, se transforme en présence. La voix module les influences cosmiques qui la traversent et capte leurs signaux. Elle est une résonance infinie faisant chanter chaque forme de matière, comme l'attestent les nombreuses légendes sur les plantes et pierres enchantées qui, un jour, étaient malléables.

Le mot, dans toute l'œuvre d'Arrigo Lora Totino, poète sonore et visuel italien, est entre autres agencé de façon synesthésique pour assumer des caractères polymorphes. Il frappe tous les sens, se rendant disponible pour des évolutions métamorphiques, passant d'une dimension à l'autre dans les expansions ou les syncrétismes, traversant les temps et les lieux dans un flux de dynamiques ludiques, ironiquement ouvertes à la jouissance multisensorielle¹¹.

Le mot est en mouvement constant, sans cesse transporté, transféré, traduit. Il est mis en relation avec des éléments qui diffèrent de temps en temps, dans un processus d'amplification où tout devient matrice au sein d'un mécanisme régénérateur. Ce sont les étapes d'un processus créatif qui établit une sorte de dialogue entre des

- 1 Cf. Ürij Mihajlovič Lotman, *Il girotondo delle muse*, Moretti & Vitali, 1998, 169 p.
- 2 Cf. Eric Alfred Havelock, *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, Yale University Press, 1986, 144 p.
- 3 Cf. Walter J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Methuen, 1982, 201 p.
- 4 Filippo Tommaso Marinetti, «Manifesto della declamazione dinamica e sinottica», dans Francesco Cangiullo, *Piedigrotta*, Edizioni Futuriste di Poesia, 1916, s. p.
- 5 Cf. Roland Barthes, *Le grain de la voix: entretiens, 1962-1980*, Seuil, 1981, 344 p.
- 6 Cf. Marcel Detienne, *La scrittura di Orfeo*, Laterza, 1990, 231 p.; éd. orig. *L'écriture d'Orphée*, Gallimard, 1989, 233 p.
- 7 Cf. Corrado Bologna, *Flatus vocis: metafisica e antropologia della voce*, Il Mulino, 1992, 150 p.
- 8 Cf. Marcelin Berthelot, *Les origines de l'alchimie*, Georges Steinheil, 1885, 445 p.
- 9 Cf. Arturo Schwarz, *L'immaginazione alchemica*, La Salamandra, 1979, 221 p.
- 10 Cf. Paul Zumthor, *La presenza della voce*, Il Mulino, 1984, 387 p.; éd. orig. *Introduction à la poésie orale*, Seuil, 1983, 307 p.
- 11 Cf. Arrigo Lora Totino, *In fluenti traslati*, G. Fontana (éd.), Fondazione Berardelli, 2018, 251 p.
- 12 Notre traduction. Giovanni Fontana, *Scritture lineari*, Hetea, 1986.

p. 30

Arrigo Lora Totino, série *Monument*, 1975.

éléments obéissant à une procédure métamorphique, mais qui peut également être reconnu en tant que poésie pré-textuelle. Comme si le mot était un long dragon, « nous fixons son regard, nous respirons son souffle, mais nous perdons la vue de sa queue, qui va et vient, se tordant à l'horizon »¹².

Pour ma part, j'ai défini le pré-texte à plusieurs reprises, la première fois en 1983. Et je ne me suis jamais éloigné de ces considérations : le pré-texte est un projet, une anticipation et une occasion, un lieu à transfigurer, un premier territoire d'action à redéfinir en termes d'espace et de temps avec le corps, la voix, le geste, la relation à l'espace et au public. Il est toujours possible de trouver de nouvelles relations aux formes du texte, dans le but de construire un poème multidimensionnel et multidirectionnel, multivalent et pluripotentiel, polycentrique et multilatéral.

Le poète agit alors en utilisant toutes les techniques, tous les supports, tous les espaces, sans renoncer à ramener le plus d'éléments possibles dans l'environnement créatif. Il élargit et déconcerte les frontières de la poésie, de cette poésie qui tend au renouveau en misant sur la contamination des systèmes, sur l'interpénétration des univers séparés, sur l'utilisation des nouveaux médias. Dans un vortex protéiforme, il combine les énergies incommensurables offertes par la technologie avec les énergies de la mémoire et du corps, pour concevoir autrement la matérialité du langage soutenu bien sûr par la voix, mais aussi une *autre* voix. Si d'une part elle nous relie à un royaume d'oralité disparu, de l'autre, grâce aux croisements numériques et aux nouveaux instruments de synthèse sonore, elle surgit sur la scène de l'inouï.

Le poète est-il ainsi un véritable polyartiste, à la fois auteur et acteur d'une hyperpoésie ? Grâce à son geste, à son énergie, à sa pression continue, l'organisme poétique subit des processus successifs de réorganisation selon des itinéraires multidirectionnels étant soumis à une modélisation plastique progressive. Par rapport à la structure « génotypique » de la partition, nous pouvons dès lors parler pour les phases évolutives dans l'espace-temps d'une véritable poésie épigénétique.

Les technologies d'aujourd'hui permettent de mettre en évidence les sons imperceptibles du corps, d'amplifier les *flatus* les plus cachés, de générer de nouveaux univers vocaux grâce à l'utilisation de logiciels de plus en plus complexes, qui perturbent totalement les schémas acoustiques initiaux. Nous sommes passés de l'onomatopée de Marinetti à une hypervoix numérisée, qui ouvre de larges horizons acoustiques au langage, loin de tout effet mimétique archaïque. Nous pouvons donc parler, comme l'un des aspects fondamentaux du langage, d'un masque électrophonique et numérique derrière lequel le son s'articule. C'est un poème qui évolue en soi, un poème en devenir qui ne renonce pas à sa configuration d'origine tout en se montrant différent. Ce sont les évolutions métamorphiques de ce qui se dessine comme une véritable forme hyperpoétique : la poésie épigénétique.