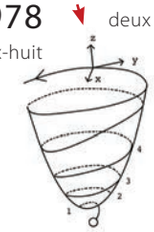
inter
ART ACTUEL
114

35

35 ANS D'ART ACTUEL

1978
mille neuf cent soixante-dix-huit

2013
deux mille treize



ISBN 978-2-920500-99-0 / 8,50 $
14
7 25274 58700 1



© David Jhave Johnston

sommaire 114 • poésie autre

ANDRÉ MARCEAU 2
Déflagration de la poésie

GIOVANNI FONTANA 4
Hermes Intermedia et la poésie épigénétique. Multiplicité, simultanéité, intermédialité : la métamorphose transgénique de l'œuvre poétique, par stades progressifs

JEAN-PIERRE BOBILLOT 10
Poésie sonore, aujourd'hui ? L'exemple d'Anne-James Chaton et de Sébastien Lespinasse

CATHERINE CORMIER-LAROSE 14
Protect Me From What I Want

JONATHAN LAMY 16
D'autres lieux pour la poésie. Lectures et interventions dans l'espace public

JACQUES DONGUY 20
La poésie numérique en France

CHRISTINE GERMAIN 22
Corps poésie. *Instants / 6 mains poèmes*

ANDRÉ MARCEAU 24
Le Tremplin d'actualisation de poésie. Pour une poésie actuelle et transdisciplinaire

JEAN-CLAUDE GAGNON 28
Une poésie extraterrestre ou la réparation de poésie

SÉBASTIEN DULUDE 30
Les machines animales de Pierre-André Arcand. Une écriture à ne pas lire

JEAN-YVES FRÉCHETTE 34
Gazouiller à l'heure du tweet

NICOLAS RIVARD 38
Poésie interstitielle. Poésie durable : une exposition de trottoir de Péristyle Nomade

YAN ST-ONGE 41
Analyse sémiotique de la performance *Vie de Christophe Colomb* d'Anne-James Chaton

HÉLÈNE MATTE 44
Dans une galaxie près de chez vous. Mises en abyme de la poésie numérique

SILVIO DE GRACIA 48
La technopoésie dans les environnements numériques

PHILIPPE CASTELLIN 52
La poésie n'est pas un révolver

56 LAURANCE OUELLET TREMBLAY
Jonathan Lamy ou le fulgurant désir d'être touché

58 IMEN LOUHICHI KAMOUN
Le pictural dans la performance de Julien Blaine

62 PHILIPPE FRANCK
Explorations poético-hybrides en Wallonie-Bruxelles

67 ANDRÉ MARCEAU
La poésie n'est pas une forme d'art, c'est l'art qui est une forme de poésie

69 MARC-ANTOINE DURAND
Poétic' de la ville. Architecture et littéralité

73 MICHAËL LA CHANCE
L'énergie de la parole dans la poésie quantique. Transmission artistique et déplacements existentiels dans le champ morphopoétique

80 JOSÉ ACQUELIN
In memoriam Yves Boisvert
L'oubli de la mascarade

TOPOS

82 HÉLÈNE MATTE
Poésie urbaine : Chaplin contre Nelligan

83 HUBERT OUELLET
Regard sur les natures [Jeffrey Poirier]

84 NATHALIE CÔTÉ
Pulsions créatrices [Baptiste Debombourg]

86 ANNE PHILIPPON
Agitation dominicale [Karine Payette]

88 ANNE PILORGET
Au-delà des possibles. Rencontre entre art contemporain et science-fiction [L'autocArt des arts visuels]

91 **Reçu au Lieu**
Féminismes électriques, Leila Pourtavaf (dir.) • Chants électro-néolithiques pour Chiara Mulas, Serge Pey • Le Cerveau en feu de M. Deƒcartes, Michaël La Chance • Ouvrir le XXIe siècle : 80 poètes québécois et français, Moebius : écritures/littérature & Les cahiers du sens • Fluxus : l'avant-garde en mouvement, Charles Dreyfus Pechkoff • De la morgue al museo, SEMEFO 1990-1999 • Sound Art Festival, CITYSONIC 2009-10-11

Directeur **Richard Martel** / Coordonnatrice à l'édition **Geneviève Fortin** (redaction@inter-lelieu.org) / Comité de rédaction **Nathalie Bachand, Nathalie Côté, Chantal Gaudreault, Michaël La Chance, Luc Lévesque, André Marceau, Richard Martel** / Correspondant en France **Charles Dreyfus** / Comité de rédaction international Allemagne **Elisabeth Jappe, Helge Meyer** Argentine **Silvio de Gracia** Belgique **Philippe Franck** Canada **Bruce Barber, Clive Robertson** Colombie **Ricardo Arcos-Palma** Cuba **Nelson Herrera Ysla** Espagne **Bartolomé Ferrando, Nelo Vilar** France **Paul Ardenne, Julien Blaine, Michel Collet, Jacques Donguy, Michel Giroud, Serge Pey** Hongrie **Balint Szombathy** Indonésie **Iwan Wijono** Irlande du Nord **Mark Ward** Italie **Giovanni Fontana** Mexico **Victor Muñoz** Pays de Galles **Heike Roms** Pologne **Lukasz Guzek, Artur Tajber** Portugal **Fernando Aguiar** Roumanie **Gusztáv Uto** Thaïlande **Chumpon Apisuk** Uruguay **Clemente Padín**

Responsable du dossier **André Marceau** / Conception graphique **Chantal Gaudreault** / Aide à l'infographie **Philippe Frenette Tremblay** Révision et correction **Gina Bluteau** / Administration **Sylvie Côté** (administration@inter-lelieu.org) / Abonnement **Patrick Dubé** (infos@inter-lelieu.org) / Publicité **Laurent Lalonde** (pub@inter-lelieu.org) / Impression **LithoChic** (2700, rue Jean Perrin, Québec) / Distribution Canada **Les Messageries de Presse Internationale, une division de Hachette Distribution Services (Canada) inc.** (8155, rue Larrey, Anjou, Québec, H1J 2L5 T : 514-374-9661, F : 514-374-4742) / *Inter* est publié trois fois l'an par les Éditions Intervention / *Inter* est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP) (460, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 716, Montréal, Québec, H3B 1A7 [www.sodep.qc.ca]) et de Magazines Canada (425, Adelaide Street West, suite 700, Toronto, M5V 3C1, Ontario, Canada [www.magazinescanada.ca])

La rédaction est responsable du choix des textes qui paraissent dans la revue, mais les opinions n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits doivent nous parvenir par courriel ou encore sur support informatique. Les manuscrits non retenus ne sont pas retournés à moins de joindre une enveloppe pré-adressée et dûment affranchie. Pour proposer un article, contacter la rédaction en tout temps aux coordonnées de la revue. Faites-nous connaître vos activités, proposez-nous vos publications, cd, cd-rom ou autres pour recension dans nos pages, en service de presse.

© Les Éditions Intervention, printemps 2013 / Adresse postale 345, rue du Pont, Québec (Québec) G1K 6M4 / Téléphone 418-529-9680 / Télécopieur 418-529-6933 / Courriel infos@inter-lelieu.org / Site Internet inter-lelieu.org / ISSN 0825-8708 / Droits d'auteur et droits de reproduction : toutes les demandes de reproduction doivent être acheminées à Copibec (reproduction papier) 514-288-1664 (sans frais 1 800 717 2022) licences@copibec.qc.ca / *Inter* est subventionnée par le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada (Aide aux périodiques) et la Ville de Québec.

Sources mixtes FSC
Conseil des arts et des lettres Québec
Conseil des Arts du Canada
Canada Council for the Arts
Ville de Québec

DÉFLAGRATION DE LA POÉSIE

Bien que de toutes les disciplines dites littéraires la poésie soit la plus ancienne, elle s'avère également, et *sans contredit*, la plus *contestée*. Du moins est-elle celle qui laisse le plus perplexe et qui apparaît au plus grand nombre rébarbative, voire sans intérêt, même auprès de lecteurs pourtant assidus. Elle serait tombée en désuétude simultanément avec la période classique, selon ses plus fervents détracteurs qui l'ont maintes fois déclarée morte au cours du XX^{e} siècle. Et pourtant, si la rupture opérée par la modernité l'a faite littéralement exploser, cela ne devait pas provoquer sa désintégration, bien au contraire : par sa déflagration même, elle put semer à tous vents, essaimer son « faire »[1] sur des terrains qui lui étaient interdits depuis longtemps.

La modernité a permis aux poètes de se rappeler que la poésie n'est pas une discipline strictement littéraire. Et, ainsi libérée du livre où elle se recroquevillait cloisonnée derrière les barreaux des mots enlignés en parallèle, elle pouvait être actualisée par les poètes dans le son, par l'action ou à même l'image, sans nécessairement que ceux-ci abandonnent le territoire de l'écriture. À l'instar de certains dinosaures qui, mutation après mutation, se sont peu à peu métamorphosés jusqu'à devenir oiseaux, la poésie assura sa survie en évoluant, hors de sa cage, dans le périlittéraire ou l'extralivresque. En font foi maintes démarches de poètes et de groupes tout au long du XX^{e} siècle.

Ce sont quelques-uns des objets de cette déflagration que nous vous proposons de survoler dans le présent dossier. Mais attention, nous ne prétendons, ni ne souhaitons, dresser l'historique et dessiner un tableau exhaustif – velléité utopique – de la poésie *autre*, mais plutôt effectuer quelques analyses sur des cas concrets et contemporains. Les surgeons de la poésie atteignent une telle variété dans leur polymorphisme que nous ne saurions en couvrir toute la complexité, quel que soit le volume de ce dossier. Et il fut même plutôt difficile de lui trouver un titre… *Poésie autre*, quoique fort approximatif, nous a semblé le plus approprié. Afin de me seconder à la tâche, notamment pour établir une liste des collaborateurs et assurer un suivi auprès d'eux, j'ai pu compter sur l'appui de deux passionnés : Jonathan Lamy, principalement, ainsi que Sébastien Dulude. Tous deux, poètes hors normes, sont étudiants et chercheurs dans le domaine. Je saisis l'occasion pour les remercier chaleureusement. Merci également au comité de rédaction de la revue *Inter* d'avoir accueilli la proposition avec enthousiasme et savoir-faire.

En ce qui concerne la poésie qui nous tire par l'oreille, qu'elle émane d'efforts performatifs du corps (de la voix) ou de traitements par des machines (ou des deux à la fois), la proposition de Jean-Pierre Bobillot, dans « Poésie sonore, aujourd'hui ? », porte un intéressant éclairage sur

Note

1 Le mot *poésie* vient du grec ancien *poiein* qui signifie « faire ».



les grandes tendances qu'il décèle dans la poésie dite sonore, en s'appuyant sur le travail d'Anne-James Chaton et de Sébastien Lespinasse, deux figures françaises d'aujourd'hui. La contribution de Yan St-Onge dresse quant à elle une brève analyse sémiotique de la performance *Vie de Christophe Colomb* d'Anne-James Chaton. Pour sa part, c'est une œuvre en particulier de Pierre-André Arcand, *Les machines animales*, que Sébastien Dulude nous convie à *entendre* d'un autre œil.

Quelques grands axes

On ne saurait ignorer que la poésie finit toujours par nous tomber dans l'œil. Souvent elle s'actualise de manière visuelle ou elle est métissée à un travail visuel. Imen Louhichi Kamoun jette un regard sur l'aspect pictural de l'œuvre poétique et performative de Julien Blaine, alors que Catherine Cormier-Larose relate deux expositions présentées dans la suite du volet de poésie-écriture urbaine de la galerie Dare-Dare, à Montréal, diffusées sur enseignes lumineuses. Affichées dans le milieu de vie au centre-ville (à l'instar des panneaux publicitaires), ces expositions *in situ* relèvent de l'intervention publique, un autre des grands axes que nous visitons dans le dossier.

Le sens principalement convoqué dans les *interventions publiques* est celui de la vue. N'est-ce pas souvent visuellement que nous entrons en relation ? Tel est le cas de l'intervention *Poésie durable : une exposition de trottoir* proposée par Péristyle Nomade, que nous décrit Nicolas Rivard. Il s'agit d'un projet *in situ* dans le quartier Sainte-Marie à Montréal, où les passants sont conviés à encadrer le paysage urbain. Nous le remarquons également avec les diverses expériences réalisées au Québec, aux États-Unis et en France, répertoriées par Jonathan Lamy dans son article « D'autres lieux pour la poésie : lectures et interventions dans l'espace public ». Concernant ce dernier, justement, Laurance Ouellet Tremblay souligne la concordance thématique entre les aspects performatif et littéraire de sa poésie, où il manifeste son désir d'être touché.

Se prêtant aussi bien au visuel qu'à l'audio et pouvant se déployer interactivement dans l'espace privé comme dans l'espace public, le numérique ne sert souvent simplement que de support, mais on peut également tirer parti de ses propriétés afin d'en faire un agent de création, avec son esthétique unique. Ce champ *absolument moderne* qui s'offre à la poésie est le sujet traité par quelques collaborateurs : Jacques Donguy – qui fut un pionnier dans la poésie numérique – nous rappelle les grandes lignes historiques, tandis qu'Hélène Matte remarque certaines différences entre la galaxie Gutenberg, prévalant jusqu'au tournant du XX^{e} siècle, et celle numérique, qui est née aux abords du XXI^{e} siècle. Silvio de Gracia traite pour sa part des changements entraînés par les développements technologiques sur la création en poésies sonore, visuelle, intermédia, etc.

D'autres débordent du champ de l'art à proprement parler afin de traiter, sous un angle différent, de cette poésie autre. Selon Philippe Castellin par exemple, la volonté de sortir la poésie du livre, repérable tout au long du XX^{e} siècle, participe à une mouvance plus grande, celle de sa démocratisation, cherchant à l'extirper de la confidentialité des cercles d'initiés. Appuyant sa réflexion sur quelques dates repères, il passe à l'examen cette velléité pour établir un constat. Je pense également à Michaël La Chance qui, avec son essai, établit les rapports entre la poésie et la physique quantique, et à Marc-Antoine Durand qui, avec son texte, établit ceux entre la poésie, l'architecture et l'urbanisme. Giovanni Fontana ainsi que le signataire de cet éditorial réfléchissent quant à eux sur la poésie et ses diverses déclinaisons dans un petit retour historique. Philippe Franck, de son côté, a généreusement compilé les commentaires sur le travail respectif d'une dizaine de ses compatriotes de la Fédération Wallonie-Bruxelles en Belgique, tous praticiens des « explorations hybrides ». Finalement, il y a toutes ces propositions de poésie polymorphe que nous avons reçues et que nous soumettons à votre appréciation, comme autant d'échantillons de la diversité de la poésie autre. ◄

André Marceau



> Photo : Karoline Georges, *Repères*, Montréal, 2011.

HERMES INTERMEDIA ET LA POÉSIE ÉPIGÉNÉTIQUE



> Le groupe Hermes Intermedia : Valerio Murat, Antonio Poce, Giovanni Fontana, Giampiero Gemini. Photomontage : Antonio Poce.

Multiplicité, simultanéité, intermédialité : la métamorphose transgénique de l'œuvre poétique, par stades progressifs

GIOVANNI FONTANA

Aujourd'hui, il est largement reconnu que la poésie a depuis longtemps dépassé les frontières disciplinaires. Il suffit de nous rappeler l'histoire des formes poétiques du siècle dernier et d'arrêter notre attention sur la notion d'œuvre totale et sur le concept de poésie totale. À cet égard, à ce jour, demeure un livre fondamental, Verso la poesia totale (Vers la poésie totale), écrit en 1969 par Adriano Spatola[1], un essai très utile sur les « positions » de la recherche. Le poète offrait un large panorama de l'expérience poétique qui cherchait, à l'époque, à devenir médium total. La poésie tentait effectivement d'intégrer (aussi en se basant sur l'expérience des avant-gardes historiques) le théâtre, la photographie, la musique, la peinture, la typographie, les techniques du cinéma et tous les autres aspects de la culture. Adriano Spatola, observateur attentif du paysage de l'intermédialité, soulignait la continuité absolue, dans la « parole » poétique, entre le son et la dimension visuelle. La poésie était alors en transformation rapide. Spatola remarquait qu'elle se consommait à une vitesse qui n'était plus commensurable. Mais, dans les années soixante, la révolution numérique n'avait pas encore explosé. Évidemment, aujourd'hui, les choses ont bien changé…

Le progrès technologique et la révolution des médias ont donné de nouveaux espaces d'action. En même temps, il est très important d'élargir les matrices poétiques dans l'espace performatif (qui, dans les 40 dernières années, est devenu beaucoup plus vaste et plus complexe) où le texte traditionnel ne joue pas un rôle de premier plan. Celui-ci a cédé la place à un texte « autre », un texte qui a changé de forme et de structure, un texte à considérer au même niveau que les autres éléments en interaction.

La relation entre le texte et l'image, le corps, le geste, le son, devient vite très compliquée. Face au statisme des écritures standard s'affirment, avec une clarté sans cesse plus grande, les caractères « rebelles » de l'écriture hors de la page. Il s'agit de caractères liés, principalement, à toutes les frictions engendrées par une série signifiante de rapports dynamiques. Le travail du poète-performeur, de fait, se construit patiemment sur les oscillations générées par l'activation des rapports entre intérieur (l'œuvre) et extérieur (le contexte), au sens où il se situe comme charnière dialectique entre *spiritus* et *corpus*, sujet et objet, privé et public, local et global, particulier et total ; entre projet et réalisation du projet.

Le poète, dans son action, met en forme une synthèse de ces opposés, de sorte que sa poésie apparaît *double*, ce qui une fois de plus nous renvoie à un référentiel que je qualifierais d'alchimique. Dans la tradition hermétique, le monde est synthèse de contraires. Paracelse, mages et alchimistes affirment que toute chose est double. Le fruit de la *coniunctio oppositorum*, le *filius philosophorum*, est le Rebis, l'androgyne immortel, l'être double. Les pieds sur la terre et les bras levés au ciel, l'androgyne, l'orant archétypique, l'*Y* (présent dans tous les alphabets connus), participe à la fois des deux principes : uranien et chtonien. Déjà Aristote affirmait qu'un caractère spécifique à la substance (bien qu'identique et numériquement « un ») est qu'elle soit constituée pour accueillir les contraires par un processus d'autotransformation.

Au génie poétique, il est demandé de mettre en jeu la synchronisation des processus de conjonction (performance) afin que puissent être atteints les niveaux formels les plus élevés. Le poète, aux prises avec la transmutation des matières alphabétique et verbale, comme l'alchimiste, s'emploie à la recherche des possibles facettes de la substance, poursuivant comme fin ultime celle de la naissance de l'*Y*, de la pierre philosophale, de l'*aurea apprehensio*, de l'*axis mundi*. Le poète transforme ainsi les choses et les mots comme le paysan transforme le raisin en vin et les épis en pain : tout se confond dans la roue du temps et de l'espace. Pour le poète, cette dynamique fluctuante constitue le *continuum* de matière et d'énergie au sein duquel l'action, non sans difficultés, s'édifie.

La performance se donne ainsi comme structure pulsante, lieu d'une convergence entre les diverses disciplines artistiques, lieu caractérisé par l'intersection des langages, par une polydimensionnalité qui ne se borne pas à la simple addition des éléments. Corps, gestes, bruits, sons, lumières, objets et architectures, comme chacun le sait, entrent alors en jeu pour former un interlangage. Parmi les éléments qui interagissent, une fonction d'unification est réalisée par la voix, voix libre (libérée du texte) ou voix liée (quoique sous des formes différentes) à l'écriture. D'une part, il y a les sons du corps, le souffle, le cri, les phonèmes ; de l'autre, il y a la voix qui forme et transforme, la voix qui déforme, la voix qui module, la voix qui joue le texte.

L'interaction entre oralité et écriture, où l'une croise l'autre et vice versa, offre au poète des espaces intéressants d'intervention, à condition que l'oralité ne soit pas liée à des techniques de « mémoire naturelle »[2], mais qu'elle se fasse plutôt sur la base des « mémoires artificielles »[3] de l'écriture, d'une part, et des technologies électroniques, d'autre part. L'écriture ne doit jamais agir comme une partition verrouillée, comme une indication univoque pour des résultats de lecture rigides ou comme un système de réduction et de cristallisation de la vocalité, mais bien comme un sol fertile qui peut contenir en soi le germe des évolutions sonores ou gestuelles, réorganisées et transformées par l'équipement technique du poète-performeur. Celles-ci demeurent toutefois en tout point imprévisibles et n'excluent pas la possibilité d'utiliser des modèles anciens, éventuellement comme clé démystificatrice ou ironique.

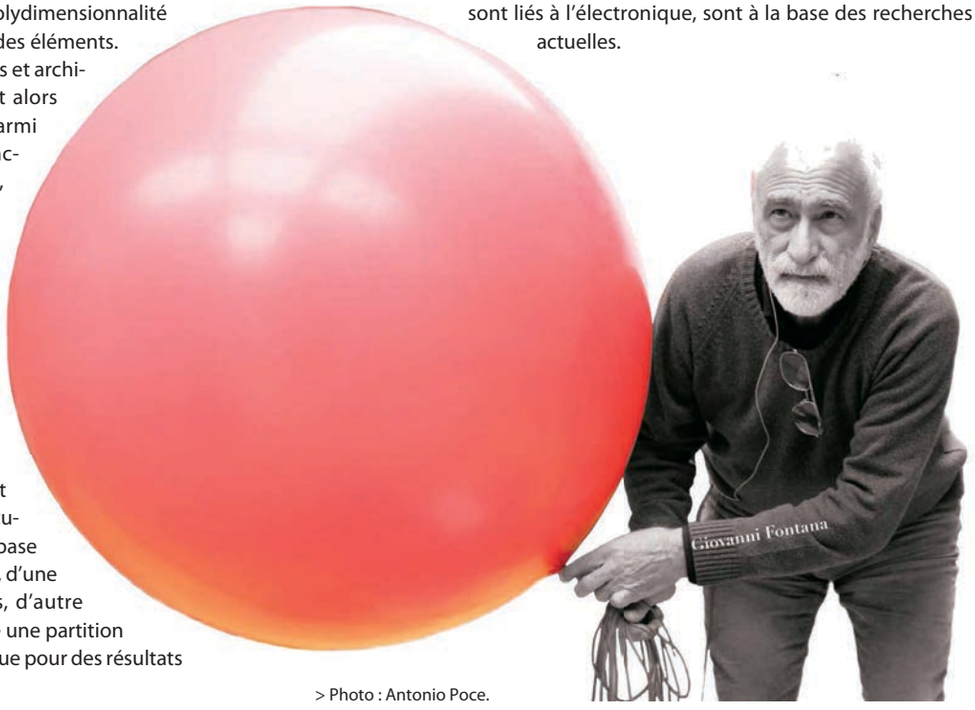
Le long de cette route, nous arrivons à une conception du *texte intégré*, un *polytexte* en résonance avec un *hypertexte sonore multipoétique*, un *ultratexte transversal* qui se nourrit de polyphonie intermédiale et interlinguistique, basé sur des langues d'action qui ne consistent pas en la simple somme des éléments qui y participent.

Le texte (mais dans ce cas, il vaudrait mieux dire pré-texte) dans sa forme typographique doit contenir les germes métamorphiques capables de réaliser la complexité d'une dynamique ultérieure, une tessiture (*hyper-hyphos*) au-delà de la page.

Le texte écrit, le pré-texte, peut alors être défini en tant que projet, anticipation et possibilité : pré-texte comme lieu de transfiguration, pré-texte comme premier domaine d'action pour reparamétrer, en termes d'espace et de temps, le corps (expressivité, attitude, voix, geste, mouvement…), les objets (représentation, configuration, plasticité, couleur…), le son (bruit, musique, articulation phonétique, spatialisation électroacoustique…), l'architecture (point, ligne, surface, volume, lumière…), les supports technologiques (projection vidéo, multivision, laser, ordinateur, échantillonneur, systèmes d'amplification et de spatialisation sonores, dispositif scénique, réseau…) et la relation à l'environnement (lieu, public, contexte socioculturel, élargissant le cercle rituel et adoptant des frontières floues, atténuées, fractales…).

Donc, nous pouvons rechercher dans l'espace performatif de nouveaux rapports avec les formes du texte dans l'intention de construire un poème polydirectionnel et multidimensionnel, polyvalent et multipotentiel, polycentrique et multilatéral, polyrythmique et multisonore, qui ne soit pas replié sur lui-même, pouvant pénétrer les territoires les plus disparates, de sorte que la contamination des systèmes investis favorise des antagonismes et que la compénétration des univers séparés reste sourde aux sirènes du multimédia institutionnel, embourbé dans la mélasse télévisuelle entièrement dominée par la logique du marché.

Le poète se transforme alors en *polyartiste*. Il s'approprie les pratiques électroniques, vidéographiques, cinématographiques, photographiques, sonores (au-délà de la musique), théâtrales (au-delà du théâtre), rythmiques. Il agit poétiquement, utilisant toutes les techniques, tous les médias, tous les espaces, sans ignorer la sphère créative de son propre corps, donc ses gestes et éléments vocaux. Ce sont tous des éléments qui, s'ils sont liés à l'électronique, sont à la base des recherches actuelles.



> Photo : Antonio Poce.

Le polyartiste s'oriente aujourd'hui vers une nouvelle « attitude poétique ».

Il étend et modifie les limites de la poésie, mais cette poésie est chargée de tensions inattendues, caractérisées par la contamination des systèmes, la fusion des univers séparés, l'utilisation des nouveaux médias et supports. Cette poésie combine les énergies énormes offertes par la science aux énergies du corps et de la mémoire, grâce à une conception différente de la matérialité d'un langage soutenu par la voix, une voix « autre » qui, d'une part, nous connecte à un domaine de l'oralité disparue et, d'autre part, devient inouïe grâce aux passages numériques et aux nouveaux outils de synthèse sonore.

Le polyartiste, ainsi, est le créateur-acteur d'une *hyperpoésie*. Grace à ses gestes, à son énergie, à sa pression constante, le corps poétique (à partir du pré-texte) subit des processus ultérieurs rejoignant des routes multidirectionnelles. Il devient l'objet d'une modélisation plastique progressive de sorte que, si nous le rapportions au « génotype » de la partition, nous pourrions parler, pour les phases évolutives dans l'espace-temps, de *poésie* épigénétique.

Les technologies actuelles permettent de faire ressortir les sons subtils du corps pour amplifier les bruits intimes, de générer de nouveaux univers vocaux grâce à l'utilisation de logiciels de plus en plus complexes, qui réalisent la désorganisation totale des schémas acoustiques initiaux. Nous sommes ainsi passés de l'« ingénuité » des onomatopées de Marinetti à l'hypervoix numérisée, ce qui ouvre de larges horizons acoustiques pour le langage, loin de tout effet mimétique archaïque. Nous pourrions dès lors parler d'un masque électrophonique et numérique derrière lequel le son est articulé comme l'un des aspects fondamentaux de la langue, véritable forme hyperpoétique ; nous pourrions parler de poésie épigénétique.

C'est sur ce plan, mais avec un accent sur les valeurs du son et de l'image vidéo (qui doivent avoir une fonction interactive), que se place le travail du groupe Hermes Intermedia (Giovanni Fontana, Giampiero Gemini, Valerio Murat, Antonio Poce). Une des caractéristiques de la production du groupe est son intérêt pour le dynamisme conçu comme une transformation continue des états corporels : dynamisme conçu comme déconnexion des références ; dynamisme conçu comme écrasement de l'objet d'intérêt en déclenchant, parfois, des éclats soudains ; dynamisme conçu comme attention portée à l'évolution des déchets, aux détails, même évanescents, jusqu'à l'arrêt total, au vide, au silence, aux limites de l'action. Ici, la musique se pose comme un élément structurel qui, en un sens, organise l'image pour qu'il devienne, lui-même, image. Il s'agit d'une image transparente, qui s'accroche à l'impalpabilité de la dynamique visionnaire d'Anton Giulio Bragaglia (1890-1960). Dans son essai précurseur *Fotodinamismo futurista* (1911)[4], il déclenche un processus qui transforme les *modus videndi* et tout le système de la vision.

À partir de théories éclairantes, il offre aux yeux les dimensions extraordinaires d'une perspective révolutionnaire, qui inaugurent une nouvelle conception de l'image, dimensions qui transcendent la spécificité technique de la photographie. Nous étions conscients de cela lors de l'arrivée des nouveaux médias : « Le mouvement et la lumière détruisent la matérialité des corps », comme l'écrivait Anton Giulio Bragaglia. C'est une observation qui a été sous-estimée à l'époque, mais qui plus tard a ouvert la voie à la recherche et à l'expérimentation artistiques des routes totalement imprévisibles.

Inspiré par le *Manifeste technique de la peinture futuriste*, Bragaglia traite de la visualisation du mouvement. Il représente la trajectoire, l'enregistre et la valorise. Il la conçoit comme « l'esprit du geste ». La trajectoire est pour lui la synthèse de l'espace et du temps. Il a l'intuition du potentiel extraordinaire des effets lumineux dans les pratiques de recherche visuelle. Il anticipe la saison de la « magie moderne », qui met la lumière au centre de l'univers technique et expressif. Il met en évidence la relation générale entre l'objet et l'espace, entre le corps mobile et son environnement. Il attribue une valeur sémantique aux trajectoires qui sont, d'une part, les sillages impalpables de la matière en mouvement et, d'autre part, les traces tangibles du passage du temps, considérées, sous l'angle des valeurs visuelles, comme de véritables coordonnées spatiales. La dimension temporelle est de même analysée sur le plan linguistique. Pour Bragaglia, le temps est « traduit en espace », certainement considéré comme « une quatrième dimension dans l'espace », pour rechercher « un nouveau sens du rythme », pour obtenir un « résultat dynamique » : « Le dynamisme est si essentiel que, souvent, seul le rythme d'un mouvement est suffisant pour une scène entière et a le pouvoir de composer, seul, un immense poème de l'harmonie. » Dans cette perspective, Bragaglia peut réellement être considéré comme un des pères de l'art intermédia.

Le groupe Hermes Intermedia évalue et acquiert l'expérience photodynamique pour la métaboliser au-delà des limites de l'image photographique et au-delà des simples expériences du flou directionnel et de l'effet multiplicateur du mouvement qui, il y a 100 ans, ont joué un rôle important dans la configuration du futurisme. Pour Hermes Intermedia, la sagesse visuelle comme fondement d'une écriture liée à la notion de multiplicité est très importante. En fait, tout un univers de signes qui interagissent par échange de rôles s'engage et est construit autour de ce concept. Pour retourner à Bragaglia, nous pouvons rappeler la notion de *sinopsia* : l'idée de la synthèse entre la musique et l'image. Bragaglia créait des événements synoptiques où l'action interagissait avec les éléments plastiques et sonores. Il façonnait la scène par la lumière et réalisait des projections de plaques transparentes colorées pour adapter la perception visuelle à la sensation auditive. Il voulait trouver des convergences entre les éléments visuels et sonores dans un équilibre parfait. À cet égard, il est très intéressant de consulter le manifeste signé par Bragaglia, le musicologue Sebastiano Arturo Luciani et le compositeur Franco Casavola[5].

Mais, au sein du groupe, il est sans doute nécessaire de mentionner l'expérience du *flash opera* grâce à laquelle son travail a été officiellement mis au point. Conçu par Antonio Poce pour *Europa Festival* (Ferentino, Italie, 1994-2001), l'« opéra flash » doit être considéré, en effet, comme un nouveau type de composition poético-musicale fondé sur les échanges et les relations possibles entre la musique, le texte, l'image, l'action et l'équipement électronique.

Les travaux proposés dans les différentes éditions du festival sont, pour la plupart, axés sur des choix multimédia et intermédia, qui jouent un rôle important dans les répercussions entre la voix, la musique, le mouvement du corps et les technologies électroniques. Ces choix sont faits par un groupe de poètes, de musiciens et d'artistes qui sont liés au monde de l'expérimentation. Parmi eux, il faut mentionner les musiciens Claudio Ambrosini, Stefano Bracci, Luigi Ceccarelli, Cosimo Colazzo, Matteo D'Amico, Michele Dall'Ongaro, Antonio D'Antò, Agostino Di Scipio, Gabriele Manca, Andrea Mannucci, Fernando Mencherini, Ennio Morricone, Piotr Moss, Paolo Perezzani, Maurizio Pisati, Luca Salvadori, Poce lui-même et les poètes Tomaso Binga, Franco Cavallo, Giovanni Fontana (à plusieurs occasions metteur en scène), John Giorno, Tonino Guerra, Arrigo Lora Totino, Mario Lunetta, Lamberto Pignotti, Vito Riviello et Gianni Toti.

L'opéra flash se veut un excellent terrain d'entraînement pour parfaire chez l'artiste les outils de la conscience et de la connaissance intermédiales qui, pour les auteurs du futur groupe Hermes Intermedia, a donné lieu à une impulsion significative dans le choix de la dématérialisation de l'espace scénique et de la performance numérique.

Ilya Prigogine a parlé de la connaissance scientifique comme « écoute poétique » et « processus ouvert de production et d'invention »[6], une indication qui, par rapport à l'expérience intermédia, est pleinement ouverte à la réflexion sur la méthode. Le travail intermédial, en effet, caractérisé par le croisement de codes dans une perspective multidimensionnelle, a une structure « pulsatoire » qui facilite la construction de systèmes. Ces systèmes conditionnent chaque fois la dynamique des éléments pris en compte, tout comme c'est le cas en physique des particules (physique corpusculaire). On ne peut alors pas simplement parler d'un lieu de confluence des disciplines artistiques, mais de dispositifs élastiques qui ont la capacité de se rejoindre grâce à un lien profond et non à l'ordinaire (banale) superposition des bandes.

Ici, nous devons nous rappeler l'intuition de Dick Higgins sur son concept d'*intermedium* en traitant de la question de « l'intégration des langages »[7]. Le terme se réfère exclusivement à l'œuvre d'art dans laquelle cette intégration est pleinement réalisée, par opposition à *mixed medium*, un terme référant à une œuvre d'art dans laquelle l'utilisateur peut distinguer les différents aspects du langage (verbal, visuel, sonore, etc.) à même un état d'aplatissement complet.

Dans le travail intermédia, cependant, les éléments sont réunis en un projet unique qui ne permet pas les lectures différenciées, tout en préservant l'autonomie et l'individualité des signes. En un certain sens, l'écriture intermédia est un engrenage qui fonctionne comme les mécanismes de la mémoire, où l'illusion du temps fait naufrage dans le présent, ce qui permet une multitude de synapses qui distillent les sons, les images et les perceptions des différentes espèces dans la multiplicité et la simultanéité. Il s'agit certainement d'une écriture plus adaptée à la contemporanéité mais, en même temps, très critique, opposée à l'aplatissement des médias et différente des formes d'art vidéo qui imitent et reproduisent les médias globalisés, parfois sans discernement (sinon sans cognition) des solutions techniques élémentaires, complètement vides.

Selon l'idée du « processus ouvert » de Prigogine et de la physique des particules, le mécanisme d'invention et de production serait réalisé par *particulae*, en tant que porteuses de sens, mais seulement dans la mesure où elles se référeraient à la dimension totale de l'œuvre conçue comme concentration absolue d'énergies.

Tout est en fonction de tout. Nous pourrions donc parler d'*entités transmatérielles innervées par des lignes de force qui provoquent des tensions inattendues et des vibrations du sens*. C'est un peu ce qui se passe dans les particules subatomiques en fonction de la théorie des cordes (*string theory*), où nous supposons que toute la matière et toutes les forces proviennent d'un constituant de base unique. Selon cette théorie, les particules subatomiques ne sont pas punctiformes, mais se composent de filaments unidimensionnels (cordes) infiniment fins, oscillant frénétiquement.

Ces vibrations continues (qui ont des amplitudes et des fréquences caractéristiques) se manifestent comme des « particules ». Mais le plus étonnant, c'est que leur masse et leur charge sont déterminées par les oscillations, d'où les propriétés physiques qui sont la conséquence directe de ces oscillations. Elles sont, pour ainsi dire, la « musique des cordes ». Le même principe s'applique pour les forces, de sorte que chaque particule porteuse de force est associée à une vibration spécifique. En bref, les forces et les particules élémentaires sont faites de la même « matière »[8].

Dans l'œuvre intermédiale, les dynamiques internes et externes, les interactions dirigées vers son centre de gravité ou vers la périphérie, impliquent la nécessité d'une vibration synchronique des éléments. Cela doit avoir lieu dans une exploration incessante qui, répétée et poussée pour identifier les amplitudes et les fréquences des *particules* de la *matière* linguistique, vient coïncider avec une transgression réelle dans l'utilisation des langages.

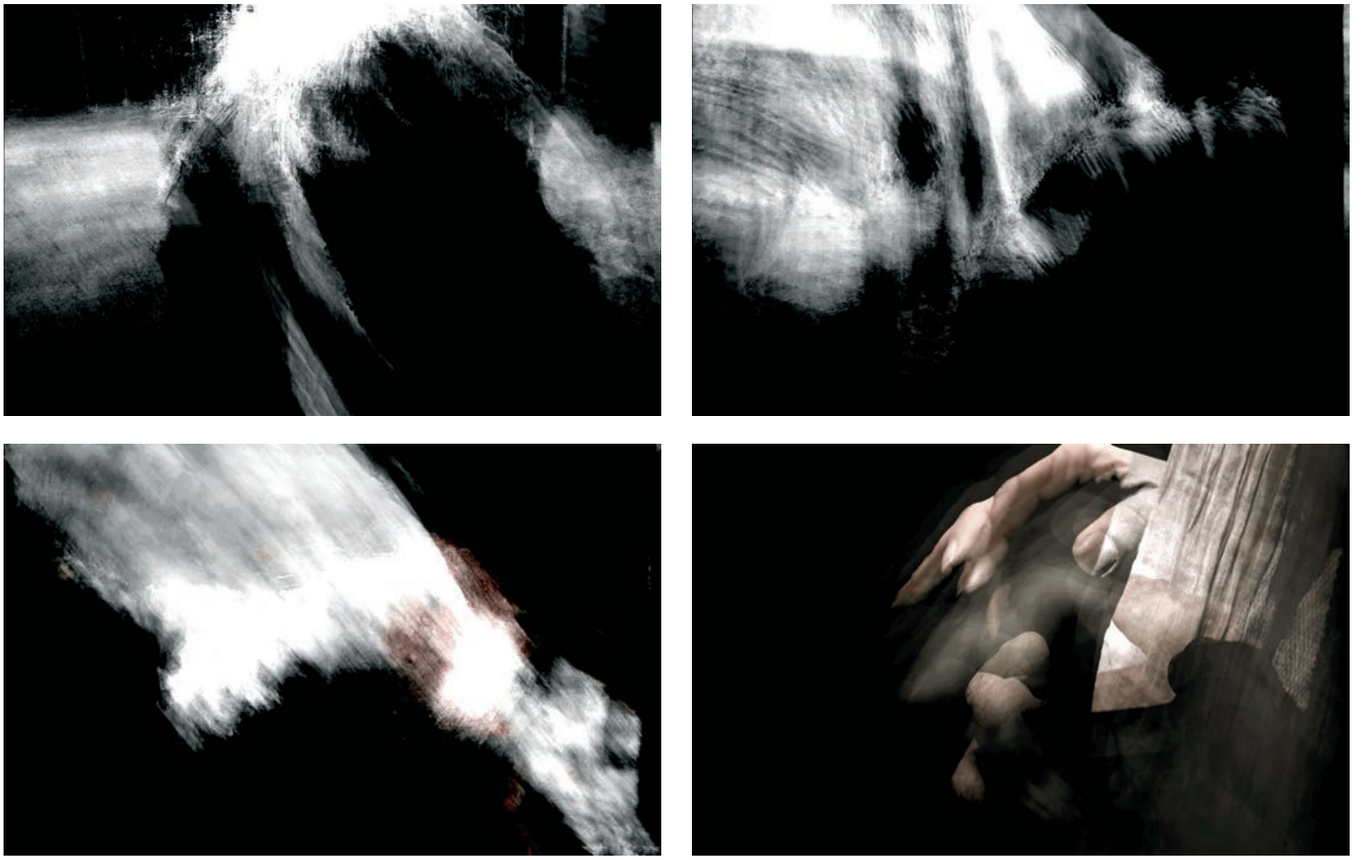
En fait, la transgression est un concept qui implique des pulsions exploratoires. *Explorer* signifie souvent « avoir à franchir des frontières fermées, des passages interdits ». Aller au-delà de ces limites « insurmontables » consiste à faire un geste de défi, à la fois artistiquement et culturellement.

En ce sens, dans le travail d'Hermes Intermedia, les codes et les langages interagissent dans des visions syncrétiques. Différents domaines sont revisités et réorganisés en un seul processus de création, où l'intégration mutuelle des éléments détermine une simultanéité acoustique-visuelle sur la route de la synchronisation méthodologique et du contrepoint parasynesthésique. Il s'agit d'un simultanéisme qui défie le parallélisme en optant plutôt pour des interrelations obliques qui préfèrent la surprise, tout en respectant pleinement la cohérence formelle du projet.

Le langage d'Hermes Intermedia est né, en fait, de la légèreté des *cordes* vibrantes qui, coupées de leurs liens avec les champs caractéristiques, se réorganisent harmonieusement dans un contexte de résonances et de lueurs où l'image devient musique et la musique, image.

Hermes Intermedia voit au-delà de la vidéo. Son attitude translinguistique le place au-delà des catégories courantes de l'art vidéo (ou des vidéos d'art), principalement en raison de la conception ou de la dimension de l'expérimentation technologique, parfois une fin en soi et souvent répétée avec lassitude. Hermes Intermedia propose un processus de synthèse qui ne laisse pas de place à la réversibilité, mais qui embrasse la dimension de la multiplicité, sans sous-estimer les aspects métamorphiques. Voici donc venue la *vidéo englobante* : en pleine transformation, elle est ouverte à l'intégration. Nous pouvons revisiter la scène numérique. De nouvelles explorations performatives énervent les structures et amplifient les rangs, tout en respectant la matrice d'origine.

Tout se passe conformément à la volonté d'expression du groupe, basée sur une pensée non linéaire, préférant des structures tridimensionnelles ouvertes, stellaires, dynamiques ; préférant concevoir des formes organiques à la transversalité, sans toutefois céder un pouce au provisoire. Ces



> Hermes Intermedia, extraits de la vidéo *Habeas Corpus*, *Biennale de Venise*, Padiglione, Rome, 2011.

formes et structures, organisées sur la route de la recherche de l'intégralité, sont réorganisées pas à pas, minute par minute, en équilibre parfait, mais dans la perspective de l'œuvre ouverte. Pour cela, les matrices audiovidéographiques du groupe sont disponibles à la restructuration du contexte, au traitement de spatialisation sonore, à la projection multiple, à l'interaction entre l'image dynamique, le texte, le corps et la voix, dans un processus fécond d'exploration d'espaces, de situations et d'arrière-plans. Ainsi, le concept de la vidéo, de la vidéographie, est largement dépassé. La vidéo devient une charnière autour de laquelle tourne une œuvre qui se dilate dans l'espace.

Par ailleurs, dans *L'art* à *perte de vue*[9], Paul Virilio a clairement indiqué le processus de la vision par rapport à l'*éloignement* de l'objet du point de vue. Aujourd'hui, le regard se perd au-delà de l'horizon. En effet, dans un monde globalisé, nous préférons une vision lointaine, perdant de vue tout ce qui est proche. Nous exerçons une *télé-vision*, une « vision à distance ». La vision à 360 degrés est remplacée par la vue frontale, limitée au petit écran, ce qui réduit effectivement le champ de vision (ou champ d'intérêt), nous obligeant à une concentration qui nous empêche de regarder ce qui est perçu dans l'espace à côté de l'écran, l'espace de vie de tous les jours.

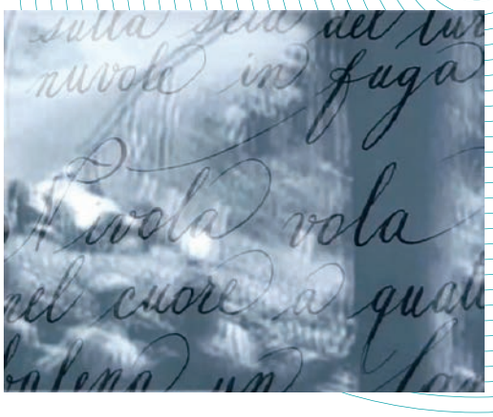
La vision de l'espace euclidien, typique de la perspective du XV[e] siècle, a été pratiquement remplacée par la vision du temps réel : le monde spatio-temporel est comprimé dans le petit écran. Il en résulte une perte substantielle de vue, un aveuglement réel. Et l'art, lui aussi, est attiré dans ce tourbillon pervers. Hermes Intermedia, cependant, veut parier sur l'élargissement du champ (visuel ou autre) pour tester un nouvel équilibre dynamique de signes qui peut même impliquer l'expérience tactile, offrant une surface de contact au corps matériel du poème.

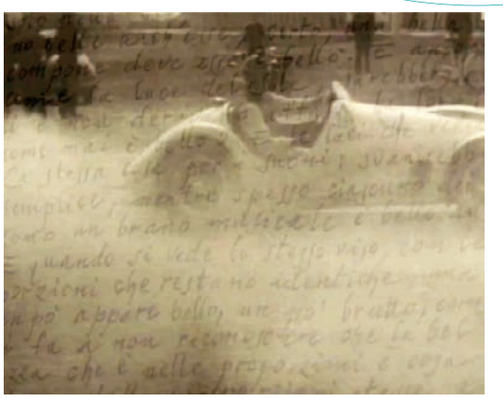
Ce peut être fait en impliquant des espaces non canoniques, en les projetant sur les spectateurs eux-mêmes, en inventant des espaces à géométrie virtuelle par la spatialisation du son, en offrant un métamorphisme audiovisuel par l'intervention performative…

Hermes Intermedia propose un geste *pluriel* qui ne se réduit jamais simplement à l'interdisciplinarité ou à un concept banal de multimédia : une poésie en expansion offrant des moments de vraie déstabilisation face aux relations institutionnalisées (qu'elles soient linguistiques, spatiales, temporelles, médiatiques) parce que, à la base, persiste la nécessité de reformulation continue des codes et des catégories.

Bref, l'objectif est d'identifier de nouveaux potentiels dans les pratiques artistiques, de miner les conventions, d'éluder leur conditionnement, tout en réalisant des projets dans lesquels la notion de *pluralité* (et de *totalité*, si nous souhaitons faire un lien avec l'histoire) n›est pas seulement liée aux éléments impliqués, mais aussi à leurs possibles relations organiques.

Seule la figure du polyartiste donne sur ces horizons. Il est le *poietes* qui agit sur les nombreux fronts de la créativité, avec tout matériel, en tout lieu et en toute situation, sur tout support et sur n'importe quelle voie, en utilisant n'importe quelle technologie. ◄







> Hermes Intermedia, extraits de la vidéo *Nuvolari*. Antonio Poce (images), Giovanni Fontana (texte & voix), Valerio Murat (musique).

NOTES

1 Adriano Spatola, *Verso la poesia totale*, Rumma, 1969 (rééd. : Paravia, 1978) ; éd. française : *Vers la poésie totale*, P. Castellin (réd. et trad.), Via Valeriano, 1993 ; éd. anglaise : *Toward Total Poetry*, B. W. Hennessey et G. Bennet (trad.), Otis Books/Sismicity Editions, 2008.

2 La mémoire naturelle est celle que les spécialistes lient à l'« oralité primaire » (Ong, Havelock, Zumthor, etc.). La création orale (primaire) est basée sur une capacité de mémoire qui n'a pas de support dans l'écriture, ce qui implique des formules structurelles particulières (lexicales, rythmiques, stylistiques, etc.).

3 La mémoire artificielle est celle qui peut être liée à la technologie de l'écriture. Évidemment, l'écriture a considérablement augmenté la capacité de mémoire. C'est le stockage des mots ! L'écriture (à certains égards) a été le premier disque dur. La typographie, la technologie électrique et l'électronique ont fait le reste. Aujourd'hui, avec l'électronique, on se retrouve dans une nouvelle dimension : l'« oralité secondaire » (Ong) [enregistrements, radio, télévision, etc.]. Il s'agit d'une nouvelle oralité qui peut profiter de toutes les technologies.

4 Rééd. : Anton Giulio Bragaglia, *Fotodinamismo futurista*, Einaudi, 1970.

5 A. G. Bragaglia, Sebastiano Arturo Luciani et Franco Casavola, « Sintesi visive-musicali », *Noi*, n° 2, 1924.

6 Ilya Prigogine, *La nascita del tempo*, Bompiani, 1991.

7 *Cf.* Dick Higgins, « The Intermedia Essay », *The Something Else Newsletter*, vol. 1, n° 1, 1966.

8 *Cf.* Brian Greene, *The Elegant Universe : Superstrings, Hidden Dimensions, and the Quest for the Ultimate Theory*, W. W. Norton & Company, 1999 ; éd. italienne : *L'universo elegante*, Einaudi, 2000.

9 Paul Virilio, *L'art à perte de vue*, Galilée, 2005.

GIOVANNI FONTANA est un théoricien de la poésie épigénétique. Il s'intéresse depuis 40 ans aux langages à codes multiples, aux techniques intermédias et aux synesthésies. Il étudie les rapports entre les arts, parcourt des chemins poétiques qui se trouvent aux frontières des langages, produit des contaminations à partir de sources poétiques phonovisuelles. Grâce à cette méthode, il propose de nouveaux concepts de texte : *texte intégré*, *polytexte*, *hypertexte multipoétique*, *ultratexte transversal*, annonçant la texture dynamique qui s'accomplit au-delà de la page, dans une dimension spatiotemporelle. Ses ouvrages verbovisuels sont de vraies partitions, des prétextes, des avant-textes, par lesquels il aboutit à la performance de ses poèmes sonores, très appréciés par les milieux de la recherche artistique internationale. Architecte et professeur d'architecture, il a fait des études en arts, en sciences et en musique. Auteur de théâtre et, de temps en temps, metteur en scène, il s'intéresse aux arts électroniques et audiovisuels, s'adressant surtout aux formes et aux moyens de transmission de la culture, notamment vis-à-vis des problèmes technologiques.



> Giovanni Fontana, *Epigenetic poetry*, Théâtre Centrale Preneste, Rome, 2011. Photo : Marco Palladini.

POÉSIE SONORE, AUJOURD'HUI ?

L'exemple d'Anne-James Chaton et de Sébastien Lespinasse

JEAN-PIERRE BOBILLOT



> Anne-James Chaton, *événements 09*, Villa Massimo, Rome, 2012. Photo : Valeria Giuga.

Sous l'étiquette restrictive et controversée[1] de *poésie sonore*, on désigne généralement un champ de pratiques langagières, diversement novatrices, apparues au cours des années cinquante, recourant à la voix et à un outillage électroacoustique qui peut aller du simple microphone, lors d'improvisations publiques ou enregistrées sur bande magnétique (François Dufrêne : *Crirythmes*), à l'utilisation créatrice du magnétophone avec manipulations à même la bande ou diffusion de bandes préenregistrées, lors des prestations scéniques (Henri Chopin : *Audiopoèmes* ; Bernard Heidsieck : *Poèmes-partitions*), voire à l'informatique et au séquenceur (suivant une voie ouverte par Brion Gysin et Ian Sommerville : *Permutations*).

Composé par Heidsieck en 1962, *Poème-partition B2B3*[2] est la première œuvre poétique jamais réalisée intégralement basée sur la superposition de deux « textes » différents, enregistrés en parallèle chacun sur une piste de la bande et destinés, l'un, à la lecture *live* par le poète (debout, tenant bien visiblement les feuillets dactylographiés) et l'autre (enregistré à part, donc), à la diffusion *off*, synchrone avec la lecture.

Ce procédé de *lecture-diffusion-action*, inauguré dès 1963, réalisait la synthèse de la poésie scénique (voix + action ou *performance*) et de la poésie enregistrée (voix + technologie du son ou *audiotechnè*). Sur la bande magnétique comme dans le disque, ces deux textes se superposent de façon synchrone tout le temps que dure le poème : à l'écoute, ils ne sont donc pas séparables et constituent *un seul texte* (« simultané »). Sur la page dactylographiée comme dans le livre, les deux colonnes *semblent* constituer deux textes autonomes : ce qu'on y lit *n'est pas* le poème.

Le « texte » écrit n'y est pas le *texte*. Comme l'indique le titre, il n'en livre que la « partition » : ses *composants verbaux*, distribués sur la page suivant une *disposition typographique particulière*, et éventuellement des *didascalies* concernant l'enregistrement, la lecture, l'action qui l'accompagne. L'œuvre sonore, ou *(scén)audiotexte*, n'a lieu que dans – et par – son *exécution*, publique ou discographique.

La poésie sonore ou poésie action participe de plusieurs histoires, dont elle constitue une synthèse et un dépassement :

— Celle, donc, de la *poésie scénique*, qu'on peut faire remonter aux séances du club des Hydropathes, fondé par Émile Goudeau à Paris (1878), où s'illustrèrent notamment Marie Krysinska et Maurice Rollinat et auquel succéda Le Chat noir de Rodolphe Salis (1881). De Rollinat et de ses improvisations vocales et pianistiques, qui stupéfièrent ou indignèrent les contemporains, Goudeau écrivit : « Qui n'a fait que le lire, n'a point connu ce merveilleux artiste. »

— Celle, non moins, de la *poésie enregistrée*, qu'on peut faire remonter aux séances phonographiques de décembre 1913, dirigées par Ferdinand Brunot aux Archives de la Parole, à la Sorbonne : Apollinaire, Verhaeren, René Ghil, etc. Dès février 1914, dans sa revue *Les soirées de Paris*, Apollinaire avait proclamé : « Avant peu, les poètes pourront, au moyen des disques, lancer à travers le monde de véritables poèmes symphoniques. Grâces 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. »

— Mais aussi, celle de la *poésie simultanée*, où allaient se croiser les deux précédentes, et qu'on peut faire remonter à la répétition de *L'Église* de Jules Romains par plusieurs récitants, qui eut lieu chez Apollinaire en 1908. Dès juin 1914, celui-ci avait lié l'avenir de la poésie simultanée (voire de la poésie en général) à l'utilisation *créatrice* de l'enregistrement phonographique, qui n'en était qu'à ses balbutiements : « 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 ? »

— Celle enfin de la *poésie phonétique*, où allaient également se croiser les deux premières, et qu'on peut faire remonter en 1931 au court poème, écrit en « zaoum », d'Alexeï Kroutchonykh, *Pomada* (« Dyr boul chtchyl […] »). Dans *La victoire*, en 1917, Apollinaire ne réclamait-il pas « de nouveaux sons / de nouveaux sons / de nouveaux sons / […] des consonnes sans voyelles / […] Et que tout ait un nom nouveau » ?

Un siècle après ces commencements, il se pourrait que l'histoire de la « poésie sonore » en tant que telle fût close, ou en voie d'achèvement ; mais point celle des diverses pratiques de composition ou de divulgation qui, tout au long de cette histoire, l'ont constituée et qui rétrospectivement la caractérisent : c'est précisément leur *reprise*, globale ou partielle, par de nombreux poètes des nouvelles générations, lesquels à juste titre ne se définissent pas (ou, comme le revendiquait naguère Cyrille Bret, « pas seulement ») comme « sonores », qui scelle à plus ou moins brève échéance sa disparition, en tant que domaine *séparé* – et cela, malgré la persistance des attaques, aussi violentes qu'infondées, dont elle est encore assez régulièrement l'objet et dont les véritables motifs et enjeux idéologiques, généralement masqués, n'en sont pas moins clairement identifiables[3]. Idéologiques mais aussi, plus trivialement, sociologiques, tant il s'avère que les tenants exclusifs de l'écrit (et du livre) continuent à voir d'un mauvais œil la « concurrence déloyale » que leur feraient les acteurs de la poésie scénique (*live*) ou enregistrée, toujours sourdement suspects quand ce n'est pas vertement accusés de porter, à leur exclusif profit, de nouveaux coups à la « vraie poésie »[4]. Ajoutons enfin à ces bémols (malgré un certain nombre de travaux de recherche[5], de colloques ou de séminaires consacrés à la « diction de la poésie », aux « poésies expérimentales », à la « poésie hors du livre », etc.) une grande frilosité du côté universitaire et la quasi-inexistence d'un enseignement, dûment intégré aux études littéraires, de la poésie comme « art du son » et « art vivant »…

Gageons que, dans cette évolution (voire dans cette dissolution), la double dynamique à l'œuvre ces dernières décennies en matière de *medium* n'est certes pas pour rien : d'un côté, un déferlement sans précédent d'innovations technologiques aussitôt mises sur le marché (enregistrement, traitement et restitution numériques, y compris « en temps réel », du son et de l'image) ; de l'autre, face aux prestiges et aux vertiges du « virtuel » généralisé, un irrépressible besoin de « présence réelle » (oralité, gestualité, corporéité, bref le scénique, sous toutes ses formes). Des poètes, attachés à l'« écrit » mais ne se retranchant pas pour autant dans un vain déni des dimensions scéniques ou audiotechniques du média, ne pouvaient qu'en intégrer à leur pratique telle ou telle composante… Certains, cependant, continuent à s'y vouer plus spécifiquement, si ce n'est exclusivement.

coupe-gorge

.!;je/?.me%,:coupe.!;la/?.gorge,/,trop.,.tard!/,pour/;.quoi:)que/,-ce*(soit ” ,% parle-!;sans/ =’ moi;-au/?,fond.:”ose*/;glisse,/,langue:%=glisse,/#quoi:/:_ça”,’me.?/'_!meurt,(;toi,/:la!)vu.:;longue,?}['feu/=,seul-;#*à*seul/-%brûle.;\^langue;-°./de,?;lbois;..;,qui(:.',(-parle*,_/,- trop

Sébastien Lespinasse

Émetteur-émietteur obstiné, Anne-James Chaton[6] est peut-être aujourd'hui le plus fidèle et, à la fois, le plus inventif des héritiers de Bernard Heidsieck dont il perpétue, en l'adaptant à son propos et aux nouveaux outils, le *dispositif audiotechnique* :

— la *voix du poète*, frontale, litanique, interrompue à intervalles par la *voix technologique* (la sienne, altérée), dans les Événements, ou se faisant progressivement pure bas(s)e rythmique, bourdonnement percussif qui en trace la « ligne de fuite », pour disparaître sous un empilement d'innombrables autres voix (aux caractéristiques et qualités d'enregistrement hétérogènes), dans *Vie de Jésus* ;

— les *bruits* enregistrés à titre de composants non verbaux (mais composants à part entière) de l'énoncé poétique, accompagnant ou même quelquefois parasitant presque en continu voix et texte, au demeurant parfaitement audibles, telles les récurrentes frappes d'une machine à écrire dans *Vie de Sigmund Freud*, ou ne cessant de les interrompre au point que ledit texte frise l'inintelligibilité, tel le patchwork sonore résultant d'une recherche radiophonique aléatoire dans *Vie de Napoléon 1er*.

Dans l'exclusivement sonore *Autoportrait devant le 11, rue Linné*, la voix du poète, ou censément telle, répète *ad lib.* : « Je n'écris pas d'POésie. » Pas de *typotexte*, donc, et encore moins de *typopoème*, ce qui ne signifie pas nécessairement qu'il n'écrive pas… Mais quoi ? Et comment ? Un élément de réponse est dans l'autre *Autoportrait* exclusivement sonore, sous-titré *En train d'écrire*, où la même voix répète également *ad lib.* : « Je suis en train d'écrire. » Mais quoi ? Et comment ? De toute évidence (performative), elle le fait en s'enregistrant tout en disant : « Je suis en train d'écrire », soit en train de *produire un audiotexte*…

Cette écri[tu]re est donc une *auditure* ; ce qui l'autorise à affirmer, de la même voix, comme *indifféremment* : « Je suis en train d'écrire » et « Je n'écris pas »… Reste cet embarrassant régime, « d'POésie », que viendraient confirmer tant le contenu verbal que l'aspect visuel, typographique, des textes imprimés (encore que la diversification des types de caractères puisse être considérée, à l'inverse, comme une marque de poéticité).

S'il peut ainsi *tenir ensemble* sans contradiction ces deux affirmations, c'est que les textes en question résultent, tout aussi indifféremment, d'accumulations ou de prélèvements d'énoncés « trouvés » ou « empruntés », de toute provenance (triviale dans Événements, littéraire ou culturelle dans *Vies*), faisant l'objet – c'est le rôle de la phase d'élaboration audiotechnique – d'un travail de montage ou de démontage-remontage destiné à les exhiber tels quels, tout en les confrontant à d'autres énoncés, verbaux ou sonores…

S'il « n'écri[t] pas d'POésie », il en *fabrique*, donc. Ou encore fabrique-t-il de ces *objets langagiers médiopoétiquement complexes* dont Heidsieck, créateur historique du dispositif et de ses principales variantes (et auteur des incunables du genre), n'a cessé de revendiquer l'appartenance, de plein droit, à la « poésie », ainsi *de facto* redéfinie… ou *réindéfinie*.

*

Proférateur-vociférateur non moins obstiné, Sébastien Lespinasse[7] 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, de Hausmann (*fmsbw*) et Schwitters (*Ursonate*) ou Albert-Birot (*Poème à crier et à danser*) à François Dufrêne (*Crirythmes*) ou Bob Cobbing et son concept résumant et fédérateur de *body-generated poetry* (*Appealinair*').

Poésie radicalement et rugueusement corporelle, très rauque et souvent très drôle, 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, c'est la *venue* du (au) langage : toute la soufflerie intérieure (*souffrerie* autant que *jouisserie*), cette bru(i)terie subvocale 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*…

Ainsi, exemplairement, dans *sCRIpt*, dont le titre – par sa graphie même – 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 (« Je voudrais tout écrire… »), ayant fait son remuement, affleure ou vient par bonds sur la scène (« … en cristal de cris ! »)

Puissance et inventivité phonatoires, le *medium* – s'il n'exclut pas ici tout recours à l'*audiotechnè* (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 concernées (*biomedium*), pour englober l'espace vibratoire qui l'entoure (*physiomedium*) ainsi que les auditeurs-spectateurs présents (*sociomedium*) et plus précisément, en eux, les organes de la perception et les zones du cerveau concernés. C'est toute la différence avec Jaap Blonk[8], virtuose bucco-glotto-facial avec ou sans amplification, qui a de plus en plus massivement recours au traitement informatique de sa propre voix « en temps réel » (*technomedium*) et qui – s'il a également pour objet les matérialités 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[9], ce qui, dès lors, le rapproche davantage des voies ouvertes en amont par Henri Chopin que de l'héritage direct de la poésie phonétique (qu'il ne continue pas moins à revendiquer)…

*

Affirmation brute d'une *scénovociture* (Lespinasse), d'une *scénauditure* (Chaton), impavide expérimentation aux confins des deux (Blonk), tels seraient les sentiers abrupts par où, dans l'évolution actuelle, se manifestent la pérennité et les capacités de renouvellement de pratiques de composition ou de divulgation issues d'une histoire spécifique et susceptibles, au-delà de cette histoire, de poursuivre le séculaire processus du *devenir-sonore de la poésie*. ◄

NOTES

1 Controversée, tant de l'intérieur que de l'extérieur : on se souvient que Bernard Heidsieck, dès l'époque de *B2B3*, préféra parler de *poésie action*.

2 D'abord sur disque souple avec la revue *KWY* (1963), puis en livre + disque au Castel Rose (1964). Rééd. : *Partition V*, Le Soleil Noir, 1973 ; Le Bleu du ciel, 2001. Première exécution scénique au Domaine poétique (mai 1963). J'ai proposé une analyse complète de cette œuvre dans « Bernard Heidsieck, "Poème-partition B2B3 (Exorcisme)" », *Twentieth Century French Poetry : A Critical Anthology*, Cambridge University Press, 2010 [en anglais].

3 De l'ordre, certes, d'une enracinée croyance, foncièrement *idéaliste*, en quelque pure transparence du langage et en son essentialité, que réaliserait cependant à leur plus haut niveau l'Écriture poétique, soit d'une *métaphysique du bruit Ø*…

4 Dernier rebondissement en date, le calamiteux article de Jacques Roubaud qui a relancé, inopinément, les vieilles querelles : « Obstination de la poésie », *Le monde diplomatique*, n° 670, 2010. Voir également les réponses faites à l'article : Christian Prigent, « Vroum-vroum et flip-flap (réplique à Jacques Roubaud) » [en ligne], P.O.L, 1er février 2010, www.pol-editeur.com (reprise en « Post-scriptum » dans *Compile*, P.O.L, 2011) ; Jean-Pierre Bobillot, « Les humeurs de M. Roubaud (et autres vrais poètes) » [en ligne], *Sitaudis*, 23 février 2010, www.sitaudis.fr (reprise dans *Disputatio XXI*, Hapax, 2010).

5 Ne mentionnons ici, exemplairement, que la thèse de doctorat de Guilhem Fabre (*Poésie sonore et poésies expérimentales de la voix au XXe siècle*, Université Denis Diderot, 2001) et celle de Marion Naccache (*Bernard Heidsieck & Cie : une fabrique du poétique*, École normale supérieure de Lyon, 2011).

6 Événements 99 (2001), *Autoportraits* (2003), *Vies d'hommes illustres d'après les écrits d'hommes illustres* (2011), Al Dante ; www.aj.chaton.free.fr.

7 *R : pneuma 01* [CD], à compte d'auteur, 2007.

8 www.jaapblonk.com.

9 Cela le conduit à multiplier les collaborations avec des musiciens expérimentaux, tel le platiniste Claus van Bebber.

« Poète bruyant », JEAN-PIERRE BOBILLOT pratique la recréation sonore (en studio) et la lecture-action (en public). Il se définit comme *formaliste lyrique*, ce qui n'exclut ni la crispation intime, ni le concassage phonétique, ni l'implication géopolitique – *Prose des rats* (L'Atelier de l'agneau, 2009), *News from the POetic Front* (Le Clou dans le fer, 2011), *Janis & Daguerre* (L'Atelier de l'agneau, 2013). « Chercheur de poux, pousseur de bouchons », ses travaux sur la poésie française de 1866 à 1925 et sur les avant-gardes du XXe siècle proposent une *histoire alternative de la poésie*, d'un point de vue matérialiste et médiopoétique – *Bernard Heidsieck : poésie action* (J.-M. Place, 1996), *Trois essais sur la poésie littérale* (Al Dante, 2003), *Rimbaud : le meurtre d'Orphée* (H. Champion, 2004), *Poésie sonore : éléments de typologie historique* (Le Clou dans le fer, 2009).



> Sébastien Lespinasse, performance, Les Abattoirs, Toulouse, 2012. Photo : Maëlle Chastanet.

PROTECT ME FROM WHAT I WANT

CATHERINE CORMIER-LAROSE

C'est un fait, la littérature s'est emparée du milieu des arts. Dans cette interdisciplinarité si constante en art contemporain, les mots, souvent devenus matériaux, occupent une place de choix. Une des artistes qui m'a le plus touchée est assurément Jenny Holzer. Active depuis les années soixante-dix en prenant d'assaut les places publiques avec des textes souvent courts, à la manière de *statements*, elle les expose sur les marquises, les devantures de théâtre et de cinéma, les barricades des *buildings* en construction et même les vêtements. Pourtant, ce n'est que dans les années quatre-vingt-dix qu'une monographie a été écrite en prenant compte des textes de Jenny Holzer et en les considérant comme un matériau à la fois artistique et littéraire dont la reproduction intégrale et l'analyse devenaient essentielles. Aujourd'hui, c'est chose courante, mais cet affichage poético-artistique exige l'implication d'un public transformé en lecteur-spectateur.



> Marc-Antoine K. Phaneuf, *Moments magiques*.

Le lecteur-spectateur n'est plus nécessairement volontaire : il est n'importe qui en route vers n'importe où. Plutôt que de se rendre de son plein gré dans un musée ou une galerie d'art, d'aller à la rencontre de l'art, l'art vient à lui, le surprend au détour d'une rue et transforme son quotidien. C'est pourquoi il convient de parler d'un lecteur-spectateur involontaire qui, littéralement, fait face à l'art. Par le biais de l'art, la ville renoue donc avec son quotidien qui est ainsi déplacé, parfois même magnifié aux yeux du lecteur-spectateur, en confrontant le regard répétitif et inchangé qu'il pose sur la ville. La galerie d'art maintenant sans domicile fixe Dare-Dare a installé ses pénates éphémères sur le terrain vague qui borde la station de métro Saint-Laurent à Montréal. Avec son projet de poésie-écriture urbaine diffusé sur enseignes lumineuses, la galerie s'intéresse à ce regard hybride et involontaire mais touché, où la confrontation se fait autant du point de vue artistique que littéraire. Je me pencherai sur deux cas particuliers : la série *Red Shift : un compte à rebours pour rhabiller le temps* de Daniel Canty et la série *Moments magiques* de Marc-Antoine K. Phaneuf. Ces deux artistes multidisciplinaires accomplis ne croient de toute évidence pas au cloisonnement des disciplines.

Publicité et quotidienneté

L'impact de la publicité peut être néfaste, de même que ses proportions. Sur Times Square à New York ou au centre-ville de Tokyo, les *billboards* sont parfois plus gros que les immeubles tours, rivalisant avec les gratte-ciel. En même temps, la modernité symbolisée par ces panneaux publicitaires est magnifique, elle touche au grandiose : des lumières et des couleurs, comme un musée en plein air ouvert 24 heures sur 24. L'effet pervers est que, de jour comme de nuit, l'insistance de la consommation nous tenaille ; elle est présente partout, affichée, multipliée, agrandie. Aujourd'hui plus que jamais, la célèbre formule de Descartes « Je pense donc je suis », pervertie par l'artiste états-unienne Barbara Kruger, devient plutôt : « *I shop therefore I am* ». Évidemment, des projets comme les enseignes lumineuses poétiques de Dare-Dare se dressent contre cette surconsommation. Par le même support publicitaire, le lecteur-spectateur est invité à s'interroger sur ses propres habitudes et ses réactions face à la pub.

L'aspect publicitaire des œuvres de Canty et de Phaneuf n'est pas qu'un canular, un pied de nez au monde engloutissant et omniprésent de la publicité ; il fait en sorte que l'œuvre n'engloutisse pas le lecteur-spectateur. Parce que ce dernier est habitué à être subjugué par la publicité, il ne se sent pas menacé par l'aspect monumental de l'œuvre, ni par son emplacement dans la ville. Au contraire, le lecteur-spectateur se sent attiré parce qu'il ne saisit pas ce que l'œuvre vend, ce qu'elle veut. Ce n'est qu'après avoir fait un travail d'analyse, un peu contre son gré, qu'il s'aperçoit que ce n'est pas une publicité et qu'il accepte de s'être laissé toucher par une œuvre d'art affichée dans la sphère publique. Parce qu'elle pose des questions et ne donne pas de réponses, parce qu'elle peut être interprétée de plusieurs manières, parce qu'elle n'attend rien en retour, l'œuvre installe son questionnement à même le quotidien du lecteur-spectateur et entre dans son intimité. Elle opère une transformation de l'espace public impersonnel en un espace intimiste, ouvert et littéraire.

Pour Blaise Cendrars, la publicité poétise le monde. Au lieu de le faire par des vers et une musicalité dans le rythme des strophes, elle le fait par un affichage urbain criard et coloré qui rythme chacune de nos promenades dans la ville. Il considère la publicité comme un art parce qu'elle se tient au plus près de la vie et qu'elle la transforme. Pour paraphraser Cendrars, disons que, si « publicité = poésie », nous devons ajouter que, chez Canty et Phaneuf, « publicité = poésie = art ».

Red Shift ou l'illusion d'un autre espace-temps

L'œuvre de Daniel Canty présentée au cœur du nouveau Quartier des spectacles à Montréal se positionne dans une histoire quasi oubliée de cet ancien quartier chaud de la ville. *Red Shift* propose un compte à rebours poétique en dix panneaux autour de la vie de cette effeuilleuse très populaire des années quarante, Lily St-Cyr, qui, faisant un *striptease* inversé, commençait donc son numéro très peu vêtue pour finir presque habillée. Les enseignes lumineuses fonctionnent de la même façon : elles débutent par une image forte, sensuelle, qui laisse peu de place à l'interprétation mais propose plutôt une image concrète (« Rouge, tes lèvres seules, entrouvertes sur la fin du monde. »), pour se terminer par une courte phrase poétique qui, elle, laisse tout à imaginer (« Le rougeoiement du soir dans l'est. »). Poème ouvert à l'interprétation, la série laisse de plus en plus au lecteur-spectateur l'espace nécessaire pour inventer sa propre histoire ou pour superposer ses propres expériences de vie aux panneaux, créant par le fait même un lien intime avec l'œuvre. Ainsi, une phrase telle que « Quand nous serons sans nom, nous oublierons qui nous sommes » peut très bien s'adresser à une nouvelle immigrante, une personne âgée ou quelqu'un en train de traverser un moment difficile.

La combustion humaine spontanée n'a rien à voir avec les brûlements d'estomac





> Daniel Canty, *Red Shift*. Photos : Dare-Dare.

Le *Red Shift* de Canty s'apparente selon l'artiste à ce que les astrophysiciens nomment le décalage au rouge (*red shift*), c'est-à-dire un signal infrarouge indiquant que l'univers poursuit son expansion, signal visible par des radiotélescopes. Son changement indiquerait le début de l'apocalypse, un lien que Canty relie à la transformation du quartier chaud montréalais en place culturelle, une mort en soi qui fait renaître quelque chose de ses cendres. Ses poèmes sont très visuels, jusque dans le langage utilisé, bien que parfois esquissés par des mots à saveur de fin du monde. Par exemple, cette phrase transformée en moment photographique parle d'un passé révolu mais encore présent : « D'anciennes vérités remontent du fond des chambres noires. »

Ne pas savoir quoi faire des moments magiques

Marc-Antoine K. Phaneuf est un collectionneur. Cet artiste amasse pour ensuite regrouper, en collections exceptionnelles et improbables, des trophées, des petites annonces, des magazines ou encore des phrases. Un peu à la manière surréaliste avec les objets trouvés (les fameux *ready-made*), Phaneuf expose ses collections mais toujours en les orientant de telle sorte qu'elles puissent poser un regard précis sur le monde dans lequel nous vivons. Pour l'œil averti, les inscriptions sur les trophées sont des clins d'œil à la vie personnelle de l'artiste ou au milieu de l'art contemporain ; les petites annonces rendent parfois mal à l'aise avec leurs nombreuses fautes d'orthographe et leurs demandes exagérées ou ridicules ; les magazines ne parlent que de Nathalie Simard et Guy Cloutier, les couvertures de *7 jours*, de *La semaine* et autres ayant couvert cette sordide histoire.

Dans le cas de son projet avec Dare-Dare, Marc-Antoine K. Phaneuf a amassé une série de « moments magiques » qu'il expose dans notre quotidienneté. Ses phrases nous laissent avec un sentiment de malaise, d'absurdité et d'incompréhension, mais aussi avec un sentiment de merveilleux suggéré que nous n'arrivons toutefois pas à atteindre simplement par la lecture. Or, elles nous bouleversent du simple fait que nous sentons une urgence : nous aurions dû sentir quelque chose. La lecture de la phrase « La combustion humaine spontanée n'a rien à voir avec les brûlements d'estomac » nous cloue sur place. Comment cela peut-il être un moment magique ? Le comparatif est absurde, mais il est rédigé d'une façon qui laisse peu de place à la figuration. Plus qu'une toile ou une sculpture, ces phrases rédigées à l'affirmative touchent, que nous le voulions ou non. Elles ne laissent pas d'espace au lecteur-spectateur pour douter. Parfois très provocatrices (« Les vrais cerfs ne volent pas. »), parfois ludiques (« Manger de la soie dentaire n'amuse personne. »), elles jouent sur un terrain commun à l'artiste et au lecteur-spectateur. En utilisant seulement des phrases, l'œuvre demande au public de poursuivre la fiction dans laquelle il a été plongé par sa lecture. Toutes reliées de près ou de loin au spectacle, elles couvrent à la fois un espace public, festif et intime, de même que l'espace du Quartier des spectacles où elles sont présentées.

Protect Me from What I Want

Les œuvres de Canty et de Phaneuf, présentées sur des enseignes lumineuses et n'utilisant que des mots comme matériaux, entrent en dialogue avec les gens qui les croisent, dialogue qui vient de leurs propres expériences et prend place dans l'espace public. Elles participent d'un étonnant dynamisme qui branche la ville sur le haut voltage d'un questionnement essentiel au sujet du fait d'être, d'un sentiment d'appartenance, de l'existence dans le maelström de la jungle urbaine. Ces œuvres littéraires permettent aussi à un public néophyte de s'intégrer, de faire partie d'une œuvre d'art contemporaine.

Le titre de cet article est un emprunt à Jenny Holzer, un aphorisme de ses *Survival Series* : protégez-moi de mes désirs, de ce que je veux, de ce que la publicité m'offre ou encore de ces univers fabuleux et fictifs offerts par Canty et Phaneuf, univers qui me touchent plus que je ne l'aurais voulu. Cela dit, la lecture n'aide pas nécessairement le lecteur-spectateur à comprendre l'ensemble du projet : il doit se rendre sur place plus d'une fois afin de suivre le compte à rebours de Daniel Canty ou les moments magiques de Marc-Antoine K. Phaneuf. ◄

CATHERINE CORMIER-LAROSE possède deux baccalauréats, une maîtrise et beaucoup de livres. Elle a publié dans différents périodiques dont *Mœbius*, *Esse*, *Jet d'encre* et *Estuaire*. Elle a de même participé à trois livres collectifs, *Les chats*, *Les monstres spectaculaires* (Éditions Rodrigol) et *Le livre noir de ta mère* (Éditions de Ta Mère). Elle a organisé de nombreuses lectures publiques, notamment au *Vendredi de poésie* à Québec, à la *Nuitte de la poésie* au Saguenay, au *Marché de la poésie de Montréal*, au festival *Voix d'Amériques* et au OFF-FIL. Cormier-Larose fait partie d'un collectif de poètes, La Caravane poétique, qui performe lors de différentes soirées au Québec. Elle est également directrice artistique des Productions Arreuh qui s'intéressent aux pratiques poétiques dans l'espace public.



D'AUTRES LIEUX POUR LA POÉSIE

Lectures et interventions dans l'espace public

JONATHAN LAMY

Des poèmes lancés d'un hélicoptère, cousus sur des vêtements dans un magasin, affichés sur des écrans géants, accrochés aux arbres, lus sur le trottoir, la plage, dans le métro, les parcs, les toilettes publiques, les parvis d'église, les foyers pour personnes âgées, les chambres d'hôtel… la poésie s'invente de nouveaux lieux d'expression, s'invite dans de nouveaux espaces de diffusion. Sans prétendre à l'exhaustivité, je voudrais ici commenter quelques projets récents où la poésie intervient dans l'espace public, trouvant et investissant des contextes qui la font sortir – souvent radicalement – du livre. À une époque où l'on a parfois l'impression que tout a été fait, dit et même répété, ces interventions apportent un réel souffle de fraîcheur, montrant qu'il est toujours possible, même en poésie, d'avoir, comme le dirait Rimbaud, des « illuminations » et de mettre en pratique ces idées qui, à défaut d'être absolument neuves, sont néanmoins originales, un peu folles.

> BixiPoésie, Montréal.
Photo : Isabelle Baez.

Si les critiques de poésie parlent principalement de livres, de poèmes sur papier, négligeant les spectacles et les formes orales ou performatives de pratiques en poésie, certains poètes reprennent à leur compte le célèbre énoncé de Gaston Miron, « Je suis sur la place publique avec les miens », pour lui donner un sens tout à fait concret. Et si, par ailleurs, le désir d'être *hors-le-livre* prend depuis quelques années la forme de pratiques numériques ou multimédiatiques qui prolifèrent et ne cessent d'apporter de nouvelles possibilités de création, cette volonté s'incarne également, et de plus en plus me semble-t-il, dans des interventions au sein de l'espace public. Loin de se cantonner au cyberespace ou à l'écran, ces actions poétiques prennent corps dans la ville, sur des sites où les gens vont et viennent. Comme le fait l'art de performance, la poésie peut aller à la rencontre de ceux et celles à qui elle s'adresse.

Les poètes sur la place publique

La formule du récital de poésie, malgré son aspect conventionnel, peut être propulsée dans des contextes qui la renouvellent. Le fait de se trouver dans l'espace public change la donne, permet d'y faire résonner le poème, adressé dès lors aux spectateurs, mais aussi aux passants, aux édifices, à l'ensemble du mobilier urbain. Mise sur pied par les Productions Arreuh en 2007, « La poésie prend les parcs » s'inscrit dans un désir de créer un espace convivial où se rencontrent poètes, amateurs de poésie, enfants, badauds et parfois quelques sans-abris. Après avoir investi différents quartiers de Montréal de manière plutôt informelle et sans permis de la Ville, cette série de lectures estivales a pris place dans la programmation *Parcs vivants*, orchestrée par l'Éco-quartier Sainte-Marie–Saint-Jacques, dans le Centre-Sud. Espace de jeu et de détente, petit îlot de verdure en ville, le parc est un lieu très pratique et fort approprié pour la poésie. Il y a des bancs, de quoi amuser les enfants, on peut apporter son pique-nique et même fumer, dans une ambiance propice à la fois à l'écoute et au dialogue. Chaque année, durant le Poem in Your Pocket Day (événement qui a débuté à New York en 2002, s'étant depuis étendu à l'ensemble des États-Unis, et qui souhaite que, ce jour-là, le plus de personnes possibles se promènent avec un poème dans leur poche[1]), une lecture a lieu au Bryant Park, situé près de Times Square. Bien sûr, plusieurs autres lectures se sont déroulées dans des parcs, mais on peut s'étonner qu'il n'y en ait pas davantage et être déçu que certaines initiatives, comme cette série de lectures à la place Émilie-Gamelin à Montréal à l'été 2011, ne soient pas reconduites.

À Québec, « La caravane de la parole », qui constituait l'édition 2008 de la *Rencontre internationale d'art performance*, a visité plusieurs parcs, places publiques et parvis d'église, avec son véhicule modifié pour y accueillir une scène. À pied cette fois, « Les brigades poétiques » ont sillonné un grand nombre d'endroits durant le *Printemps des poètes* de Québec en 2010 et 2011. Munis d'une banderole qui permettait de les identifier clairement, ayant averti à l'avance les responsables des lieux de leur présence et profitant du contexte du festival qui légitime parfaitement ce type d'actions, les poètes ont eux aussi fait entendre leurs paroles dans des parcs, des places et des parvis d'église, mais encore des écoles, des bibliothèques, des musées, des centres commerciaux, des terminus d'autobus et des résidences pour personnes âgées. L'audace de cette guérilla poétique très bien organisée a permis à des gens d'entrer en contact avec la poésie ce jour-là, mais surtout de le faire d'une façon vivante. Il faut aussi souligner que, contrairement aux autres « brigades d'intervention poétique » ayant lieu en France durant le *Printemps des poètes*, ce sont ici des poètes qui lisent leurs propres textes et non des comédiens ou encore (quoique l'idée soit tout à fait estimable) des enfants organisant un gentil commando poétique dans leur école.

Place à l'audace

La première édition du festival de poésie *O, Miami*, au printemps 2011, a donné lieu à des interventions elles aussi audacieuses et savamment organisées[2]. Le 11 avril, dans une action intitulée « Poem Drop », les artistes Jonathan Lizcano et Ximena Izquierdo ont laissé tomber d'un hélicoptère 500 poèmes imprimés sur du papier écologique. Un quartier résidentiel de Floride a ainsi été bombardé de boules de papier. Toujours du haut des airs, le projet « Airplane Poems », initié par les organisateurs du festival, a diffusé des textes de Rainer Maria Rilke et d'Octavio Paz sur des bannières tirées par des avions. Autre déplacement du discours publicitaire, l'artiste Agustina Woodgate est entrée dans un magasin de vêtements usagés, armée de textes de poésie contemporaine, notamment ceux de Sylvia Plath, pour les coudre de manière clandestine sur différentes pièces qui s'y trouvaient. Le poète Dave Landsberger a pour sa part loué une Ferrari afin d'y lire ses propres textes avec un mégaphone dans les rues de Miami. À cela s'ajoutaient, outre des récitals dans des bibliothèques et des lectures sur la plage, plusieurs interventions d'affichages poétiques dans des vitrines et des parcs, de même que des projets de médiation et d'écriture avec de jeunes femmes en prison et avec des enfants. Associé à l'Université de Wynwood et cofondé par Scott Cunningham et Peter Borrebach, *O, Miami* se donnait comme objectif (utopique mais louable) que chaque habitant de la région soit en contact avec la poésie pendant la durée du festival.

Trouver une façon originale et conviviale de rejoindre les gens avec la poésie constitue l'une des motivations fortes de ce type d'activités. Durant le *Printemps des poètes* à Lyon en 2012, la Bridage d'intervention poétique (composée de comédiens, munis de parapluies, lisant des textes) a ainsi fait entendre des poèmes dans les rues, les universités, les commerces, les transports en commun et les bureaux de poste. La même année, durant le Poem in your Pocket Day, les gagnants d'un concours de *poetweet* ont vu leur texte affiché sur un écran géant à Times Square. Si l'on peut reprocher à ce type d'événements (à tous ces mois, semaines ou journées de la poésie) un caractère bon enfant qui véhicule l'idée (pas nécessairement vraie) que tout un chacun peut devenir poète, du moins l'espace d'un instant, on doit tout de même reconnaître l'importance d'activités qui souhaitent éveiller les enfants, le commun des mortels et autres non-poètes à la chose poétique. Il est plus que nécessaire de produire des activités qui, dussent-elles être un peu quétaines, permettent de rompre avec le préjugé selon lequel la poésie, c'est *platte*, et de créer des médiations plus pertinentes qu'un enseignement décalé de la poésie (l'exercice de relever des figures de style dans un texte qui rime, par exemple).

C'est dans cet esprit qu'est né le *Bathroom Poetry Project*, initié par la poète Regina Coll en 2005 au Maryland et en Virginie, s'étendant rapidement dans différentes villes des États-Unis jusqu'en 2009. Ce projet consistait en un concours pour afficher des poèmes (imprimés et encadrés) dans des salles de bain, afin de faire l'expérience de la poésie de manière démocratique et inusitée. Il y eut aussi quelques lectures publiques dans des toilettes, dont une à la bibliothèque de Takoma Park, le 9 mai 2008. L'idée est intéressante en ce sens qu'elle produit un contexte à la fois légitime (la bibliothèque) et profondément inhabituel (les toilettes).

Proposer autrement la poésie

À l'exception de quelques cas de figures comme celui-ci, la mise en œuvre de telles pratiques résulte la plupart du temps de l'initiative d'un festival, d'une institution ou d'un organisme qui a la poésie à cœur. C'est le cas de la Maison de la culture Hochelaga-Maisonneuve qui a mis sur pied cet été *La rue de la poésie*, plantant de petits mots sur des affiches dans des carrés d'arbres ou les accrochant sur les troncs. La portion de la rue Desjardins située entre la Maison de la culture et la bibliothèque a ainsi été décorée de fleurs et de poèmes, mettant à contribution les résidents et les poètes du quartier de même que des organismes, comme Sentiers urbains, voués, comme ils le disent, au « verdissement social ».

Il est plus difficile, on en conviendra, pour un poète seul de mettre en branle un tel projet, notamment à cause de toutes les permissions qu'il faut (mais le faut-il vraiment ?) demander à la Ville ou aux voisins pour intervenir dans l'espace public. Un simple individu, qu'il soit poète ou performeur, aura également moins de légitimité auprès des différentes instances avec lesquelles il doit intercéder pour mener à bien les démarches nécessaires afin, par exemple, de déclamer des poèmes dans un foyer pour personnes âgées ou en roulant en voiture sur une artère commerciale sans être interrompu par la police. Ainsi, on ne peut que saluer et encourager les organisateurs d'événements qui ont permis l'intervention ou qui ont demandé à des poètes-artistes de commettre ce type de geste performatif. Dans le cadre d'un événement, l'action poétique gagne non seulement en légitimité (et éventuellement en légalité), mais aussi en pertinence. Le contexte dans lequel une intervention est réalisée la justifie en quelque sorte et

participe de sa signification. Au lieu de chercher des motivations à l'action (« Mais pourquoi il a fait ça ? »), on peut apprécier ce qu'elle nous donne à penser et à ressentir.

On remarque depuis quelque temps que les festivals de littérature, voulant peut-être rivaliser d'originalité ou étant simplement plus réceptifs à ce type de propositions, font de plus en plus de place à des interventions poétiques sur la place publique ou dans des lieux inhabituels. *Québec en toutes lettres* a ainsi intégré à sa programmation de 2011 et de 2012 « Œuvres de chair », une soirée de lecture dans des chambres d'hôtel. Dans le même soucis d'instaurer une proximité entre l'auteur et le lecteur, le *Festival international de la littérature* (FIL) de Montréal 2011 a chapeauté la création de « Halte-poésie », une présentation d'Odace événements, où deux poètes accueillaient deux à trois visiteurs à la fois dans une boîte où ils étaient installés, sur la place Gérald-Godin, près du métro Mont-Royal. Au même endroit, durant le *Marché de la poésie* de Montréal, les Productions Arreuh ont présenté en 2009 « Petit salon de coiffure-poésie » où le public s'assoyait sur une chaise de barbier pour écouter un poète.

La dernière édition du FIL, en 2012, pourtant marquée par de fortes coupures budgétaires, a inclus pas moins de quatre interventions littéraires en lieux publics dans son programme. « Projet © » mettait en scène trois écrivains travaillant à l'intérieur d'îlots vitrés à la vue de tous, dans le réseau souterrain de Montréal, près de la Place des Arts et du Musée d'art contemporain, qui transmettaient leurs textes en direct. Non loin de là se trouvait l'installation « Pause-lecture » qui offrait différents sièges (du banc de parc au hamac, en passant par le siège de toilette) pour lire. Autre projet créé par des étudiants du DESS en design d'événements de l'UQAM, ayant lieu sur la place extérieure du Quartier des spectacles, les « Chambres littéraires » étaient le théâtre de prestations poétiques et de cercles de lecture où l'on pouvait également écrire sur les murs. Enfin, « Poètes urbains, poésie nomade » s'étalait sur la rue Saint-Denis où une douzaine de petits auvents, plantés sur le trottoir par un beau dimanche après-midi, abritaient des poètes accompagnés de musiciens ou de danseurs. J'y avais présenté "Poésie-massage", lisant mes poèmes aux passants en leur massant les épaules, créant ainsi un contexte poétique de très forte proximité.

Des espaces à saisir

Les poètes ne cessent depuis quelques années de proposer d'autres formes poétiques, d'autres véhicules pour la poésie. Ils ont participé à toutes les avant-gardes, se sont approprié tous les développements technologiques pour poursuivre leur exploration des possibles en poésie. Ils sont dans la rue comme l'étaient les troubadours et troubadouresses. Que « ça ait déjà été fait » ou pas, ils osent, à leur façon, plutôt modeste. Or, il faut des lieux pour oser. Proposer aux passants sur la rue Saint-Denis de leur lire un poème en leur faisant un petit massage constitue un geste un peu déstabilisant. Mais le contexte d'un festival assez connu et médiatisé vient cependant rassurer les gens (du moins certains). Dans le cadre du FIL, on veut bien prendre le temps de s'asseoir et de se laisser *toucher* par un poète.

Les quelques espaces d'audace créés par des festivals et des institutions sont autant d'occasions à saisir pour les poètes. On peut toutefois se demander si ces interventions participent d'une mode qui va peut-être passer, d'un air du temps qui carbure à la réappropriation festive et ludique de l'espace public. Si l'on peut souligner l'accessibilité de ces interventions, pour lesquelles on ne peut demander de billets d'entrée, on peut aussi se montrer critique vis-à-vis de cette utilisation du genre poétique par des designers d'événement ou des médiateurs culturels qui s'en servent comme d'un matériau bon marché permettant par ailleurs d'obtenir plus facilement des subventions, puisque la poésie est une chose hautement « culturelle ». S'il y a lieu de soupçonner que le peu de moyens financiers de certains organismes favorise ce type d'interventions, peu coûteuses en regard des activités littéraires à plus grand déploiement, il y a également lieu de dénoncer cette place, très réduite, faite aux poètes vivants dans ce genre d'événements, qu'on préfère remplacer par des auteurs à qui l'on n'a pas de droits à verser ou encore par des comédiens ou des chansonniers mieux connus du public.





> *La rue de la poésie*, mis sur pied par la Maison de la culture Hochelaga-Maisonneuve, Montréal, 2012.



> Productions Arreuh, *Petit salon de coiffure-poésie*, installation-performance, Montréal, 2009. Photos : Jonathan Lamy.

BixiPoésie

Le matin du lundi 30 avril 2012, les Montréalais ont trouvé une part importante de la flotte de vélos en libre service Bixi (environ 4000 sur 5120) affublée d'extraits de poèmes, de chansons et autres textes. Imprimés sur des autocollants et reprenant les trois mêmes teintes de blanc, de vert et de rouge, ils étaient posés par-dessus les publicités situées sur la roue arrière, créant un habile effet de trompe-l'œil. L'intervention a été réalisée durant la nuit par un regroupement anonyme et s'accompagnait d'un site Web (bixipoesie.ca) sur lequel on trouvait un faux communiqué, intitulé *Opération* Mea culpa *: la poésie remplace la publicité sur les Bixi*. Ce texte, plutôt « carré rouge » et empreint de l'esprit du « printemps érable », faisait mention de l'endettement étudiant et de l'« alarmante marchandisation de l'espace public (incluant nos universités) ». Bien que présenté comme émanant de l'entreprise elle-même, ce canular digne des Yes Men laissait plusieurs traces d'humour permettant de déceler la supercherie, dont une savoureuse citation faussement attribuée au (maintenant ex-) maire de Montréal, Gérald Tremblay, à qui l'on faisait dire : « Je n'étais pas au courant… Mais, de toute évidence, Bixi a pris la bonne décision. C'est l'image de marque de Montréal, ternie par certains dérapages policiers récents, qui se trouve ainsi rehaussée par tant d'intelligence qui circule dans nos rues ! »

Sur le site, on annonçait un concours de photographies, et tout en bas se trouvaient le logo de Bixi légèrement modifié ainsi que la mention *copyleft* : « Tous droits de reproduction sont autorisés et encouragés. » La *vraie* compagnie a très tôt (et à grands frais) entrepris de retirer les autocollants, dénonçant ce « méfait » et son caractère « frauduleux ». Devant l'accueil favorable d'une bonne partie de la population montréalaise, notamment sur les réseaux sociaux, qui a exprimé son accord avec cet acte tout de même illégal, Bixi a nuancé quelque peu sa position. L'entreprise a reconnu par communiqué que c'était là une « belle opération », mais a néanmoins fait dire à son porte-parole dans *Le Journal de Montréal* : « Malheureusement, par respect pour nos commanditaires, on va devoir retirer les autocollants. » Les grands médias ont pratiquement tous relayé la nouvelle, prenant soin de souligner qu'il s'agissait d'un canular et employant pour la plupart le terme *vandalisme*. « Vandalisme "poétique" contre la publicité sur les Bixis [*sic*] », titrait-on par exemple sur le site de Radio-Canada, alors qu'on précisait sur celui de *The Gazette* : « Bixi poésie : no, poetry will not be replacing advertising on Montreal Bixi bixes ». Catherine Lalonde a aussi publié une entrevue avec une des membres (anonymes) de BixiPoésie dans *Le Devoir* du 5 mai 2012, explicitant un peu plus avant la démarche des auteurs du canular.





> BixiPoésie, Montréal. Photos : Isabelle Baez.





> Photos : anonyme.

Pour clore l'intervention et en « remettre les clés » au public, BixiPoésie a mis en ligne les 500 citations utilisées, en trois différentes couleurs. Ainsi, chacun, s'il le souhaite, peut les télécharger et éventuellement garnir le vélo qu'il emprunte de ses mots favoris. Parmi ceux-ci, une large place est faite à la poésie québécoise, de Saint-Denys-Garneau à quelques jeunes auteurs publiant à La Peuplade, Mylène Bouchard, Charles Sagalane, François Turcot, Simon Philippe Turcot, en passant par Alain Grandbois, Anne Hébert, Paul-Marie Lapointe, Gaston Miron, Gérald Godin, Michèle Lalonde, Hélène Dorion, Denis Vanier et Patrice Desbiens, dont on a retenu de ce dernier : « Il pleut à boire debout et / elle boit à pleurer debout ». Notons aussi une citation exploréenne de Claude Gauvreau : « Glahha gland grand glin hoff ». On retrouve également des vers de poètes français un peu plus classiques et de poètes hispanophones. Bien que l'intervention porte le nom de *BixiPoésie*, il n'y a pas que des textes poétiques (ce qui témoigne d'une acception très large de ce que peut englober la « poésie »). Des pensées de philosophes grecs, latins et contemporains, des passages de chansons françaises, anglophones et québécoises, des citations d'activistes et, enfin, des phrases écrites pour l'occasion comme « Vive la vélorution ! » sont ainsi présents.

Attentat poétique

Bien que des poètes aient pu participer à cette opération savamment organisée (nul n'a encore revendiqué l'« attentat »), il s'agit avant tout de citoyens : « étudiants, travailleurs, artistes, activistes », ainsi qu'il est écrit sur le site. Ceux-ci utilisent la poésie non pas tant pour la déployer dans l'espace public que pour s'en servir afin de détourner et de combattre le discours publicitaire. Le langage poétique devient ici une arme pour dénoncer la publicité sur les Bixi. L'éventail des citations est vaste, fournissant un panorama, presque un cours de littérature et de philosophie. Si l'on peut douter de la pertinence de certains extraits, on ne peut reprocher qu'il n'y en ait pas pour tous les goûts. Plusieurs évoquent la liberté à conquérir, à retrouver, la résistance qu'incarne le fait d'exister librement. Certaines citations sont avant tout ludiques et d'autres, les plus intéressantes à mon sens, font directement référence au contexte dans lequel les mots sont affichés, critiquant ouvertement la publicité, le capitalisme, ou encore évoquant le chemin, la route, celle que l'on parcourt à vélo mais aussi dans le monde, dans la vie.

Vandalisme somme toute inoffensif, il s'agissait d'une « action terroriste socialement acceptable », pour reprendre l'expression qui donne son nom à l'ATSA. Devant les vélos ornés de citations, peu de gens ont réellement été bernés. Le canular résidait surtout dans la rumeur entourant cette intervention, nourrie par le communiqué, le site Web et la page Facebook de BixiPoésie. L'opération visait ici à faire passer un message. Et la poésie participe du caractère « acceptable » de cet acte de désobéissance civile. Simple et audacieuse, l'intervention fut néanmoins de très courte durée, les autocollants ayant aussitôt été arrachés. Mais, puisque les citations sont disponibles en ligne, la performance peut se poursuivre. Il n'en tient qu'à nous d'oser à notre tour poser ce geste de désobéissance poétique ou de trouver une autre façon d'intervenir poétiquement dans l'espace public. ◄

NOTES

1 Pour l'édition new-yorkaise, voir : www.nyc.gov/html/poem/ ; pour son volet national : www.poets.org.

2 Le site omiami.org contient plusieurs vidéos de ces interventions.

JONATHAN LAMY est chercheur postdoctoral au Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions (CELAT) de l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC). Ses recherches portent sur l'art performance, l'amérindianité et la littérature québécoise. Il a publié deux livres de poésie aux Éditions du Noroît : *Le vertige dans la bouche* et *Je t'en prie*. Il entretient également une pratique en performance, dans laquelle il conjugue la poésie sonore, la poésie action et l'intervention dans l'espace public.



LA POÉSIE NUMÉRIQUE EN FRANCE

JACQUES DONGUY

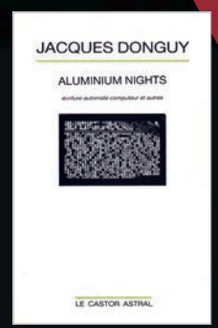
Dans le numéro double 22-23 d'*Intervention* sorti au printemps 1984, numéro intitulé *Marathon/*écritures, en page 122, il y a une photo d'écran d'ordinateur avec des fragments de texte en blanc sur noir (texte qui dans la réalité change sans cesse) et, en accompagnement, sous le titre « *List/run*/traitement de texte », se trouve un explicatif signé de nous-même. *Traitement de texte*, c'était le terme employé à l'époque pour la programmation, que nous détournions, dans l'idée d'un texte traité par l'ordinateur. Le concept était de partir d'« unités de sens de 3 ou 4 mots » (citation de notre texte) et de travailler sur l'aléatoire (« permutations-variations aléatoires ») et sur la notion de production infinie de texte (« le texte sur l'écran se déroule indéfiniment »), ce que permettaient pour la première fois les ordinateurs portables qui sont apparus sur le marché à partir du début des années quatre-vingt. Cet article de 1984 renvoyait à une manifestation qui avait eu lieu le 23 avril 1983, dans le cadre de la première *Journée de la poésie* instaurée par Jack Lang, ministre de la Culture de François Mitterrand, date qui fait de nous le pionnier en France de ce type de poésie sur ordinateur. Évidemment, la cassette du DAI Personal Computer que nous utilisions à l'époque avec Guillaume Loizillon n'existe plus, tout comme plus tard la disquette souple de l'Apple II C, et n'ont subsisté que des photos de l'écran ainsi qu'un film du texte se déroulant sur l'écran, tourné par Gérard Courant, le cinéaste des *Cinématons*.

Quelques-uns de ces documents seront repris dans notre livre (sur papier, donc) *Aluminium nights : écriture automate computeur et autres* de 1987, avec une postface théorique où il est dit : « L'ordinateur détermine aléatoirement des morceaux dans le texte qu'il "traite" selon des procédures préétablies tirées au hasard. » *Computeur* est un vieux mot français qui m'a été signalé par Henri Chopin. Il s'agissait à l'époque du concept de publication sur écran à la place d'une publication sur papier. La différence est qu'une machine programmée produit du texte sans s'arrêter, contrairement au livre où il y a un début et une fin. Brion Gysin avait d'ailleurs employé à l'époque le terme *machine poetry* pour ses poèmes-permutations. Une autre « publication » sur écran de nos textes a eu lieu le 20 juin 1984 sur Apple II C et une autre encore le 31 janvier 1985. Puis, nous avons utilisé l'Atari 520 couplé à une imprimante à jet d'encre pour une manifestation en 1993 d'Art 3000, association à l'origine de la future équipe du Cube d'Issy-les-Moulineaux, lieu consacré aux arts numériques où nous sommes aussi intervenu.

Bien sûr, d'autres auteurs ont utilisé les premiers ordinateurs portables à partir de 1984 sur d'autres bases et sans qu'on se connaisse au début. On peut nommer en 1984 Claude Maillard, Philippe Castellin et Jean-Pierre Balpe ; en 1985 Tibor Papp ; en 1986 Jean-Marie Dutey ; en 1988 Philippe Bootz. Ce dernier a par exemple développé le « poème à lecture unique » où les possibilités de textes sont ouvertes au départ, puis se restreignent jusqu'à une lecture unique, dans l'idée que chacun va produire son propre texte. Jean-Pierre Balpe a créé un générateur de rengas selon une structure *nom-verbe-adjectif*, qu'il a montré au Centre Pompidou pour *Les immatériaux* en 1985. Claude Maillard a utilisé un synthétiseur de parole. Tibor Papp, avec un Amstrad, a pratiqué ce qu'il appelle la « poésie visuelle dynamique », un texte animé sur écran.



© Jacques Donguy







La diffusion de ce type de nouvelles pratiques littéraires va se faire grâce à *Alire*, sur disquettes informatiques, de Philippe Bootz, qui se décrivait comme une « revue animée d'écrits de source électronique », revue dont il faut ici souligner l'importance. C'était une véritable revue littéraire, mais sur support informatique. Son numéro 1 date de 1989 (boîtier plastique avec disquette PC, disquette Mac et livret en papier). Elle se poursuit jusqu'au n° 10 : *Doc(k)s* 3 13-16 de 1997, animé par Philippe Castellin avec CD-ROM international, pour lequel nous avons organisé au Centre Pompidou une présentation avec performances, dont une de nous-même qui consistait en une lecture par sorties imprimante et vidéoprojection de fragments de textes aléatoires à l'écran. Donc, cette revue avait, outre celle de la France, des collaborations internationales venant des États-Unis, du Brésil, de l'Argentine… Notons par exemple la *virtual poetry*, génération de textes en 3D, de Ladislão Pablo Györi.

Nous avons aussi organisé en 2002, au Centre d'art contemporain d'Hérouville-Saint-Clair près de Caen, une exposition avec café littéraire sous le titre *Terminal zone* : *poésie et nouvelles technologies*. Une première salle comprenait une jungle d'écouteurs pendus au plafond par paires, entre lesquels les visiteurs pouvaient se promener et qui diffusaient de la poésie sonore. Une autre salle plongée dans l'obscurité était pleine d'hologrammes poétiques d'Augusto de Campos, de Richard Kostelanetz et d'Eduardo Kac. Dans la troisième, il y avait un DVD en boucle créé par nous-même et diffusé sur les murs par vidéoprojecteur, avec des œuvres de Jean-Pierre Balpe, d'Enzo Minarelli, de Richard Kostelanetz, de Caterina Davinio, de Christophe Hanna, de Jean-René Étienne, d'Olivier Quintyn, de Philippe Castellin, de Joachim Montessuis, de Philippe Boisnard, de Ladislão Pablo Györi… ainsi que d'autres œuvres, dont une sortie imprimante encadrée d'Alison Knowles et James Teeney, *A House of Dust*, de 1962.

Toujours en 2002, nous avons sorti un CD-ROM en lecture infinie, *Phares Gamma*, aux éditions Son@rt, consultable en salle de lecture à la Bibliothèque nationale, section multimédia, réalisé sur un des premiers iMac. Sur le livret papier l'accompagnant, ce texte : « Pour ce CD-ROM, je n'utilise que des images et des sons enregistrés correspondant à une mémoire clonée, dans l'idée utopique d'un art qui serait un clone parfait de la vie. Mémoire vive qui devient mémoire de l'ordinateur qui n'oublie rien. Le texte fonctionne comme un échantillonnage d'un imaginaire de notre époque qui devient, traité à partir d'un programme, texte infini, labyrinthique, comme un réseau neuronal, un clone recyclé à l'infini qui ne s'arrête jamais, comme l'encéphalogramme, comme la vie, sauf accident biologique ou mécanique. »

Pour ce type de création littéraire, le terme *poésie numérique* n'a pas toujours été employé. Pedro Barbosa parlait à l'époque de « littérature cybernétique », Carol Sperrin de « *computer poetry* » (poésie ordinateur), Jean-Pierre Balpe de « littérature générée par ordinateur » (LGO). Mais le terme le plus souvent employé était celui de *poésie électronique*, qui avait l'inconvénient de faire référence à l'électricité. En fait, si l'on emploie un micro (amplification), on fait (aussi) de la « poésie électronique ». *Poésie digitale*, parfois employé, n'allait pas non plus : c'était le terme anglais. Donc : *poésie numérique*. Et c'est pour imposer ce terme que nous avons voulu publier un *Manifeste pour une poésie numérique* en 2002, manifeste que nous aurions voulu publier dans *Le Figaro*, mais qui a finalement été publié dans *Art Press*. L'époque était favorable à cause de l'apparition d'une nouvelle génération de jeunes poètes familiarisés avec l'ordinateur portable et disposant de logiciels performants, parmi lesquels Anne-James Chaton, Philippe Boisnard et Joachim Montessuis.

L'idée d'un élargissement du langage à partir du milieu du XXe siècle s'est ainsi propagée par l'usage de technologies autres que celle de l'imprimerie : le magnétophone à partir des années 1955-59, l'hologramme dans l'holopoésie de 1978 à 1993 et l'ordinateur portable depuis les années 1983-84. Élargissement du langage, parce que le langage basé sur les mots de la langue ne couvre que 10 % de la réalité, selon Henri Chopin. Donc élargissement à l'image, ce qui n'est qu'un retour au pictogramme à l'origine de l'écriture, aux séquences courtes d'images animées, aux sons par exemple mis en boucle. Bref, élargissement de la notion de mot. Cela a fait de notre part l'objet d'une série de conférences illustrées par des documents sonores ou vidéo, la première à l'occasion de l'exposition *Sonopoetics* à Bruxelles le 8 septembre 2010. Puis nous avons refait la conférence, avec chaque fois des modifications en fonction du contexte, à la Bibliothèque du 2e à Lyon le 27 janvier 2011, au Musée Weserburg à Bremen le 18 juin 2011, à l'Université de Brasilia le 12 novembre 2011, à l'Université de Valencia le 3 mai 2012 et, dernièrement, à Chicago au SAIC, l'école de l'Art Institute, le 14 novembre 2012, sous le titre « Expanded Language : Digital Poetry in France and Beyond ».

En effet, l'imprimerie, la *print technology*, dirait McLuhan, a régné de 1453 à aujourd'hui, mais a été la technologie dominante surtout au XIXe siècle. L'acmé (et le signe de la chute) en a été le *Coup de dés* de Mallarmé en 1897, le graphe d'un naufrage qui a précédé de 15 ans celui du Titanic (1912) ayant fasciné un Gavin Bryars. Apollinaire, au début du siècle, a été de manière visionnaire conscient des possibilités nouvelles offertes par le phonographe (l'enregistrement de la voix) et le cinématographe lors de sa conférence « L'esprit nouveau et les poètes » en 1917, où il parlait de « machiner la poésie comme on a machiné le monde ». Évidemment, un rôle important a été joué par le magnétophone à bande grand public qui apparaît à la fin des années cinquante, à l'origine de la poésie sonore, avec Wolman, Dufrêne et Chopin, Dufrêne ayant travaillé dans le studio de Pierre Henry, selon le témoignage de Villeglé.



L'ordinateur portable permet depuis les années quatre-vingt de traiter à la fois l'image et le son, nos deux sens principaux. Pour le portable, dans la nouvelle génération, il faut parler de Philippe Boisnard qui travaille avec le logiciel Pure Data en 3D, mais aussi avec un *joystick* au cours de performances. Nous-même, nous avons montré à São Paulo une animation en 3D à l'occasion d'une exposition que nous avions organisée, *Poésie expérimentale française*, à la Casa das Rosas dans le cadre de l'Année de la France au Brésil, animation consultable sur notre site au www.donguy-expo.com.

Élargissement des sens aussi, en dehors du sonore et du visuel, de l'odorat, avec l'« aromapoésie » d'Eduardo Kac, Brésilien vivant aux États-Unis, mais dont l'œuvre a été réalisée en France en dix exemplaires. *Aromapoetry*, travaillé en laboratoire, se présente comme un livre grand format avec des pages de métal utilisant les nanotechnologies pour permettre aux molécules d'odeur de s'échapper pendant une période très longue. Sur la page de gauche : un ou deux mots typographiés, « *Interior Mirror* » par exemple ; sur la page de droite : l'odeur correspondante. La formule chimique de l'odeur se trouve à la fin du livre.

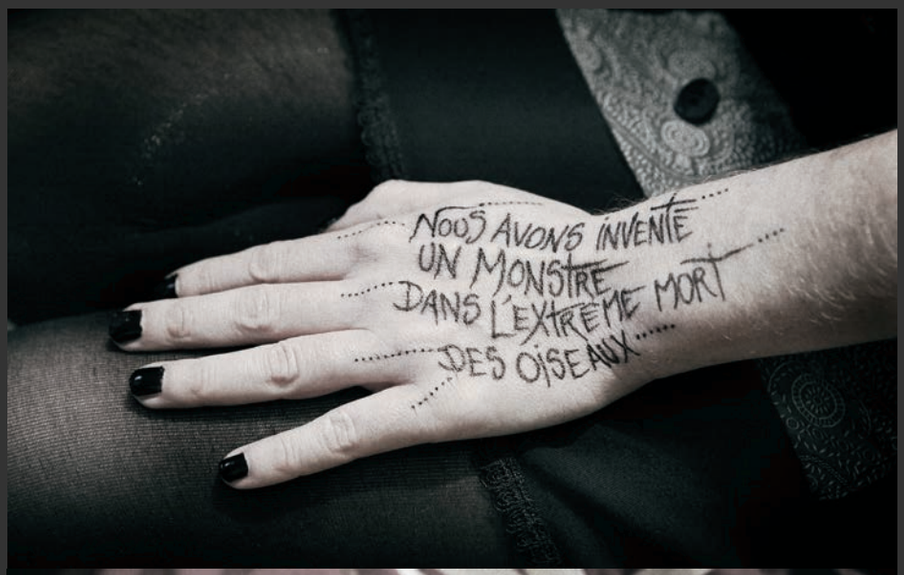
Donc, ces technologies permettent un élargissement du langage à tous les sens, montrant que ces poésies dites expérimentales ne sont pas des impasses mais tout simplement la poésie d'aujourd'hui, réalisant le rêve de synesthésie de Baudelaire dans *Correspondances*, ou une poésie qui tend à correspondre au fonctionnement réel du corps et du cerveau.◄

JACQUES DONGUY a publié notamment aux Presses du réel [www.pressesdureel.com] *Poésies expérimentales* : *zone numérique (1953-2007)*, un livre de 400 pages contenant une anthologie et des études, et récemment *Poètemoins*, une anthologie en couleurs d'Augusto de Campos, en édition bilingue, toujours aux Presses du réel.



CORPS POÉSIE INSTANTS / 6 MAINS POÈMES

CHRISTINE GERMAIN





Il y a plusieurs années, inspirée par les calligrammes d'Apollinaire, j'ai écrit et dessiné directement sur la peau des poèmes, pour ensuite les photographier. Comme des tatouages ou des bijoux, le corps telle une page à combler : un collier de mots, des pieds, un bras, un dos, couverts d'écrits. Éphémères, des corps décorés par la poésie.

À la manière de la tradition marocaine, qui est de décorer habilement les mains des jeunes femmes au henné, j'ai choisi six poètes et dessiné sur une de leurs mains un poème de leur œuvre. Comme un tatouage éphémère, j'ai transcrit des mots sur la peau. Ce projet de poésie photographique a été réalisé conjointement avec la photographe Julie Gauthier.







> **Christine Germain**
À longueur de jour
je me couds les yeux
je me couds le cœur
je me couds les mains
avec mes propres doigts
(Citation anonyme)

> **Véronique Cyr**
Nous avons inventé un monstre
dans l'extrême mort des oiseaux

> **Claudine Vachon**
Entre toi et moi
Entre ta main et ma main
Le break à bras hésite

> **José Acquelin** « La vie est plus large que
ta main / vois ces poèmes chinois / que les
pigeons écrivent / en marchant sur la neige »

> **Carl Lacharité**
Contemple en moi
l'ultime apparence de l'eau

> **Jean-Sébastien Larouche**
T'aimerais marquer le temps
dans le ciment
avec tes ongles
mais t'es ronges

De 1997 à 2004, CHRISTINE GERMAIN a coréalisé avec le poète et dramaturge Michel Garneau une émission consacrée à la musique et à la poésie : *Les cécrocheurs… d'étoiles* sur la chaîne culturelle de Radio-Canada. Elle a publié trois recueils accompagnés d'un disque aux éditions Planète Rebelle, dont *Journal territoire : bestiaire à têtes de femme* (2004) et *Soirs menteurs* (2010). Elle a collaboré à plusieurs projets collectifs, participé et organisé de nombreuses lectures dans les événements et festivals, dont le spectacle *Amériquoises* (2011) qui a circulé dans plusieurs maisons de la culture.

LE TREMPLIN D'ACTUALISATION DE POÉSIE

Pour une poésie actuelle et transdisciplinaire

ANDRÉ MARCEAU

L'acte inventif de la poésie peut s'actualiser dans tous les matériaux, sur tous les supports et s'adresser à tous les sens. Il peut, à titre d'exemple, faire dans le visuel à deux dimensions sans être pour autant une peinture ou une photographie à proprement parler, si la création n'obéit pas aux normes définissant ces disciplines. Désireux de participer à l'odyssée de la poésie, discipline « traversière » s'il en est une, j'ai d'abord rapatrié mes pratiques artistiques sous le vocable (et, surtout, dans l'esprit inventif) de la poésie au milieu des années quatre-vingt-dix. Puis, le besoin d'un organisme – si humble soit-il quant aux moyen$ à sa disposition – est apparu, incontournable. Le nom TREMPLIN D'ACTUALISATION DE POÉSIE (TAP) résume ce programme et m'a semblé le mieux approprié pour l'affirmer.

Depuis, le TAP a été l'instigateur de nombreuses activités, couvrant l'ensemble des territoires de la poésie : de la poésie visuelle à la poésie sonore (ou audio), en passant par la poésie performée (performative ou action), sans omettre la poésie orale ou strictement littéraire, en empruntant les supports (disque, papier, etc.) et les médias (la scène, la radio, etc.) mis à sa disposition dans les contextes imaginables (de l'institutionnel au public) par une approche officielle ou de médiation en art, parfois même *in situ*…

Je vous invite à lire un autre article publié dans le présent dossier d'*Inter*, intitulé « La poésie n'est pas une forme d'art, c'est l'art qui est une forme de poésie », qui apporte quelque éclairage quant au positionnement théorique sous-tendu à ma pratique et à celle du TAP. Ici nous effectuons très brièvement un petit retour sur quelques-unes de nos réalisations, en guise d'illustrations concrètes d'une poésie qui s'actualise de manière transdisciplinaire.

Audio

Entre 2001 et 2008 inclusivement, j'ai réalisé sur une base hebdomadaire une émission d'une heure de poésie transmissible radiophoniquement, intitulée *Des monstres dans la gorge*. Celle-ci diffusait des œuvres puisées dans le répertoire international de la poésie (audio) polymorphe, tout en comportant un volet important d'inédits, constitué soit d'œuvres que je créais spécialement pour l'émission, soit de créations sélectionnées parmi celles qui nous parvenaient de la part de divers artistes et poètes du Québec et du Canada en réponse à « L'appel des monstres ». Par ailleurs, quelques émissions étaient chaque saison consacrées à un poète marquant au Québec. En bout de ligne : des dizaines d'heures de créations originales.

Le TAP a aussi produit des disques de poésie vivante et performée, couvrant diverses déclinaisons que peut prendre la poésie dans l'audio.





> André Marceau, *Poésie on the spot*, performance dans le cadre du *Printemps des poètes*, Québec, 2012. Photo : Elias Djémil.

Les soirées, spectacles et cabarets de poésie vivante (orale, sonore ou performative)

Les *Vendredis de poésie* sont des rendez-vous dispensés mensuellement, sans y manquer, depuis avril 1998. À cette série vient s'ajouter celle du *Slam de poésie* qui, depuis sept années maintenant, tient des *matchs* chaque mois. Ces deux soirées, présentées régulièrement depuis plusieurs années, appartiennent au volet « promotionnel » de la poésie et visent à encourager, voire à susciter la relève à qui elle accorde une tribune, tout en accueillant des poètes reconnus.

Le TAP a également proposé de nombreux spectacles et cabarets de poésie vivante à vocation expérimentale, tels que *Messe pour un temps mort* (cinq éditions), *Poésie tricotée serrée* (trois éditions, en collaboration avec la Maison de la poésie de Namur), « Les vies-à-vies » (dans le cadre de la *Manif d'art*), « Québec enslamé » (deux éditions durant le *Printemps des poètes*), *corporalité*… Ces spectacles s'avèrent chaque fois d'éclatantes expériences transdisciplinaires de la poésie sur scène (orale, sonore, visuelle, performée).



Interventions dans les lieux publics, médiations et manœuvres (*in situ*)

Au printemps 1998 naissait le *Front de réappropriation locale des poteaux* (FRLP), simultanément aux *Vendredis de poésie*. Le FRLP était une manœuvre-fleuve dont l'action dura cinq ans (1998-2003) et qui s'est déployée dans la politique (la réglementation municipale, le droit à l'expression populaire par l'affichage sur les poteaux de téléphone), les communications et les médias de masse (par les conférences, les communiqués, les activités publiques) pour la promotion du droit à l'affichage et dans la poésie par l'entremise de divers types d'actions de poésie et d'art dans les rues et les places publiques (*in situ*). Parmi ces actions, il y avait des détournements poétiques d'affiches publicitaires (dites professionnelles) placardées en quantité au centre-ville, des expositions de poésie visuelle sur des façades en contreplaqué, des marches de poésie (*Le pèlerinage des poteaux* et *La procession des poteaux*), des *Réparations de poteaux*[1], etc.

Le TAP a offert, depuis 1999, une douzaine d'éditions de *Sinécure urbaine*, des soirées de poésie tenues dans des lieux publics (extérieurs) au centre-ville de Québec, dans les endroits les plus inusités, souvent peu attrayants de prime abord : sous des bretelles d'autoroute, dans des stationnements, dans la rue, dans des escaliers (la ville de Québec comprend la haute et la basse ville, donnant lieu à plusieurs escaliers). L'originalité de *Sinécure urbaine* résidait dans la façon dont nous nous installions. Il ne s'agissait pas de spectacles de foule, où nous disposions d'équipement lourd, de gradins, etc. Au contraire, nous prenions connaissance du lieu, nous aménagions une « scène » et une « salle » en utilisant les propriétés de ce lieu et, bien que l'ensemble fût éclairé et amplifié, nous créions une zone d'intimité dans ce grand espace où circulaient les gens, de sorte que l'installation prodiguait une occasion de voir ce lieu public, si connu des résidents, d'une façon différente (on dit de la poésie qu'elle fait *voir autrement*) et d'y vivre une expérience de poésie inattendue.

Ma dernière manœuvre de poésie, intitulée « Sacs à soupirs », a été présentée à la bibliothèque Gabrielle-Roy à Québec, sous l'égide du *Printemps des poètes* de Québec 2012 et grâce au support de l'Union des écrivaines et des écrivains du Québec (UNEQ). Elle s'échelonna sur trois après-midis. Il me faut résumer ici : sous prétexte d'une collection de soupirs, j'invitais les gens à me remettre des soupirs dont ils voudraient faire le don ou dont ils voudraient se débarrasser. Pour les contenir, je leur remettais un ballon. Une fois ce dernier gonflé, je le nouais et y inscrivais le prénom du donateur. Un rituel simple et sympathique suivait le déroulement de chaque rencontre et impliquait également le don d'un poème. À la fin de chaque journée, je suspendais les ballons côte à côte, créant un effet d'ensemble percutant. Un petit bilan photo a été diffusé sur ma page Facebook[2].



> André Marceau, *Sacs à soupirs*, manœuvre de poésie dans le cadre du *Mois de la poésie*, Québec, 2012. Photo : André Marceau.

< *Histogramme – Ce qu'on nous dit*, sculpture créée avec des bouts de poteaux de téléphone. Elle fut déposée dans le jardin de l'Hôtel de ville par les participants à une manœuvre de poésie, intitulée la *Procession des poteaux*, organisée par le Front de réappropriation des poteaux, Québec, 1998.

Ce n'est là qu'un léger aperçu des nombreuses actualisations de la poésie développées par le TAP au cours de ses 15 années d'existence. Les actions de l'organisme de poésie transdisciplinaire ont certainement contribué à l'évolution vers le décloisonnement que l'on connaît depuis peu, à Québec et au Québec, dans le monde de la littérature et de la poésie. ◄

NOTES

1 Le nom seul donné à cette dernière activité indique que nous nous étions associés au collectif Réparation de poésie et à Jean-Claude Gagnon spécialement pour l'occasion.

2 Mentionnons que *Sacs à soupirs* a été l'objet d'une amusante chronique dans le cadre de la populaire émission hebdomadaire, au Québec, *Infoman*. Malgré le ton critique, voire caustique, mais aussi absurde de l'émission, le traitement a été franchement sympathique, finalement. Agréable surprise.

Poète transdisciplinaire, ANDRÉ MARCEAU crée avec les mots, les images, les sons, la performance et l'animation (ensemble ou séparément) depuis une quinzaine d'années. Pionnier de la poésie vivante et du slam, il a présenté de nombreuses prestations au Québec et ailleurs, a publié des recueils (poésie littéraire et haïkus) et a réalisé des disques, en solo ou en collectif, de poésie (orale, slam, sonore, performée). Il a participé à des expositions collectives et publié de la poésie visuelle. Il a également réalisé quelques interventions (manœuvres) de poésie dans l'espace public, dont le plus récent *Sacs à soupirs*. Fondateur du Tremplin d'actualisation de poésie (TAP), il a animé quantité de soirées, de spectacles et d'émissions de radio en poésie.





© David Jhave Jonhston

UNE POÉSIE EXTRATERRESTRE
OU LA RÉPARATION DE POÉSIE

JEAN-CLAUDE GAGNON

La poésie autre, étrangère, car elle a pour la plupart de ses acteurs perdu sa légitimité. / La poésie autre, tellement autre même, que même si elle a été inventée ailleurs, aussi loin que dans une planète étrangère inconnue où je ne la reconnais plus, mes efforts ne semblent pas avoir changé « la manière poétique ». Déçu, le yéti de la poésie délaisse la poésie conventionnelle et n'est plus l'ami de plusieurs poètes. Mon écriture devint une sorte de personnification d'une sorte de poésie lisse, économe comme dans le cas de la poésie traditionnelle. / « J'ai utilisé une multitude de crayons pour produire une écriture naïve mais sans concession, réalisée en noir et blanc. Ces mêmes outils, je les ai brusquement apposés sur le papier rustique qui résistait difficilement à mes assauts. » Alors seulement pour vous, il s'agira probablement de remettre de manière symbolique votre cœur miniaturisé dans l'oiseau moqueur de la désillusion. Vous serez alors tenté de ne pas dissoudre les plaques de givre couvrant le sol de cette planète sur laquelle on a installé l'intelligence artificielle en signe de dérision. Il convient d'inclure des planètes, les placer dans un satellite de l'intellect. L'air est raréfié sur cette même planète. Cela devient alors un univers propice eaux goules et autres créatures hybrides peuplant l'imaginaire des résidants. Comment ne pas s'inquiéter lorsque vous constatez que votre cerveau se transforme lentement en purée ? / J'ai assisté bien docile à la revente des dépressions : cela même dans les entrepôts sur une planète dont je ne connaissais pas auparavant l'existence. / La survie de celle-ci dépend de l'humeur variable des habitants. Les responsables de l'irresponsabilité y semblaient intéressés par mon désintéressement. En me dressant contre ceux-ci, je me suis dressé contre moi. Mais ayez confiance, un jour sans doute, quelque chose va me construire à nouveau. / Semblant en apparence étranger à la cause de la beauté, je suis cependant si près d'elle. À la fois si éloigné de l'espoir qu'elle signifiait pour moi et étranger à l'étrangeté, j'ai gaspillé toutes mes énergies, sans autant perdre mon aisance dans l'apprentissage de la douleur. J'ai parcouru les galaxies du langage. Me dressant contre les autres, je me suis dressé contre moi.
Un jour sans doute, quelque chose va vous construire à nouveau. Toutefois pour cet être, le processus de ma création s'avérera difficile. Pour y arriver graduellement, vous devrez d'abord écrire des vers avec les exigences les plus rigoureuses. Je serai prêt alors à pouvoir remettre mon cœur dans un oiseau, l'oiseau moqueur de la dérision, l'oiseau triste de l'indécision. / J'ai donc visité des planètes miniatures situées dans un satellite de mon propre cerveau. S'y trouvaient des plaques de glace que j'ai dû dissoudre car il y régnait un froid sibérien. / Pourquoi ne pas associer ce même état au givre, à tel point que la mélasse cognitive s'empare de mon esprit ? Je me retrouve ainsi figé dans l'incertitude. Toutefois la patience est conseillée pour que je puisse vaincre mes inquiétudes. / L'impatience est remise en question. Je me suis effacé jusqu'à la moelle épinière. On a investi ma zone de confort, causant ainsi la déroute interne de mon intériorité. En me dressant contre les autres, un jour sans doute quelque chose va me construire à nouveau. Personne ne peut dire si je suis fiable ou non sinon moi-même. / Semble-t-il que je suis étranger à la cause. De quelle cause parlons-nous ? Il s'agit de la trop grande importance de l'économie dans nos vies. J'en suis affecté jusqu'à la moelle épinière. Ai-je dépensé toute mon énergie pour rien ? / Ai-je ainsi perdu toute mon aisance ? Je me suis dressé contre moi pour les autres. Mais ayez confiance ! Le travail de la conscience se continue. Mais l'inconscience guette non loin de là. L'ignorance ne se trouve pas loin. Pour dénaturer les espèces, les placer dans un contexte qui ne leur semble pas familier. J'entends à peine un bruissement léger émanant de l'espace en solitaire dans le silence total, malgré le bruit des machines

Je me suis effacé jusqu'à la moelle épinière.

Je ne serai plus perçu comme un âne braillant sur la colline.

qui crépite doucement dans le navire de l'habitude. Je pense à la suite des choses en réfléchissant. La suite devra invariablement ressembler au début. Au début je pense à la suite des choses en réfléchissant. / La suite devra invariablement ressembler au début. Ma réflexion englobera tout le parcours de ma pensée pour parvenir au niveau de qualité que je recherche. Sans aucun doute je m'envolerai vers d'autres astres. / Je serai transporté dans l'ascenseur modifié par de bien curieuses machines pour le transport temporel. Les leviers en sont commandés par des étrangers sur des planètes gouvernées par les réparateurs de poésie galactiques se rapportant au yéti de la poésie représentant la galaxie en question. Le sourire de la dérision s'affiche sur mon visage ravagé. Poésie autre, étrangère à la mienne, semble-t-il ? Je croupis dans la décadence de l'événement parasitaire. Porté par le vent du changement, je me désintègre lentement mais sûrement. Pourquoi ne pas m'évader dans un rêve éveillé dont je suis familier ? Je tremble de peur devant la fatalité qui me menace. Je frise de douleur devant la fatalité des faits réels qui me menacent. Pourquoi ne pas s'entraîner à lutter contre les menaces éventuelles dans la solitude ? À propos de mes adversaires de ce jeu galactique, je dirai que la compétition est féroce. Hébété par la surprise, je poursuivrai mon parcours artistique douloureux : je serai brusquement envahi par les effluves de la paresse qui s'installeront à même mes organes sensoriels. Pourquoi le genre est-il identifié comme une carte inconnue dans la région du cœur libre de toutes attaches ? Pourquoi le genre ne s'identifie-t-il pas comme une corolle de fleurs ? Je ne serai plus perçu comme un âne braillant sur la colline. Je sortais du cadre des institutions tutélaires. Je sortais aussi du moule des gens en santé. J'étais malade à tous les niveaux : le niveau de la perception, le niveau de la perception des espèces, le niveau de la perception des espaces, le niveau de la perception des lieux, des gens, des édifices. Pour entraîner mes neurones, j'ai marché longtemps dans l'espace sidéral. Il m'a fallu comprendre ce qui a été le motif des implications techniques du voyage dans le temps et dans l'espace de cette planète. Il m'a fallu comprendre aussi les rapports particuliers qu'entretenaient ses habitants avec la poésie. Les responsables de l'irresponsabilité y semblaient intéressés par mon désintéressement.

Artiste multidisciplinaire originaire de Ville de La Baie (Saguenay), JEAN-CLAUDE GAGNON vit à Québec depuis le début des années soixante-dix. Dans cette même ville, il fut responsable de l'implantation de l'art postal. Au fil des ans, il a collaboré maintes fois à la revue *Inter, art actuel* grâce à une chronique d'art postal et de poésie visuelle, la « Chronique de L'Abominable homme des lettres ». En tant que performeur, musicien, artiste visuel et poète, il s'est produit au Québec, au Canada, en Italie, en France et aux États-Unis. Il a aussi participé au festival des arts électroniques ISCA avec le groupe Screen à la salle Multi de Méduse et au Spectrum de Montréal, de même qu'au Salon de l'habitation (Palais des congrès de Québec). En 2001, il s'est produit à Mexico dans le cadre d'un échange artistique entre le Mexique et le Québec. En 2008, il a participé à l'événement *La caravane de la parole* organisé par Le Lieu, centre en art actuel, dans le cadre du 400e anniversaire de la ville de Québec.

terrestre



LES MACHINES ANIMALES DE PIERRE-ANDRÉ ARCAND
UNE ÉCRITURE À NE PAS LIRE



SÉBASTIEN DULUDE

> Photo : François Bergeron. Infographie : paarcand.
> paarcand, *Ex MACCHina*, graffiti, 2000.

Il est de ces textes dont on ne peut rien dire. Seulement, en quelque sorte, y participer[1]. STEVE MCCAFFERY

En écoutant *Les machines animales* de Pierre-André Arcand[2], on peut être happé par les boucles sonores, accumulatives jusqu'à l'abstraction, et s'y perdre, ne pouvant compter sur les repères mélodiques, rythmiques et harmoniques qui balisent ce qui est convenu de nommer « musique ». *Les machines animales*[3] est une œuvre d'un autre genre que musical, du domaine sonore ; une œuvre audio, comprise sur support CD, qui explore le son concret de l'écriture, le bruit de la trace du crayon sur le papier. D'ailleurs, en 1997, Arcand avait fait paraître un recueil de poésie intitulé *Écrire fait du bruit*[4] qui s'ouvrait ainsi :

> Écrire fait du bruit.
> En tirer de nouveau du nouveau,
> du mouvement.
> Dans cet élan,
> le goût des réalités du cerveau.

C'est aussi une œuvre action, une performance. Un geste posé par le performeur, par son corps : celui d'écrire. De ce geste, Arcand a consigné le son.

Le livre sonore est un livre est un objet est un micro des circuits électroniques est une machine est aussi un corps des mains une tête est un animal est un texte…

Un texte à entendre. C'est d'abord le texte, non consigné, supposé, de l'écriture manuscrite d'Arcand. C'est le texte sous le geste de la main d'Arcand, de son crayon-microphone sur le livre sonore. Un texte dont on ne connaîtra jamais que le son, une écriture dont on n'a que la trace sonore. Mais l'écriture est là, le texte est là, et je dirais tout autant que la littérature est là. Il y aurait, virtuellement, une lecture possible de cette littérature ; il aurait pu y avoir quelque chose à voir, à lire. La littérature est là : elle fait partie de la trajectoire d'Arcand, poète, et est contenue dans le champ du livre attaché à sa démarche[5]. C'est une littérature qui n'est pas inscrite visuellement, mais advenue par le son. C'est ensuite, et principalement, le texte sonore lui-même, réseau complexe et exponentiel de sonorités qui évoqueraient, selon le catalogue d'OHM/Avatar, des machines et des animaux. Ce qui n'est plus une littérature.

On ne lit pas une performance. La lecture n'est pas le mécanisme de perception en cause dans l'œuvre sonore performée. Entendre un texte suppose au moins une chose que la lecture littéraire ne conçoit pas : la simultanéité. La performance du texte, de fait, est simultanée à sa récep-

tion. Entendre *Les machines animales* prend exactement 31 minutes et 45 secondes, ce qui correspond, très exactement, à la durée de la performance d'Arcand, à la durée du texte. La réception de l'œuvre coïncide, en durée, avec la production de l'œuvre. La littérature, avec ses livres à lire, ne procède pas, ne peut procéder à ce genre d'équations entre production et réception.

Dans une telle simultanéité, écouter l'œuvre se produire, c'est nécessairement y participer. L'œuvre ne s'arrête pas pour moi, pour ma lecture ; l'écouter, c'est la construire, la choisir. Et c'est donc moi qui ne cesse d'entendre une écriture ; c'est moi qui demeure dans la matérialité du son, qui refuse de verser dans la signification, qui persiste à entendre une écriture, à n'entendre qu'une écriture. C'est encore moi qui n'ai rien à dire sur ce que cette écriture écrit. L'écriture se produit, performée par l'artiste. Et toute performance s'offre à un contact, et donc à une ré-action tout aussi corporelle. Il s'agit d'apprécier le moment, le pluriel foncier d'une œuvre performée. À l'inverse du texte proprement littéraire, du texte « lisible » de Barthes, lequel doit être physiquement nié pour accéder à la signification – nier le livre, nier les mots imprimés, nier jusqu'à ses propres yeux pour approcher le signifié –, le texte *performé*, quant à lui, circule, se fait voir, entendre et sentir dans tout son mouvement, *pour* son mouvement. Ainsi, l'immobiliser, le refermer comme on referme le livre lu, c'est s'obliger à dire : « Ce sont des sons qui évoquent des animaux », une signification très partielle, guère plus intéressante que celle, représentative, dénotative, d'une encyclopédie animalière ou encore du jeu de signification imitatif d'une pièce d'origami. À mon sens, il y a dans *Les machines animales* bien autre chose que des évocations d'animaux, comme s'il n'importait aucunement que le sens s'étende jusqu'à l'image évoquée.

Le texte, bien entendu, est ailleurs : il serait, selon Derrida, dans la « différance », dans sa production même qui entraîne un son, dans le son qui transpose un mouvement, dans sa démultiplication électronique, entre ses couches sonores, dans l'action, notre action, plurielle. Le texte agirait dans le paradoxe d'un signifié jamais présent et d'un signifiant qui, bien que présent, n'est jamais lui-même et tient toujours pour un signifié. Qui plus est, dans le cas d'une œuvre performée, produite en simultanéité avec sa réception, le renvoi au signifiant est continuel, puisque sans permanence ; dans le cas des *Machines animales*, le dispositif exacerbe le jeu de la production et de la re-production de l'écriture, véritable machine génératrice d'écriture.

Le livre sonore est un livre est un objet est un micro des circuits électroniques est une machine est aussi un corps des mains une tête est un animal est un texte est une machine…

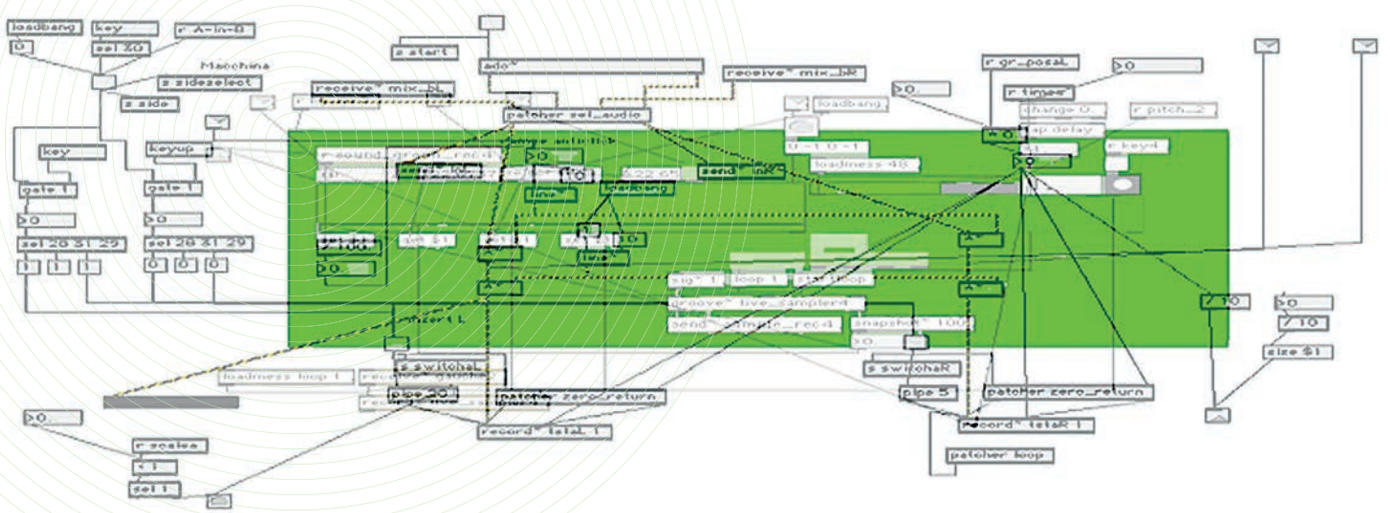
Une machine électronique, cybernétique, la Macchina Ricordi, mais aussi une machine calorique, un corps qui travaille, qui produit, un machiniste. Un animal. Tout ça à la fois : une *machinanimale*. Qui produit, à l'excès, et m'entraîne.

Chez Arcand, l'écriture est ramenée à son signifiant sonore, qui n'est pas phonologique, ni même phonétique, mais *phonique*. Elle est strictement liée à l'ouïe, isolée de sa composante graphématique, de ses lettres, virtuelles, que nous ne verrons ni ne lirons jamais, mais elle est pourtant fixée, aussi concrètement que symboliquement, à un livre. Dans son traitement électronique, l'écriture est à ce point manipulée, hachée, râpée, superposée avec elle-même, qu'elle en vient à geindre, à grogner, à souffler, à renâcler, à rugir. Le grain de l'écriture – comme le grain de la voix pour Barthes[6] – est exposé, magnifié et perçu de très près, au plus près peut-être, par l'ouïe.

Tout se passe comme si le signifié de ce signifiant phonique n'était articulé que de l'intérieur de sa concrétude, pour elle-même. Le signifié du sonore peut certes dénoter l'écriture – on la reconnaît – et connoter des animaux – on les imagine –, mais c'est un signifié qui ne parvient jamais à s'affranchir du signifiant, à l'emporter. Aucune sémantique ne procède de ce signifiant phonique ; le signifié du sonore est une destination qui n'est jamais actualisée par le signifiant. Le travail d'Arcand se tient sur une mince ligne conceptuelle : son signifiant, l'écriture, devrait avoir pour signifié *ce qui est écrit*, mais les conditions mêmes de cette production de sens ne sont pas empruntées dans le processus. L'écriture est exposée, mais invisible, illisible.

Le sens se trouverait ainsi dans ce jeu continuel et oscillatoire entre le signifiant et ce non-signifié, dans la différance déridéenne. Le sens, c'est le mouvement ou, mieux, le mouvement du mouvement. Voilà la machine d'Arcand : une machine à proliférer; une machine qui, pour reprendre la formule deleuzienne, « précède et entraîne les contenus »[7].

Les machines animales serait un texte « scriptible », comme l'entendait Barthes : indécidable, telle une galaxie de signifiants tendant vers l'infini, « en présent continuel, sur lequel ne peut se poser aucune parole conséquente »[8]. Un texte dont on ne peut rien dire. Je me réfère également à Steve McCaffery, lui qui, en lecteur de Barthes fort compétent, propose du texte scriptible une version complètement détachée de l'écriture littéraire, le *language writing*, une « écriture du langage » qui permet d'entrevoir pleinement les enjeux en cause dans des pratiques dites de poésie concrète où la matérialité du signifiant est affirmée pour elle-même et auxquelles l'œuvre d'Arcand est apparentée : « *What Language Writing is proposing is a shift for writing away from literature and the readable, towards the dialectical domain of its own interiorities as primarily an interacting surface of signifiers in the course of which a sociological shift in the nature of readership must be proposed*[9]. »



> Le circuit de la Macchina Ricordi, montage MAX, 2000. David Michaud.

Ce changement lectorial annoncé s'inscrit, comme chez Barthes, sous une idéologie de la production de sens plutôt que de sa découverte et de sa consommation par le lecteur. Il n'y a, je le répète, aucun intérêt à identifier à quel animal fait penser tel ou tel passage des *Machines animales*. En action, l'écriture sur le livre sonore produit des sons, qui sont traités, superposés, joués en boucle, qui s'accumulent, foisonnent, saturent l'espace sonore, à outrance, à l'excès ; et c'est cet excès qui me sollicite, non pas les représentations animalières, mais l'abondance de la production ; et c'est cette production qui est l'écriture dont il est question, qui est une machine, qui est animale, l'œuvre d'un animal ; et c'est l'effort d'un animal que j'entends, le son concret de l'animal Arcand qui écrit compulsivement, sauvagement, le son concret d'une machine qui le pistonne, machinalement ; et c'est une machine que cette écriture ; et c'est un animal que cette écriture. *Dans* l'écriture, en mouvement. À l'arrêt, cette écriture n'est ni machine ni animale. Elle ne produit plus.

> Le livre sonore est un livre est un objet est un micro des circuits électroniques est une machine est aussi un corps des mains une tête est un animal est un texte est une machine est un animal…

Et les animaux ? Et les machines ? On les entend, pourtant. Et le titre des pièces, ces images à ajouter aux sons : « Les bêtes nous attendent », « Le retour du chariot », « Le ressort et la poulie », « Le cercle des tambours » et l'inexplicable « Trois heures moins quart à Ankékail » ? On est tenté par la littérature, par le signifié, réflexe de consommateur de sens. On cherche une piste explicative, piste d'identification, piste de trappeur qui trouvera bien l'animal caché.

Repérer les bêtes, discerner la poulie et les tambours, comme des enfants écoutant *Pierre et le loup* ? Décidément, cette affirmation, « des sons qui évoquent des machines et des animaux », agace. Il me paraît pourtant évident que la destination *machines et animaux* n'est d'aucune importance face au processus même de l'œuvre qui génère de telles « images sonores ». Du côté de la production, celle d'Arcand et la mienne, les machines et les animaux sont le cœur, le moteur de l'œuvre, non sa destination : la main qui écrit, le logiciel qui réplique ; le corps qui écrit, la machine à traitement de texte ; les animaux et les machines qui se confondent dans l'écriture, la performance ; des machines et des animaux qui produisent une écriture à la fois machinale et animale, et qui engendrent un son hybride, machinanimal.

S'il faut discuter du son que produit cette machinanimale, Barthes pointe de nouveau dans la bonne direction, sans se rendre complètement où Arcand agit. Parlant d'une œuvre littéraire luxuriante, d'une machine littéraire qui fonctionne à plein régime, Barthes dira qu'elle « bruit ». Le bruissement serait le son continu, plein et pluriel d'une machine qui fonctionne bien. Ainsi, en littérature, il en irait de même des œuvres dont toutes les composantes – essentiellement les personnages et les lieux – s'agenceraient de façon maximale et créeraient un mouvement dans l'œuvre, une trace perceptible à la lecture de la multiplication des liens à l'intérieur du texte. Barthes parle d'un bruit limite, utopique, en ajoutant que « l'utopie est souvent ce qui guide les recherches de l'avant-garde »[10]. Soit. Il mentionne au passage certaines recherches sur la voix menées dans le champ de la musique postsérielle, mais il est évident que Barthes n'entendait pas couvrir le vaste champ des pratiques poétiques et connexes qui font précisément de la multiplication des agencements et de la prolifération du signifiant un objet de recherche. Comme la majorité des chercheurs de l'institution littéraire, il passe sous silence les pratiques de la poésie sonore et de la poésie action, lui qui n'est pourtant pas en mesure d'ignorer leur évolution et leurs répercussions au XX^{e} siècle.

Je ne suis pas d'avis que le bruissement qualifie adéquatement *Les machines animales*. Le bruissement est idéalisé : trop plein, trop égal. Il manque le sauvage de cette machine. Une machine pourrait, bien sûr, bruisser : bruit blanc, saturation complète d'une musique de machines, d'assemblages qui n'ont de restrictions que la mémoire vive des échantillonneurs qui les construisent. Arcand, lui, produit de l'écriture, et son écriture est une machine sauvage, vivante, pleine de soubresauts et d'à-coups. C'est une machinanimale. Elle ne bruit pas : elle renâcle, elle peine. Elle a sa fragilité et ses ratés. C'est une machine qui n'est pas idéalisée, une machine « mineure » (Deleuze et Guattari).



> Photo : François Bergeron.



> paarcand, *La forêt des mots renversés*, panasonicgraphie, 1987. Photo : François Bergeron.

La nécessité de concepts plus adaptés au travail d'Arcand se fait sentir. C'est que la machinanimale d'Arcand ne tend pas vers le bruit de sa pleine productivité ; au contraire, le bruit est sa seule productivité et s'accorde donc au régime, avec ses baisses et ses reprises. La machine d'Arcand produit un bruit qui est la transposition d'une écriture, de l'effort d'un corps. C'est une écriture en constant devenir d'autre chose sans que la transformation ne s'accomplisse parfaitement : l'état de confusion entre les phases me semble le territoire couvert par l'œuvre, sans au-delà, sans destination, seulement en mouvement.

Deleuze et Guattari proposent des concepts plus séduisants, avec ce qu'il faut d'imperfections et de fuites pour s'agencer à des œuvres de nature foncièrement instable. D'une part, le tandem schizophilosophique n'hésite pas à s'aventurer plus loin que Barthes et à s'intéresser véritablement, bien que non exclusivement, à l'avant-garde. On n'est pas sans savoir, d'autre part, l'attrait des artistes contemporains pour les concepts deleuziens. La pensée deleuzienne a en effet influencé nombre de démarches artistiques avec des concepts ouverts et en accord avec plusieurs tendances contemporaines marquées notamment par l'éphéméréité, le déplacement des lieux de l'art hors des institutions et la conceptualisation de l'œuvre artistique. Dans la perspective de l'œuvre d'Arcand, il est facile de constater l'à-propos de pareilles affirmations : « Un écrivain n'est pas un homme écrivain, c'est un homme politique, et c'est un homme machine, et c'est un homme expérimental (qui cesse d'être homme pour devenir singe, ou coléoptère, ou chien, ou souris, devenir-animal, devenir-inhumain, car en vérité c'est par la voix, c'est par le son, c'est par un style qu'on devient animal […])[11]. »

Ce sont encore Deleuze et Guattari qui écrivent : « Entrer, sortir de la machine, être dans la machine, la longer, s'en approcher, fait encore partie de la machine[12]. » Ce sont eux qui écrivent qu'il faut épouser la machine. Et à quoi reconnaît-on une machine ? À ses connexions, à ses agencements, à sa pluralité, à son rhizome. Florilège de références théoriques possibles pour établir que, pour rendre compte d'une œuvre telle que *Les machines animales*, il est nécessaire de se départir du réflexe de la recherche d'une finalité dans le processus de construction de sens et d'arpenter l'œuvre sur le plan du territoire couvert par son mouvement, et non celui des directions anticipées, convenues ou souhaitables, renforcées par les codes culturels, historiques ou génériques. À la satiété induite par les systèmes clos et totalisants, il convient mieux d'éprouver les sensations labyrinthiques, de manque ou de vertige conséquentes aux œuvres infinies, asymétriques, spasmodiques, vivantes, en somme.

De cette façon seulement, on aura approché l'œuvre, participé à l'œuvre, été aux aguets de l'œuvre. Il faut abandonner une part de logique pour gagner une part d'instinct. Chaque mouvement d'Arcand n'est pas un parfait objet contrôlé : il suffit d'apprécier que chaque mouvement ait amené le suivant et suivi le précédent. À l'intérieur de ce territoire, rien n'est figé : c'est le territoire des sens, impossibles à immobiliser. Le sens n'y existe pas encore. ◄

NOTES

1 Steve McCaffery, « Language Writing : From Productive to Libidinal Economy », *North of Intention* : *Critical Writings, 1973-1986*, Nightwood Editions, 1986, p. 151.

2 Notice biographique de Pierre-André Arcand : « Artiste multidisciplinaire et poète, Pierre-André Arcand est présent dans les domaines de la performance, de la poésie, des musiques expérimentales, et dans les sphères de l'exploration artistique qui intègrent les technologies contemporaines. Arcand a poussé des racines en écriture, en poésie visuelle, en poésie sonore, en performance, en installation, en livres-objets. Fin des années quatre-vingt-dix, transfuge en art audio, en arts médiatiques. Traitements audio et vidéo en temps réel. Sons-actions-projections. Pratiques acoustiques, électroniques et numériques en performance, il est équipé de la Macchina Ricordi*, du livre et du cendrier sonores, de sa voix et des multiples personnages qui l'incarnent. *Macchina Ricordi numérique : logiciel qui permet en simultané la diffusion et l'enregistrement son sur son de boucles évolutives. Le verbal, le vocal, les bruits, les instruments, y sont captés et structurés en un *continuum* sonore par répétition et accumulation. » (« Artistes : Pierre-André Arcand » [en ligne], *DAME/actuellecd*, réf. du 3 janvier 2013, www.actuellecd.com/fr/bio/arcand_pi.)

3 P.-A. Arcand, *Les machines animales* [CD + livre], OHM/Avatar, AVTR 013, 1999.

4 *Id.*, Écrire fait du bruit, Restreintes, 1997, 48 p.

5 L'exemplaire d'Arcand du livre sonore est une boîte métallique. En performance, il en ouvre la couverture, geste archétypal du littéraire, et amorce ses séries de frottements à l'aide du micro, geste d'écrivain. Le CD contient quant à lui un exemplaire papier du livre sonore : il s'agit d'un catalogue sous forme de livre-objet contenant textes et images relatant deux décennies de pratiques multidisciplinaires d'Arcand. La même dénomination de « livre » prévaut pour les deux objets : littérature et son se répondent chez Arcand.

6 « S'il était possible d'imaginer une esthétique du plaisir textuel, il faudrait y inclure : *l'écriture à haute voix*. » (Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Seuil, coll. « Points », 1973, p. 104 [italique par l'auteur]). Ce souhait de Barthes d'entendre le génotexte d'une œuvre, sa signifiance précédant l'expression du signifié, se trouve réalisé dans l'œuvre d'Arcand. Toutefois, non de la voix, c'est le grain de l'écriture qui est émis chez Arcand, tout aussi organique, avec la main en lieu de gorge.

7 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka* : *pour une littérature mineure*, Minuit, coll. « Critique », 1975, p. 101.

8 R. Barthes, *S/Z*, Seuil, coll. « Tel quel », 1970, p. 11.

9 S. McCaffery, *op. cit.*, p. 150.

10 R. Barthes, « Le bruissement de la langue », *Essais critiques IV*, Seuil, coll. « Tel quel », 1984, p. 95.

11 G. Deleuze et F. Guattari, *op. cit.*, p. 15.

12 *Ibid.*

SÉBASTIEN DULUDE rédige actuellement une thèse de doctorat sur la performativité du texte poétique québécois en fonction de ses formes matérielles, notamment typographiques (Université du Québec à Trois-Rivières et Université McGill). Il est également poète, performeur et musicien. Il s'est produit en de nombreuses occasions au Québec, en France et en Belgique, notamment au *Festival Voix d'Amériques* (Montréal, 2010, 2011) et au *Festival de la poésie de Namur* (Belgique, 2009)

GAZOUILLER À L'HEURE DU TWEET

JEAN-YVES FRÉCHETTE



La *twittérature* naît d'abord dans Twitter et s'y déploie même si, ultérieurement, des forces amies la tirent vers l'ailleurs. Autrement la twittérature est simulacre et imposture.

La twittérature naît du besoin de témoigner dans l'urgence en dehors de toute preuve.

Gazouiller à l'heure du *tweet*. Foncer dans l'espace ouvert de Twitter armé de litotes et de raccourcis... Éviter le détour. Viser juste : pour le twittérateur, la parole est une flèche de concision.

Le twittérateur cherche à créer chez son lecteur un état particulier de décodage en exigeant de lui une attention et une invention accrues. En supprimant des détails, le tweet engraisse l'imaginaire.

La twittérature n'arbitre pas la déliquescence du sens qu'elle lance dans un condensé, bien que le twittérateur soit secoué par une transe du lacunaire.

La twittérature n'est pas une écriture du lambeau. La déchiqueteuse n'y opère jamais. Ce qui s'estompe en twittérature, c'est l'inutile, c'est le dérisoire, le convenu, le superfétatoire, le byzantin…

La concision est une marque de compétence et d'économie

Il faudrait ressusciter l'arsenal du théorique afin de comprendre la spécificité de la twittérature. Il faudrait exiger le retour de Roland Barthes à la barre du tweet pour qu'il témoigne de cette nouvelle mythologie du bref. Car le tweet vient après ; il est au-delà de la maxime, de l'aphorisme, de l'apophtegme, du proverbe, de l'injure, du sacre, de l'énigme, de l'ariette, de la devise, du blasphème, du rébus, de la parabole, de la dédicace, de l'épitaphe, de l'épigramme, de l'adage, de l'emblème, de la blague et du fragment.

Le tweet supporte toutes les stratégies de condensation : abrègement, allègement, amenuisement, amoindrissement, amputation, atténuation, compression, délestage, diminution, épuration, gommage, graticulation, miniaturisation, minimalisation, minimisation, minoration, raccourcissement, racornissement, réduction, resserrement, restriction, rétrécissement, schématisation et simplification sont des mouvements d'esprit qui le gouvernent.

Court-circuiter toute expansion, toute digression, toute enflure… Le style ici n'est pas une surcharge, mais un état d'ascèse volontaire – une sorte de degré zéro de l'écriture numérique – conduisant le corps du texte non pas à un amaigrissement des procédés, mais au déploiement des prises du percutant et du bref par un recours massif à :

- l'allusion : évocation d'une chose, d'une idée ou d'une personne sans la nommer ;
- la litote : action de dire moins pour dire plus ;
- l'asyndète : suppression des mots de liaison dans une ou entre deux phrases ;
- la parataxe : élimination du marqueur de relation entre deux énoncés ;
- le zeugme : omission d'un mot qui, normalement, devrait être répété ;
- la synecdoque : prendre la partie pour le tout, et inversement ;
- l'ellipse : forme syntaxique omettant un ou plusieurs termes d'une phrase ;
- l'omission : action de ne pas dire une chose volontairement, de la sous-entendre ;
- le ouï-dire : ce qu'on entend filtrer entre les branches sans pouvoir le vérifier ;
- l'allusion : petit effleurement du sujet sans trop l'approfondir ;
- le sous-entendu : ne pas le dire quand on pourrait très bien en témoigner ;
- la délation : procédé de gouvernance des états totalitaires (la cause peut être entendue sur les détails) ;
- ou le n'importe quoi : ce qui s'exprime lorsqu'on ne vérifie rien.

La twittérature serait donc un art de la trace (débris, gravats de sens, déchets) après que le couperet de l'algorithme en aurait charcuté la forme en la contraignant toujours de s'exprimer en 140 caractères ou moins, espaces comprises. Un tweet ne fera jamais le poids auprès de la grande littérature. Proust et @szabadnap ne se valent pas ! Encore que…

Pratiquement, la twittérature n'est pas une donnée stable. Mobile, elle se file sur le fil du temps. Et pour son lecteur, le twittérateur est d'un certain point de vue un être épisodique et quasi aléatoire.

Les données réduites du tweet s'arment de brièveté, d'épuration, de concentration, comme un précipité d'aurore. Rien de plus dense que le tweet. C'est une asyndète de candeur, une synecdoque d'affects, un zeugme d'assaut.

La concision pourrait passer pour une version maîtrisée de l'angoisse puisqu'elle coupe court là où les doutes s'enfoncent. Conscient du raté de l'universel carnage des esprits, le twittérateur a choisi de s'enfermer dans une bulle d'évidence : la parole ne peut pas signifier plus qu'elle ne le désire. Et physiquement, elle ne peut s'installer que dans les limites du cadre virtuel qui l'enserre.

Les fioritures du concis et du bref ne sont pas si excessives : jamais la twittérature ne sera un art baroque !

*

Fluxus est à l'art ce que la twittérature est à littérature. Nous voilà rassurés. Nous sommes en terrain connu : celui de la dissonance, de la dissidence, de l'impertinence, de l'assaut, du dérèglement, de la recherche formelle par accident. Mais surtout nous assistons à un formidable détournement du prosaïque par le poétique dans le grand sursaut contemporain des hybridations généralisées. Le tweet révèle un autre versant du *sampling* et du mixage.

La twittérature vient signifier une crise au sein de l'universel bavardage. Le réalisme irrécusable fend la brise, mais tout cela est constamment inquiété par des messages essentiellement transférables du dicible au diffus. La parole est plus que jamais en transhumance dans une hardiesse qui défie tout le savoir des bibliothèques. Des dactylogrammes prestigieux et modestes lorgnent du côté des statuts virtuels que la rumeur plébiscite. Twitter, c'est tout ça : une commande instantanée qui se pose à côté de la hardiesse de tout dire et une retenue de ne dire que les rudiments du désir.

Agile, la parole séquestrée se libère sur le fil. Sans « juste milieu », en parfaite intertextualité avec le sociobavardage et la fonte des susceptibilités. Et pourtant, le pathos se déguste à la pièce. En toutes petites unités altérées par leur condensation convenue. Comparse dans cette façon méticuleuse d'amender la gigantesque cérémonie d'explosions nonchalantes des épanchements spontanés, la twittérature distille toutes les catégories d'intérêt et les rapatrie chez elle comme un braconnage léger, car la twittérature chasse toujours en zones interdites les gibiers défendus.

Pourquoi se priver d'envol ? Le bref est-il le rase-mottes de la pensée ? Le concis châtre-t-il la pensée ou la propulse-t-il ? Allons donc !





Lettre à Fabien Deglise, journaliste au *Devoir*

Bonjour monsieur Deglise,

Quelques formules encore à propos du bref et du concis…

Il se transige entre le scripteur de formes brèves et son lecteur un nouveau contrat de lecture : une sorte de pacte du compact.

On dit que les hommes d'action sont souvent des hommes de peu de mots. Le commandement militaire ou sportif (Scotty Bowman parlait peu) est d'une redoutable efficacité sur le terrain.

Mais la concision est surtout porteuse de sens : proposant une économie maximale d'expédients, la concision nous conduit parfois à une sorte de surenchère interprétative, et la phrase compacte est à l'image même de l'œuvre ouverte. Voilà sans doute pourquoi on l'associe à la poésie dont on retrouve des traces dans la maxime, les pensées (de Pascal), le proverbe, l'adage, l'épitaphe, la dédicace ou le blasphème. Quoi de plus concis en effet qu'un bon vieux « tabarnak » bien placé ?

La concision cependant procède presque toujours d'une stratégie qui exclut toute facilité interprétative. Voyez vous-même les promesses d'action contenues dans la devise du *Devoir*, « Fais ce que doit », qui suggère une conduite en préparant un tracé d'excellence. La devise est porteuse, en peu de mots, d'une éthique, d'un combat, d'une solidarité…

En terminant, je vous refile cette belle phrase d'Alain Montandon : il y a dans la concision « une attitude éthique qui fait de la brièveté non une faiblesse, mais une ascèse ». La twittérature est de ce côté, et cette ascèse est celle de la discipline de la forme.

Au plaisir,

JYF

*

Le tweet est l'habitacle furtif du désir. Le tweet flirte avec l'incandescence et la torpeur. Le tweet s'arrache aux inéluctables mécanismes cosmiques du délire. Le tweet déraille autant qu'une locomotive féérique affublée d'un fume-cigare égorgeur. Le tweet se positionne sur la Toile avec des arguments d'autorité et de décadence.

La concision est un acte de loi

Twitter est une guillotine. Un couperet. Une salamandre aux mâchoires de crocodile. Une benne d'idées maboules et de pensées transcendantes. Twitter nous fait passer par toute une série d'étapes intermédiaires de la pensée qui vont de la conscience éveillée à l'état de conscience au second degré, comme sous l'effet du penthotal. Tweeter exacerbe le mélimélo du subtil et de l'insignifiant, du transitoire et du permanent, de l'arrogant et de l'ému, du passager et du définitif. Twitter s'appuie sur la balustrade du ouï-dire pour dégonfler la fatuité des rumeurs. Twitter est un instantané de psychodrame à étages dans les coulisses du massacre.

On ne braque pas Twitter. Comment s'en prendre à son viatique, à sa lucarne intersidérale ou au joujou charitable du sens que le signe tiraille dans sa mathématique simpliste ? Twitter n'est tout de même pas la gangrène de la pensée ! C'est plutôt l'exaltation du chant des libellules – s'il existe – et l'amorce d'un regard à travers le téléobjectif du numérique féminisé.

Car Twitter est une femme. Twitter cause plus qu'un homme et les hommes qui causent dans Twitter s'envolent pour le noir continent épilé des aurores.

Twitter exalte le vedettariat transitoire. C'est un téléphérique fragile qui promène les égos de gros oursons gâtés en calèche vectorielle. Nulle offense dans Twitter. Mais des oscillations d'affects qui, au quart de tour, s'activent en soubresauts au sujet de déclarations nomades.

*

Pour la littérature, la twittérature est cette zone des ajustements millimétriques en temps réel. La simulation du bref n'est jamais qu'une imposture. Si c'est bref, c'est que c'est dense, parce que la soif de dire ne sera jamais contaminée par le luxe des inflations. La twittérature est tout sauf un *ready-made*. Rien ne lui préexiste sinon la singularité du vide où le virtuel culbute le préfabriqué. Si ce n'est pas ça, ce n'est pas de la twittérature.

La twittérature est la zone des ajustements millimétriques en littérature, certes ! Mais c'est aussi un précipité de sens, un point de condensation, un vortex sémantique infinitésimal, une agitation du flux induisant des interférences, de la lenteur, du télescopage, sinon un carambolage adjugé vif. Mais c'est aussi un centre d'explosion du trope.

Tweeter n'est pas un acte machinal. Tweeter promulgue que l'écriture ne s'abaisse pas nécessairement d'un cran dans son ambition de tout dire en si peu. Un tweet est une sorte de puzzle équilatéral qui se laisse décoder *illico*. Un tweet s'impose comme programme de fin de soirée, en tenue de ville, sur le bord des gouttières débordant du grand cru des baiseurs tristes. Un tweet est une petite déclaration expansionniste qui a fait le vœu de ne jamais parler sans sa camisole de force.

Personne ne tweete pour ne rien dire en twittérature. Ce qui n'est pas le cas du tweet commun qui se spécialise dans le non-signifiant, le rapetissé et l'idolâtre. Personne ne saurait dire jusqu'où mène l'extension du sens en twittérature : « Le sens d'un tweet n'est pas ce qu'il dit, mais ce qu'il fait et ce qu'il fait faire. » N'entendez-vous pas ici la formule de Lyotard ?

*

Twitter est une sédation matinale dans le friselis de l'aube qui aide à passer ce moment merdique où les cancres idolâtrent les papes du nul. Mais cela n'émeut personne et surtout pas les bureaucrates attablés à l'ithyphallique déversoir des éphémérides. Car tout craque. Tout s'effiloche dans les miettes des croissants beurre qu'on

préfère parfois aux sushis lorsqu'on tweete le samedi matin – seul, de préférence – en pensant que l'ailleurs, c'est ici ; en sachant très bien que les gens de l'ailleurs aimeraient être ici, à notre propre place, pour faire dégorger ces phrases grasses qui suintent la graisse et l'embonpoint des neurones par trop sédentaires.

Dans les sociétés où l'industrie du cholestérol domine les zones de gavage alimentaire, faire maigrir le tweet n'est pas une option, ni le contraindre à la sustentation : le tweet aime jeûner. Et dites-vous qu'un tweet porte toujours son juste poids de lettres. Un tweet est toujours égal à lui-même, même lorsque rien ne l'équivaut. Et ne rouspétez pas si le pet roux des macaques émeut les âmes lasses au point de les voir pousser des petits « oh ! » ou, pire, de grands « ah ! » poussifs.



Après Québec, Bordeaux a tenu le deuxième Festival de twittérature, le 30 mars 2013 (voir le site de l'Institut de twittérature comparée au www.twittexte.org).

Question : vous vous dites twittérateur, mais qui donc sont vos lecteurs ? Qui donc se lève debout et marche vers le nord après avoir lu un tweet ?

Qui donc baise après avoir lu un tweet (oui, certains baisent en twittant, mais ça, c'est une autre histoire) ?

Qui donc donne des baffes sur les joues après avoir lu un tweet ?

Qui donc serre quelqu'un dans ses bras après avoir lu un tweet ?

Qui donc écrit un mot tendre qu'il cachète dans une enveloppe après avoir lu un tweet ?

Qui donc enfourche sa bicyclette et rétropédale après avoir lu un tweet ?

Qui donc mange un fruit après avoir dégusté un tweet ?

Qui donc sait qu'un tweet est un antidérapant visqueux dans une bouche liquoreuse ?

Qui donc passe un examen ophtalmologique avant de lire un tweet ?

Qui donc postdate un tweet de catastrophe prophétisant la chute d'un corps mou dans l'attente d'un tweet ?

Qui donc martèle qu'un seul tweet sauverait l'imbécile du désastre ?

Qui donc rigole après avoir vérifié le nombre de caractères d'un tweet sur les mains de quatorze personnes consentantes pour voir si le compte y est ?

Qui donc *hacke* son propre flux pour le truffer de tweets interdits ?

Qui donc en tweetant se dit : « Merde, je suis en train de tweeter ! » ?



À propos du « bec » d'une belle mascotte bleue

Le bec du petit oiseau bleu de Twitter n'est pas un bec de gaz, ni un promontoire de corne, ni un cartilage. Ce *bec* doit être entendu dans l'acception la plus québécoise du terme, comme un « baiser » qui se donne sur la joue, sur la nuque, dans le pli du coude ou ailleurs… Tweeter n'est pas que gazouiller. Tweeter, c'est un peu becter et, dans ce sens, tweeter, c'est baiser langoureusement avec des mots brefs. Tout le reste est un ersatz de l'héritage des écritures lapidaires. Tout le reste est twittérature.

Tweetez peu, tweetez mieux !

L'art y est.
Suivez @pierrepaulpleau sur Twitter. Et, dans l'ordre et le désordre : @Centquarante.
Et @Chlorophylienne. Et @LucienSuel. Et @LirinaBloom. Et @Multimot. Et @machinaecrire.
Et @nanopoesie. Et @szabadnap. Et @fanfiole. Et @robeno59. Et @crouzet. Et @bernardpivot1.
Et @Midnighttwister. Et @AntoineMaine. Et @FibreTigre. Et@140abc.Et @annearchet.
Et @EManola. Et @Tegroul. Et @grainesdetoast. Et @Poezibao. Et @simonpaquet.
Et @white_hector. Et @Wincricri. Et @aurise. Et @nanonouvelles. Et @JodiFausTaire.
Et @maximelon. Et @PHSauvage. Et @allersuffit. Et @mouvances. Et @_nils_. Et@Ceinwynn.
Et @R2NChateau. Et @francoisVinsot. Et @Arbizar. Et @strofka. Et @ZeoZigZags. Et @140car.
Et @KletteMariette. Et @idiot_duvillage. Et @SasquatchMR. Et @AnnieSentiers.
Et @TextesMinimaux. Et @RetoSava. Et @OliverrrBB. Et @Grenouillades. Et @R2NChateau.
Et @VooDooM. Et @FeuxNoirs. Et @Paul_Teurgaist. Et @singe9. Et @mxcote.
Et @PetitsMetiers. Et @Forkast. Et @TwittLitt. Et @espacescompris. Et @arjunbasu.
Et @profilprofond. Et @miss_earlgreyfb. Et @AlainBogaertsa. Et @ClaudeStreicher.
Et @BreveDeBistrot. Et @JCarmici. Et @ContesNains. Et @KuljetinAnton. Et @skelter_h.
Et@Outwipo. Et @motadine. Et @regisjauffret. Et @VincentJBastin. Et @Bozar93.
Et @Benuz. Et @f_to_k. Et @gabriels_f_. Et @pierrotbeerbaum. Et @tempsforts.
Et @ThomJTailor. Et @AVeinstein. Et @Djeyel97oneshot. Et @OliverrrBB. Et @Inzecity.
Et *tweeti quanti*…

Né au Nouveau-Brunswick, JEAN-YVES FRÉCHETTE vit et travaille à Québec où il a enseigné la poésie et la communication pendant 35 ans. Concepteur de logiciels éducatifs, il a été intimement associé aux projets LogiTexte, Scriptor et Twittexte. Membre du collectif Inter/Le Lieu, il a participé à de grandes manœuvres artistiques dont *Territoires nomades*. À la Centrale textuelle de Saint-Ubald qu'il a fondée, il a notamment réalisé *Physitexte* (performance d'édition), *Agrotexte* (Land Art textuel), *Le lieu-dit le lieu* (manœuvre textuelle d'écriture technique) et *Le party textuel* (manœuvre-réseau d'écriture collective). Il dirige présentement l'Institut de twittérature comparée de Québec-Bordeaux et vient de faire paraître aux éditions de L'instant même *Tweet rebelle*. Avec ses collaborateurs de l'ITC, il a récemment codirigé le deuxième *Festival international de twittérature de Bordeaux*. Jean-Yves Fréchette est membre des conseils d'administration de Rhizome, des Éditions Intervention ainsi que de l'Institut de gouvernance numérique.



> Péristyle Nomade, *Grue de cadrage à traction poétique*, 2011. Photo : Pénélope St-Cyr Robitaille.

POÉSIE INTERSTITIELLE

Poésie durable : une exposition de trottoir de Péristyle Nomade

NICOLAS RIVARD

Les actions du Péristyle Nomade se caractérisent par leurs forces mobilisatrices et innovatrices d'appropriation de l'espace urbain et de sa communauté intrinsèque. Misant sur des formes d'art hybrides, l'interdisciplinarité s'y affirme, notamment, en questionnant les degrés d'opacité des frontières entre espaces privé, public, institutionnel et éphémère. Ainsi, l'organisme propose de repenser la citoyenneté et l'espace public, lieu d'expériences communes et sensibles. Après un long processus (trois ans) d'exploration du paysage urbain du quartier Sainte-Marie à Montréal, l'intervention d'art infiltrant *Poésie durable : une exposition de trottoir* (2012) présentait 15 petits cadres, tous témoins de l'héritage du patrimoine urbain et social, sur la rue Ontario, entre les rues Frontenac et Fullum. Sur chacun d'eux était inscrit le témoignage d'un citoyen ayant été saisi sur son passage par la *Grue de cadrage à traction poétique* (2011), aussi désignée par son acronyme GCTP, destinée à recueillir le sens intime du paysage habité. Véritable *installaction*, la GCTP invitait les curieux à prendre contrôle de la grue et à la diriger jusqu'à ce qu'elle cadre ce qui les attirait le plus, afin de « recueillir la voix de ces choses qui n'en n'ont pas »[1]. Accompagnés d'un(e) photographe et d'un clan de poètes-performeurs assumés par les Productions Arreuh et chargés respectivement de saisir l'image cadrée par le participant ainsi que son « parce que » intimiste, les participants offraient des témoignages qui allaient être reproduits dans la publication imprégnée de cette poétique urbaine et citoyenne sous le titre de *Cadrer le réel* (2012). Certaines de ces déclarations ont alors été intégrées sur des cadres et insérées sur la rue Ontario, suggérant aux passants un regard autre et une vision sensible de leur environnement collectif.

Il s'agissait là d'une poésie influencée par le quotidien vécu de l'espace social, une poésie du réel qui rendait compte à la fois d'une mémoire consciente et collective d'un quartier, transformé par l'éclatement transfrontalier de la société marchande, et d'une fragmentation sociale, historique et économique.

Il s'agissait également de ponctuer le parcours de la communauté locale afin de faire vivre une expérience sensible de citoyenneté dans l'intimité anonyme d'une prise de conscience redéfinissant la marche instinctive dans la ville. L'intervention du Péristyle Nomade



> Péristyle Nomade, *Poésie durable : une exposition de trottoir*, 2012. Photo : JF Lamoureux (jflamoureux.com).



> Péristyle Nomade, *Cadrer le réel*, 2012. Photo : Hugues Dargagnon/ Talion'h Kaärd. Graphisme : Patrice St-Amour.

instituait « un espace d'accueil pour appeler le passant à engager une relation imprévue »[2], une proximité nouvelle. Ainsi, l'anonymat de la citation menait, en quelque sorte, le passant à se définir en tant que voyeur et l'invitait, avec consentement, à prendre conscience de ce rôle, mais surtout à le transformer par la prise en charge d'une position endossée en un regard unique et en une perception ingénue. De cette manière, chacun assistait à une double inscription de sa présence dans l'espace et dans le temps, soit la virtualité du dialogue entre le témoin et le passant-voyeur ainsi que l'héritage du témoignage intuitif, inscrit sur le cadre, qui invitait à réfléchir sur le mirage d'une intention naïve mais intègre.

Cette stratégie artistique s'inscrit dans le phénomène de la « rencontre des hétérogènes »[3], principe relevé, entre autres, par Jacques Rancière. Le théoricien observe le désir des artistes contemporains à « repeupler le monde des choses, ressaisir leur potentiel d'histoire commune que l'art critique dissolvait en signes manipulables »[4]. En effet, il y a bien, avec *Poésie durable : une exposition de trottoir*, présentation d'une sorte d'inventaire de traces intimes et distinctes qui tenteraient de témoigner d'un monde commun, habité par les mêmes mouvements, les mêmes architectures et les mêmes contraintes urbaines normatives. Le recours à la forme poétique permet donc d'associer l'expérience sensible de la ville à celle d'une histoire commune d'où ressort une vision symbolique et pratique d'un lieu partagé. Autrement dit, il s'agit là de démontrer publiquement la pluralité ou, plutôt, l'ubiquité des formes collectives de perceptions émotives, au lieu d'en reproduire des entités séparées.

La pratique de ce type de poésie en milieu urbain prend alors un sens politique et promulgue la pensée individuelle au rang d'une prise de position assumée et autoconsentie. De plus, l'objet du cadre, emprunté à l'art pictural, permet d'ouvrir sur une ligne de fuite en occasionnant des interprétations structurées de par leurs possibilités d'interprétation du témoignage citoyen, tout en procurant une liberté de rencontre inoffensive et inhérente au rôle transformé du passant. Il y a ainsi assemblage de subtilités artistiques hétérogènes, empruntées à la poésie et à l'art visuel, dans un but commun : celui de repotentialiser l'espace urbain et de réactiver les probabilités de permutation entre individus. En d'autres termes, la poésie ne vise plus à activer une poétique langagière qui exprimerait une sensibilité propre à l'artiste, mais plutôt à créer des situations de prise en charge de l'espace social et à instaurer un dialogue spontané entre acteurs indifférenciés afin de modifier leur perception de l'espace-temps quotidien. C'est donc dans cette optique de rencontre des hétérogènes que le témoignage, tout comme l'observation, tend à se transformer en vocation sociale dont la visée renouvellerait le vivre-ensemble et les manières de percevoir le patrimoine urbain.

Du point de vue sociologique, il s'agit d'une certaine négociation entre les rapports artistiques et civiques de l'espace public qui ouvre sur des relations intersubjectives. En s'infiltrant dans les structures mêmes du quotidien, *Poésie durable : une exposition de trottoir* rend compte d'une dynamique à peine perceptible, mais grandement efficace, entre les transformations structurelles et démographiques du quartier Sainte-Marie. L'intervention poétique propose dès lors de poser un regard réflexif grâce à un processus de sensibilisation des espaces conquis qui aurait des effets ou des conséquences sur le territoire imaginé. Il y a donc à parler ici d'un *interstice*, au sens où Pascal Nicolas-Le Strat l'entend, c'est-à-dire d'un territoire qui « tient essentiellement au caractère indécis et ouvert, hétérogène et pluriel des dynamiques qui s'amorcent »[5]. Ainsi, les cadres présentés par le Péristyle Nomade proposent des perspectives sociales et urbaines inclusives qui suscitent de nouvelles interrogations face à l'agencement des corps architecturaux et humains dans une société pluraliste. D'un point de vue plus politique, les cadres insérés sur la rue Ontario établissent « des rapports dialectiques, des réciprocités et des implications »[6] au sein desquels se réfléchiraient des identités distinctes, mais forcées à cohabiter pour être effectives.

C'est dans cet esprit que *Poésie durable : une exposition de trottoir* invite les citoyens à redéfinir et à investir l'espace du quotidien par l'art, un art de relation, de recomposition et d'activation du patrimoine collectif. Si la poésie est ici tirée à même le réel, c'est pour rendre compte de cette sensibilité interstitielle qui fait de notre monde un mystère reconstructeur du « lien social »[7], une fraternité poétique qui détourne les voies classiques de l'ordonnancement des villes pour mieux nous libérer. ◄

NOTES

1 Péristyle Nomade, *La grue de cadrage à traction poétique* [en ligne], réf. du 30 décembre 2012, www.peristylenomade.org/fr/realisations/la-grue-de-cadrage-a-traction-poetique-gctp.

2 Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, 2004, p. 78.

3 *Ibid.*, p. 77.

4 *Ibid.*

5 Pascal Nicolas-Le Strat, « Multiplicité interstitielle », *Multitudes*, nº 31, hiver 2008, éd. Amsterdam, p. 116.

6 *Ibid.*

7 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, 1998, p. 37.

NICOLAS RIVARD est artiste performeur et historien de l'art. Il est présentement directeur de production au Péristyle Nomade, a été coordonnateur de production à l'ATSA et médiateur culturel pour le Bureau d'art public de Montréal. Commissaire d'événements en arts vivant et visuel, il poursuit actuellement une maîtrise en histoire de l'art à l'UQAM. S'acharnant sur la théorie, il s'efforce aussi d'offrir un libre espace aux différentes pratiques artistiques actuelles.



> Anne-James Chaton, performance en duo avec le guitariste Andy Moor. Photo : Laurent Combe.

Analyse sémiotique de la performance

VIE DE CHRISTOPHE COLOMB D'ANNE-JAMES CHATON

YAN ST-ONGE

Dans la pratique d'Anne-James Chaton, on trouve une forme de poésie-performance reposant principalement sur la poésie sonore. « Les couleurs, les formes et les textures, qui peuvent servir à la représentation des choses (je reconnais le dessin d'une orange grâce à sa couleur orange et sa forme ronde), peuvent être libérées de cette servitude, et valoir pour elles-mêmes. Et c'est l'art abstrait[1]. » De la même manière, la poésie sonore se libère des mots et des signes linguistiques : elle vaut pour elle-même comme poésie du son. Le passage des poésies orale et écrite à la poésie sonore est donc un changement de code. L'appellation ***poésie sonore*** est souvent attribuée à Bernard Heidsieck, qui a ensuite préféré utiliser le terme ***poésie action***, car selon lui c'est la poésie qui ose monter sur scène et se présenter physiquement en acte. En tout cas, cette poésie sonore est une forme d'art jouant sur le repoussement des limites de la poésie, sur un travail de la texture sonore, parfois même au détriment des signes linguistiques et de l'efficacité sémantique.

Cette attention à la forme se trouve de ce fait dans la fonction poétique selon le modèle de la communication de Roman Jakobson[2]. Qui plus est, il s'agit bien souvent d'une poésie requérant les moyens techniques de diffusion ou d'enregistrement du son. Il y a donc un changement important qui s'opère, c'est-à-dire que la poésie émise par la voix peut se répéter ou se travailler autrement que dans le contexte des capacités physiques.

Pour distinguer les choses plus clairement, disons qu'il y a un type *poésie* avec un certain nombre d'occurrences et que, peu à peu, ces dernières en ont dévié, ce qui a créé un nouveau genre : la *poésie sonore*. Ainsi, chaque occurrence de poésie ou de poésie sonore se distingue du type auquel on peut la rattacher. Or, reprenons les mots de Klinkenberg : « L'occurrence n'est possible que parce que le type existe[3]. » Au fond, tant que le type *poésie sonore* n'existait pas, il n'y avait pas d'occurrence et, tant qu'il n'y en avait pas, il n'y avait pas non plus de type. Un lien inébranlable existe donc entre les deux, l'un ne pouvant exister sans l'autre. Bien sûr, on peut jouer sur la catégorisation à partir des occurrences, à savoir *poésie sonore*, *poésie action* ou *poésie-performance*, mais ce sera toujours en fonction d'un certain nombre d'occurrences et de types existants.



> Anne-James Chaton. www.vimeo.com/23976709

Discours pluricode

On retrouve dans la performance *Vie de Christophe Colomb*[4] un discours pluricode qui met en jeu à la fois des codes qui transitent par les canaux sonore, visuel, spatial, textuel et kinésique. Comme le rappelle Klinkenberg, le code est une interface entre le stimulus et le référent ; c'est donc lui qui transforme l'expérience sensible en signe et la portion de monde en référent[5]. La distinction des divers codes tels que nous le faisons n'est que méthodologique, puisque leur entrelacement dans le message (ou l'œuvre) fait en sorte qu'ils signifient synchroniquement et non pas séparément.

La sémiotique sonore implique des signes à la fois « iconiques », « indiciels » et « symboliques »[6]. Par exemple, les sons du paysage sonore peuvent être iconiques ou indiciels, selon qu'ils soient artificiellement créés (relevant de l'imitation) ou réellement enregistrés (relevant d'un rapport de contiguïté avec ce qui est signifié). Donc, le bruit du vent, des éclairs, de la pluie ou des vagues est indiciel dans le cas d'un enregistrement, ce qui est le cas ici avec Chaton. Cependant, la musique classique, dans le contexte de cette performance, joue le rôle de symbole, car elle est fortement connotée par son usage dramatique au cinéma. Ainsi, le « représentamen »[7] *musique classique* a comme objet la tension dramatique qui lui est associée par l'usage récurrent qui en est fait au cinéma. Nous savons qu'il y a certainement des motifs économiques derrière cette convention étant donné que l'accès à la musique classique ancienne est libre de droits, ce qui permet aux cinéastes de l'utiliser à leur guise. Par ailleurs, le timbre sonore créé par le micro modifie la voix, ce qu'on nomme parfois métaphoriquement une « coloration », permettant de créer un signe iconique du système de communication radio lié au monde de la navigation et de la marine. Bien évidemment, chacun sait que ce signe est tout à fait anachronique par rapport au contexte historique de la vie de Christophe Colomb. Mais le paradigme de la navigation ne s'arrête pas là puisque les voix en anglais qui se mêlent au paysage sonore réfèrent inévitablement aux multiples voix que l'on entend sur la radio maritime d'un bateau. Ce signe iconique imite la pluralité des communications qui s'entendent par le biais de cette radio : pensons aux autres navires, mais aussi aux stations côtières. Or, dans le cadre de la performance, il s'agit naturellement de signifier l'altérité pour créer un effet réel de navigation en mer. Bien entendu, l'anachronisme de cet appareillage technologique avec la vie de Christophe Colomb vient signifier le temps qui s'est écoulé depuis cette époque.

Bien que le son soit extrêmement important dans la performance de Chaton, on ne peut passer sous silence le rôle de la présence du corps et celui de l'espace visuel. En effet, le corps du performeur est d'une certaine façon l'icône du capitaine de navire et *a fortiori* l'icône de Christophe Colomb lui-même, puisque la diégèse raconte ses aventures dans les différentes étapes du voyage. Nous reviendrons sur les modalités narratives. Quoique n'ayant ni déguisement ni jeu d'acteur particulier, le performeur joue ce rôle de signe, ne serait-ce que par la présence de son micro pour la communication maritime qui signifie déjà ce paradigme marin. L'usage du micro fait du performeur un « capitaine ». De plus, le performeur est le signe iconique du poète en train de lire derrière un micro. Il serait donc possible de dire que le représentamen *Anne-James Chaton* peut, selon l'interprétant, varier d'objet. Il est tantôt *poète lisant*, tantôt *capitaine de bateau*, et même *Christophe Colomb*.

Textualité et autres signes

Dans sa performance, Chaton utilise le texte, donc des signes linguistiques mais aussi mathématiques, comme les chiffres et les symboles nécessaires au langage des coordonnées géographiques, tel le symbole °, « degré » ; c'est ce qu'on appelle la notation DMS (Degré, Minute, Seconde) qui est basée sur le système de notation sexagésimal (utilisant la base 60, comme c'est le cas pour l'heure). Par cet usage, Chaton change le code habituellement utilisé en poésie. Il y a donc un mélange des codes de la langue française et de ceux provenant de la science géographique. Si je reprends les termes de Roland Barthes, la *langue*, donc la « convention », serait constituée dans ce cas de la langue française et du langage mathématico-géographique, tandis que le texte de la performance serait de l'ordre de la *parole*, donc une « occurrence » particulière[8]. Par conséquent, le poème s'éloigne complètement de la poésie lyrique et de la poésie épique, mais aussi des figures de style qui sont associées au genre poétique, en particulier les figures de sens comme la métaphore. Les modalités narratives sont donc réduites à une accumulation de données de géolocalisation et de quelques mots servant principalement à de courtes descriptions. Le récit ou, disons plutôt, la diégèse se trouve ainsi réduite sur le plan narratif à une forme d'abstraction langagière, ce qui nous ramène à la notion d'art abstrait que nous évoquions au début. Par ailleurs, le volume et le débit de la parole de Chaton de même que la surcharge sonore des échantillonnages qui jouent en même temps que la lecture nuisent à la compréhension sémantique : il y a une réception sémiotique qui n'est pas la même que la réception sémantique ; cela s'explique par le fait que le message-texte est difficile à comprendre, mais que ce n'est pas causé par du « bruit » dans la communication. En fait, le « message poétique » réellement proposé n'est pas uniquement le texte au sens strict, mais l'ensemble de la performance, ce qui inclut les brouillages communicationnels. Cet effet relève de ce que Jakobson appelle la « fonction poétique ». Effectivement, cette dernière « met en évidence le côté palpable des signes, approfondit par là même la dichotomie fondamentale des signes et des objets »[9]. Ainsi, la parole-flux du poète sonore, qui peut paraître difficile à comprendre, vient affirmer la nature matérielle des signes qui la composent : « La visée (*Einstellung*) du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction poétique du langage[10]. » Chez Anne-James Chaton, il y a donc une poésie qui relève plus du travail sur la forme que du travail sur la langue comme telle, à l'instar de la peinture abstraite qui travaille la forme picturale, tandis que la peinture figurative travaille la représentation iconique.

Bien sûr, tous ces codes se mélangent et forment un tout dans la performance. Cette pluralité synchronique crée un ensemble de signes complexe, que Klinkenberg nomme « discours pluricode » et qui implique « toute famille d'énoncés considérée comme sociologiquement homogène par une culture donnée, mais dans laquelle la description peut isoler plusieurs sous-énoncés relevant chacun d'un code différent »[11]. Le discours pluricode existe à partir du moment où une certaine convention nous permet de considérer

divers éléments comme étant les parties d'un tout. Des critères institutionnels, mais aussi pragmatiques (et plus spécifiquement le contexte), peuvent constituer cette convention.

Transtextualité

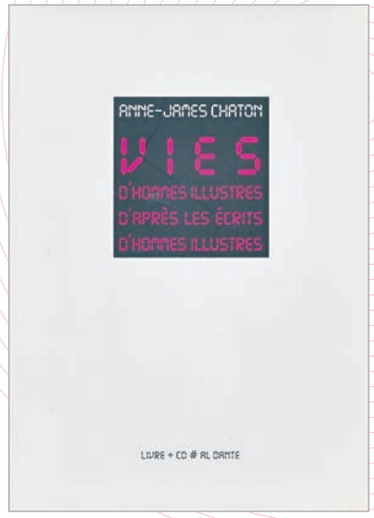
On trouve le principe de « transtextualité »[12] de Genette dans la performance de Chaton : elle renvoie au texte « Christophe Colomb » de Jules Verne, paru dans son livre *Histoire des grands voyages et des grands voyageurs*. On peut dire qu'il est question d'hypertextualité, le récit de Jules Verne étant l'hypertexte (texte *a*) et la performance de Chaton l'hypotexte (texte *b*). Il y a d'ailleurs un lien de parenté entre le titre du livre de Verne, *Histoire des grands voyages et des grands voyageurs*, et celui de Chaton, *Vie d'hommes illustres d'après les écrits d'hommes illustres*. On passe de l'histoire à la vie, des grands voyageurs aux hommes illustres, mais au fond cette même visée persiste : celle de raconter l'histoire de personnages historiques. C'est aussi une référence claire à Plutarque, historien de la Rome antique et auteur de *Vie parallèle des hommes illustres*, qui comparait la vie de Grecs et de Romains reconnus. Cependant, comme Chaton publie son texte dans un livre et un CD en plus de le rendre en performance, il y a aussi une intertextualité entre son livre, son disque et sa performance. Le paratexte du livre donne clairement la référence à Jules Verne ; on n'a qu'à regarder le titre et le sous-titre du poème : « Vie de Christophe Colomb : d'après Jules Verne »[13]. De plus, le titre du recueil *Vie d'hommes illustres d'après les écrits d'hommes illustres* met en évidence l'hypertextualité de la construction de l'œuvre d'après des biographies écrites par d'autres auteurs. La différence entre le livre de Verne et le projet de Chaton est grande : l'un écrit un texte narratif sous la forme du roman (récit historique), l'autre joue avec les repères spatiotemporels et le langage scientifique qui est associé à la localisation géographique. Il existe donc une approche plutôt conceptuelle de la part de Chaton qui reprend en fait le récit par le biais des données de temps, d'espace et d'à peine quelques détails sur les lieux et les actions.

On peut aussi constater que le passage d'un média à un autre dans le projet de Chaton, que ce soit l'écrit dans le livre, le son sur le disque ou le caractère hybride de la performance, permet une tout autre réception : ce « transcodage permet à un même signifié de transiter par des substances de l'expression différentes » mais, par contre, ce « processus peut avoir des répercussions sur le signifié »[14]. L'axe paradigmatique reste sensiblement le même, tandis que l'axe syntagmatique change énormément. Ainsi, il s'agit toujours de la même diégèse, du même récit, mais les signes et leur assemblage sont de nature différente. La présence d'éléments de paysage sonore modifie la compréhension du texte de Chaton. En fait, il semble même que la version livre soit presque incomplète, comme si la présence du son était nécessaire. C'est en tout cas ce que permet de supposer le fait que le livre soit proposé avec le CD et non pas seul. Les signes mathématiques et linguistiques, une fois sur la page, sont un peu comme une partition musicale : ils sont les signes d'une actualisation à venir. Ces mouvements transtextuels contribuent à un processus dynamique que l'on peut qualifier de *sémiosique*. En effet, la sémiose, soit la signification dans le temps, évolue forcément dans le passage d'un média à un autre. Nous ne développerons pas beaucoup cette question ici, mais nous verrons en quoi le passage d'un code à un autre est un processus sémiosique dans le cadre de la réception de l'œuvre.

Le transcodage

Comme nous l'avons vu, en plus d'être pluricode, le projet de Chaton passe d'un média à un autre. Cette transposition se nomme transcodage. Pour Klinkenberg, le transcodage « permet à un même signifié de transiter par des substances de l'expression différentes ; par exemple, pour la langue, les substances sonore et graphique »[15]. En principe, il s'agit d'établir une équivalence entre les signifiants, mais il est possible que ce processus modifie le signifié. La première fonction du transcodage est de pouvoir transmettre dans des circonstances qui peuvent varier. C'est le cas par exemple de la performance de Chaton qui nécessite un espace-temps particulier, contrairement au livre + CD. La seconde fonction est de relever le niveau de redondance d'un énoncé. Par exemple, le micro de radio maritime qui se trouve sur la table pendant la performance convoque l'univers marin, et ce signifié se trouve appuyé par les données de localisation géographique dans la lecture que fait Chaton et accentué davantage par le paysage sonore qui fait entendre des vagues. Comme le souligne Klinkenberg, avec un transcodage qui mobilise différents canaux, « on ne peut avoir une équivalence parfaite entre la variante du code transitant par le canal *a* et celle qui transite par le canal *b* »[16]. Ce sont donc des signifiés différents qui se rejoignent dans une certaine part de leur signification. Le son du paysage sonore, comme nous l'avons déjà dit, joue un rôle d'effet de réel que n'ont pas les données de localisation géographique. Ainsi la redondance contribue-t-elle bien plus à élargir le signifié global qu'à signifier plusieurs fois la même chose.

Nous avons considéré ici la poésie sonore comme un type qui découlerait de la poésie, mais il serait pertinent de questionner la nature hybride de la poésie-performance. Bien entendu, il reste encore énormément de questions à poser au sujet d'une sémiotique de la poésie sonore et de la poésie-performance, dont l'œuvre de Chaton nous aura ici servi d'exemple parmi d'autres. ◄



NOTES

1 Jean-Marie Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*, De Boeck Université, coll. « Points Essais », 1996, p. 58.

2 *Cf.* Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Minuit, p. 209-248.

3 J.-M. Klinkenberg, *op. cit.*, p. 126.

4 *Cf.* Anne-James Chaton, *Vie de Christophe Colomb* [vidéo en ligne], Pierre Linguanotto (réal.), Vimeo, 2011, www.vimeo.com/23976709.

5 *Cf.* J.-M. Klinkenberg, *op. cit.*, p. 49.

6 Cette terminologie provient de Charles Sanders Peirce. *Cf.* Nicole Everaert-Desmedt, « La sémiotique de Peirce » [en ligne], *in* Louis Hébert (dir.), *Signo*, 2011, www.signosemio.com/peirce/semiotique.asp.

7 Le représentamen est un signe ou, pour être plus précis, l'un des trois éléments qui constituent un signe pour Charles Sanders Peirce. C'est ce qui renvoie à quelque chose d'autre, bref la partie « perceptible » d'un signe.

8 Barthes reprend cette distinction langue/parole chez Saussure. *Cf.* Roland Barthes, « Éléments de sémiologie », *Communications*, n° 4, 1964, p. 91-135.

9 R. Jakobson, *op. cit.*, p. 218.

10 *Ibid.*

11 J.-M. Klinkenberg, *op. cit.*, p. 232.

12 *Cf.* Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Seuil, coll. « Poétique », 1982, 468 p.

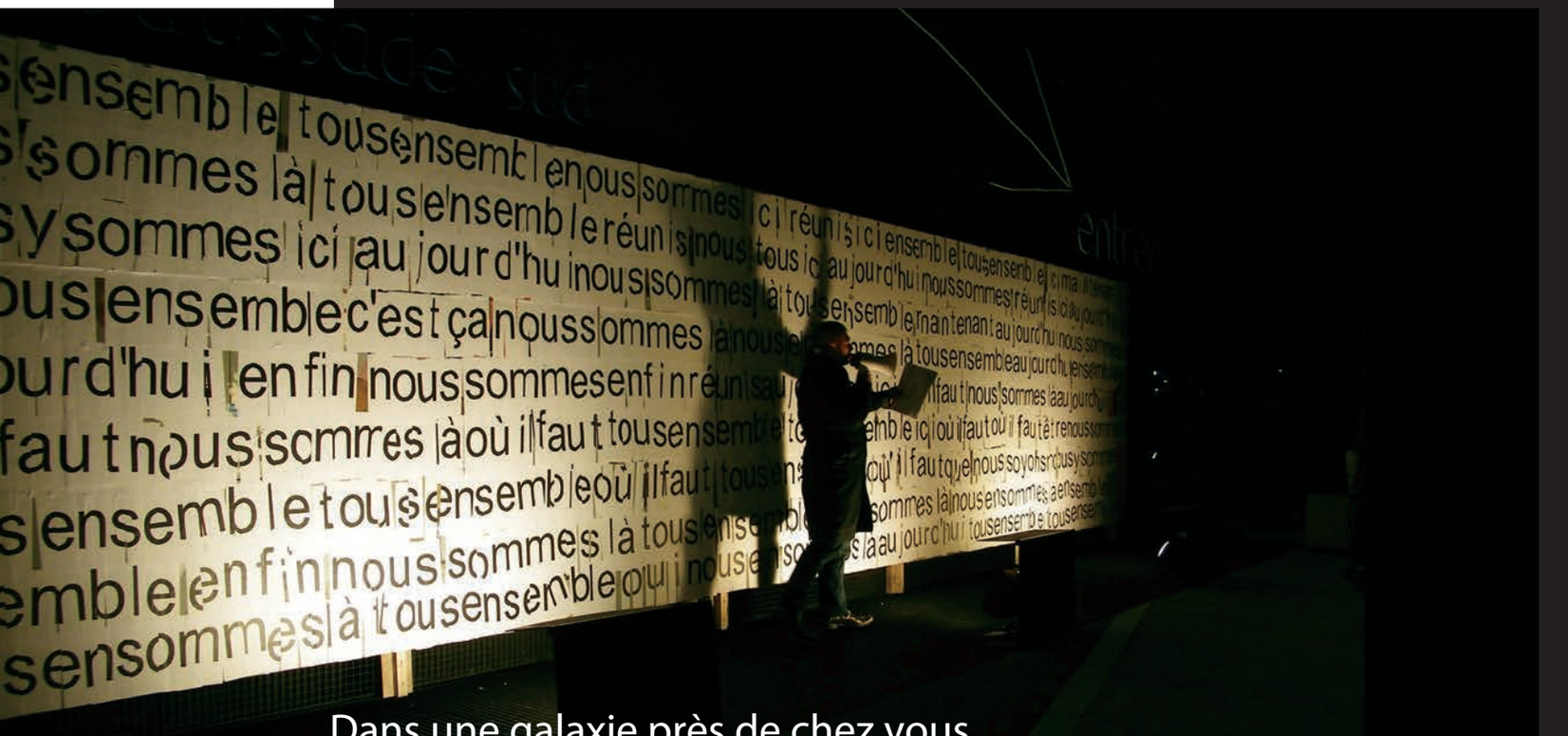
13 A.-J. Chaton, *Vies d'hommes illustres d'après les écrits d'hommes illustres* [livre + CD], Al Dante, 2011, p. 36.

14 J.-M. Klinkenberg, *op. cit.*, p. 221.

15 *Ibid.*

16 *Ibid.*, p. 222.

YAN ST-ONGE est spécialiste en rien. Il joue avec les mots, avec le son, avec l'image ; il mange de la poésie, regarde passer le temps et le train ; il croit que penser est une façon de faire œuvre et qu'exister est déjà être en performance. Sa production a été diffusée dans divers contextes en France et au Québec, autant sous forme d'expositions que de performances, de textes publiés que d'œuvres radiophoniques. Il est aussi doctorant en sémiologie à l'UQAM et ses recherches portent principalement sur la poésie-performance contemporaine. ysoboy@gmail.com



Dans une galaxie près de chez vous

Mises en abyme de la poésie numérique

HÉLÈNE MATTE

> Frédéric Dumond, *chers amis,* performance sur le parvis d'Onyx, Nantes, 2009. Photo : © Nicolas Gautron.

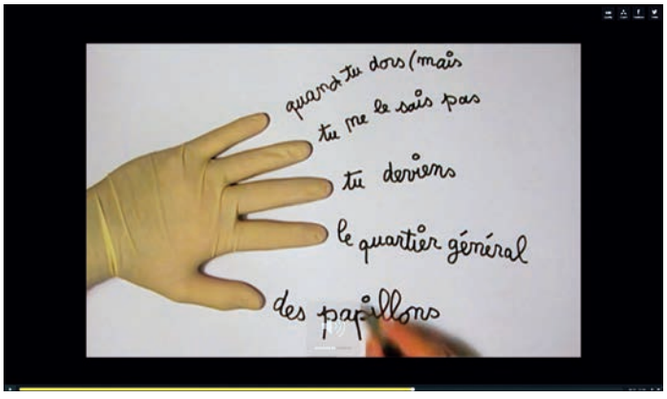
Aborder la poésie actuelle, c'est faire face à un ensemble de pratiques hétérogènes qui non seulement transgressent les frontières du livre, mais bousculent la notion de poésie elle-même. Cinquante ans après McLuhan, il s'avère toujours aussi pertinent de considérer les mœurs par le biais du média qu'elles empruntent ; de concevoir comment la forme et la matière qui les constituent influencent les sensibilités, comment les modes de lecture que nous employons donnent des indices sur notre comportement mais surtout sont susceptibles de le transformer. En 1962, Marshall McLuhan (1911-1980) publie *La galaxie Gutemberg*[1]. Dans cet ouvrage ambitieux, il avance la thèse que « toute l'expérience occidentale était façonnée par l'arrivée de l'imprimerie »[2]. Selon McLuhan, l'Occident est passé de l'Antiquité aux Temps modernes, d'un mode oral-tactile à un mode dominé par le sens de la vue. La prépondérance d'un seul mode de perception et la répétabilité exacte rendue possible par la technique conduisent à l'uniformisation. Aussi, le passage d'une lecture à haute voix à une lecture silencieuse est celui d'une vie collective à une vie individuelle. Persuadé que l'âge typographique et mécanique est suivi par l'âge électronique, McLuhan nous avise de nouveaux bouleversements et d'un retour éminent à la collectivisation.L'âge électronique annoncé se révèle aujourd'hui une ère dominée par le mode numérique dont l'usage s'est incrusté au quotidien. C'est donc sur la piste d'une *poésie numérique* que nous avançons ici, moins pour en énoncer une illusoire définition que pour aller à la rencontre de pratiques contemporaines. Singulières, celles-ci sont révélatrices des nouveaux rapports qu'implique l'emploi de l'ordinateur – et sa constellation d'applications – entre l'auteur, son œuvre et le « lecteur ».

Mise en abyme de l'outil et mise à l'écart du lyrisme

La poésie numérique se fait nécessairement avec un ordinateur, par une médiation de la machine. Comme le signale Philippe Bootz, l'ordinateur est une « machine totale, capable de simuler n'importe quelle autre y compris elle-même. Dès lors, la frontière entre les œuvres qualifiées de numériques et les autres dépend en grande partie du statut accordé à ces simulations[3]. » Aussi, si beaucoup usent de l'ordinateur dans l'optique d'une écriture conventionnelle orientée vers le média livre, d'autres considèrent l'ordinateur ou même leur propre fonction d'auteur non seulement pour leur usage, mais en tant que « données culturelles ». Depuis l'époque des romantiques, les artistes se plaisent à délaisser le classicisme pour déplacer les paradygmes de représentation, la critique s'accompagnant d'une appropriation de nouvelles techniques qui souvent en exalte les spécificités. La poésie n'y échappe pas. Quelles seraient donc les spécificités d'une poésie dite numérique ?

Un sentimentalisme expérimental

Numériques seulement parce que disponibles sur Internet, les *Poêmes d'amour* [*sic*] d'Armand Le Poête, alias Patrick Dubost, mettent en abyme l'acte poétique en parodiant la sensiblerie romantique. Ces vidéos présentent la main de l'« auteur » s'appliquant à composer des vers amoureux et maladroits. Le pathétisme tourne au comique, appuyé par des compositions musicales enjouées. Premier constat : l'écriture est mobile. Non seulement l'acte d'écrire est représenté mais, de toute façon, la fixité de l'écriture sur écran ne peut être qu'un leurre camouflant le flux d'énergie qui rend visible l'image[4].

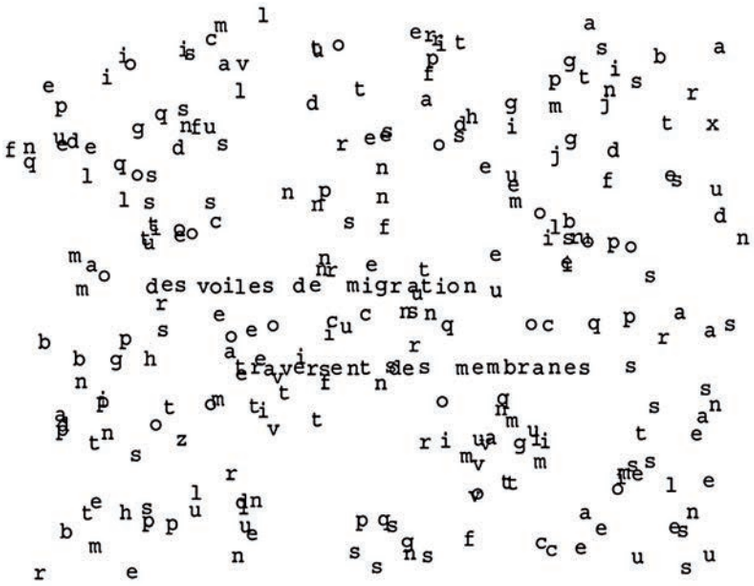


Jouant d'ironie, c'est parfois sa propre numérisation que la poésie souligne. Il en est ainsi de l'œuvre sonore de Joël Hubaut intitulée *Put-put*, véritable hymne à l'individualité défaitiste (et à la tonitruance artistique[5]). Listant durant plus de 15 minutes les actions d'un *je* exacerbé, Hubaut conjugue en fin de compte des verbes liés au technologique tout en se gavant des effets sonores que cet usage permet :

> Je… Je voudrais pouvoir renifler à trois cents mètres […]. Je scanne à fond, gavé de Nuts et de Coca. Je suis un gros con. Et je télécharge. Et je télécharge. Et je télécharge. Et je télécharge. […] Et je surfe comme un zombie input-output. Put-put. […] Et je bip-bip mon hypertexte rivé sur mon écran. […] Et je confonds le maquereau et le hareng. Et je confonds le pernot avec le pastis. […] Je sample. Je sample. Je sample. […] Je suis un abruti. […] Je suis un débile atomisé, HTML. Je suis un débile atomisé, HTML. Je suis un débile atomisé, HTML. […] Je développe mon espace numérique. Et je ne sais même pas choisir un bon melon[6]…

Chez Dubost comme chez Hubaut, il y a parodie de la subjectivité, le lyrisme se faisant grossier. Chez l'un il est sensiblerie, chez l'autre il est effarement devant le constat d'une perte de sensibilité (figurée par l'odorat et la voix robotique). Le refus du stéréotype de l'auteur et son devenir-machine sont corollaires : sont-ils l'indice de l'appréhension d'une perdition de la singularité ou, au contraire, celui d'un fantasme d'objectivité poétique ? Ces jeux de mise en abyme de l'acte d'écriture et de son outil ne sont pas le propre du numérique. Or, probablement parce que l'interface facilite la distanciation, la mise à l'écart de la subjectivité s'y prête aisément. Elle est d'ailleurs constante chez Anne-James Chaton[7] dont les litanies sont constituées par échantillonnage, par exemple fragments trouvés à même les journaux ou encore liste d'acronymes de groupes paragouvernementaux et de compagnies[8]. Cette tendance, qui ici mêle le collage au *ready-made*, trouve vraisemblablement ses racines dans les avant-gardes : « La recherche de "l'impersonnalité vraie", pour reprendre l'expression de René Ghil, qui s'impose comme réaction au romantisme et à toute délimitation de la littérature à ses fonctions subjective et expressive, trouve une justification au début du XX[e] siècle dans le désir de ramener la littérature à l'expression du collectif et de rompre avec le lyrisme égotiste du XIX[e] siècle[9]. »

Aussi, elle ressurgit aujourd'hui dans des pratiques de littérature aléatoire ou combinatoire, dite « algorithmique »[10] ou générative, et s'associe historiquement aux projets oulipiens[11] dont le plus célèbre exemple est *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau à l'ALAMO[12]. Ainsi, la poésie numérique est redevable d'une certaine histoire de l'art, et les « nouvelles » technologies n'inventeraient rien de nouveau au genre poétique. Phillipe Castellin insiste : « Toutes les supposées spécificités du numérique, l'aléatoire, l'interactivité, l'intégration des médias, le *live*, le réseau, l'éphémère, le non-objet, l'*event*, le procès, ont été formulées dès le début ou le milieu du XX[e] siècle, mises en œuvre par les poètes des poésies visuelles, sonores, vidéo ou performatives. […] La poésie numérique donc, n'innove pas sur le programme, pas même sur les concepts. »



> Frédéric Dumond, *Text*. © frédéricdumond

< Patrick Dubost, *Poêmes d'amour* n°22 d'Armand Le Poête, captation d'écran.

Mise en abyme de la lecture et renouveau lyrique : le lieu du regard

Dans *Machines à écrire,* Isabelle Krzywkowski démontre comment la littérature est passée d'un propos enthousiaste ou effarouché *sur* la machine à un propos *par* la machine. Aussi, si les œuvres posent une distanciation de ou par l'acte d'écriture, d'autres proposent des dispositifs poétiques qui mettent en abyme l'acte de lire lui-même. La poésie animée et l'hypertexte apparaissent comme des formes particulièrement appropriées à cet effet. Ces espèces d'aveux phénoménologiques du poème ne lèguent-ils pas le lyrisme, supposément évacué, au lecteur alors acculé à sa propre subjectivité ?

Le poème animé *Text*[13] de Frédéric Dumond offre un exemple patent. Sur une surface blanche, des dizaines de lettres sont disséminées[14]. Muettes, elles bougent à peine, comme suspendues au vide d'une page. Par vagues, elles se déplacent, se rassemblent et se dissocient pour former tour à tour des vers dont le propos fait écho à ce mouvement et à celui de leur réception. Ici, l'écriture animée se fait calligramme. Elle se construit en déconstruisant l'écran, comme Mallarmé a mis en évidence la page par le poème typographique *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*[15]. La lecture, à la fois temporelle et spatiale, se dédouble. Cette modulation rend poreux le sens qui, finalement, n'est que le miroir dépoli de sa lecture. Peut-être qu'ici, *Text* se veut une expérience totale au même titre qu'*Un coup de dés* : poème ultime, quintessence du « média livre ».

Le poème *Text* frôle ce qu'aujourd'hui le numérique vise souvent, soit l'interactivité. La considérant, le poème tend à esthétiser sa dimension éthique. Luc Dall'Armellina écrit à ce sujet : « Ici on peut trouver à peu près tous les cas de figure, des dispositifs ou œuvres qui malmènent leurs lecteurs, d'autres qui sont pédagogiques avec eux, d'autres encore qui les invitent à prendre les commandes, etc.[16] » Dall'Armellina ne manque pas de jouer lui-même de ces possibilités au sein d'une performance où il interagit avec un poème programmé qui prend la forme d'un générateur de votes. L'œuvre souligne l'impertinence d'une réponse réduite à un *oui* ou un *non* lors de prises de décisions complexes.



Les poèmes-projets

Les parangons artistiques ayant servi notre propos jusqu'à maintenant procèdent souvent de mises en abyme, soit de la figure de l'auteur, de leur outil d'écriture ou du processus de lecture. Alexandra Saemmer rapporte une œuvre hypertextuelle soulignant la convention de sa forme en même temps que son mode d'emploi : « Déjà, par son titre, le poème *Explication de texte,* de Boris du Boullay semble s'inscrire dans cette utilisation pragmatique du lien[17]. » Sur quoi elle ajoute : « La poétique structuraliste considère les figures avant tout comme des dispositifs d'accentuation du message, caractéristiques de la fonction poétique du langage : selon Gérard Genette, elles sont la manière qu'a la littérature de se signaler elle-même[18]. » Plus qu'une figure poétique, cette « autosimilarité » se retrouve également dans « le principe des fractales ou de la récursivité en mathématiques »[19]. Est-ce la raison pour laquelle le mode numérique serait propice à la mise en abyme ? Sans avancer davantage dans ces spéculations, notons plutôt une dernière forme de mise en abyme, celle grâce à laquelle les œuvres se réfèrent directement à leur statut d'« œuvre » et intègrent à leur (re)présentation les antécédents artistiques ou culturels dont elles se réclament.

Du livre de Mallarmé au livre mal armé, réalisé sous la direction de Franck Ancel, « théoricien et praticien des arts médiatiques »[20], est à ce propos exemplaire. Premier livre des éditions numériques Gravitons, il est téléchargeable gratuitement. À vrai dire, il s'agit plus d'un projet que d'un livre proprement dit. La déclinaison écrite qu'il a présentée à l'*ArtistBook International*[21] a donné lieu à une installation ainsi qu'à une « soirée texte, image, son » dont la trame sonore[22], réalisée en collaboration avec de nombreux artistes, est aussi téléchargeable gratuitement. Franck Ancel, son concepteur, écrit : « Nous avons eu l'idée de strates et de couches pour les entrées du livre, dont finalement il n'existe ni fin ni commencement, et dont on ne sort plus, une fois la première page ouverte[23]. » Si nous considérons l'ensemble des ressources humaines impliquées et la notoriété de nombre d'entre elles, force est d'admettre que le projet a l'allure d'une campagne de communication à grand déploiement. À moindre échelle, nous trouvons un semblable élan auprès de Daniel Canty. Dans sa version papier, le projet *A1* comprend une affiche grand format représentant un personnage et des icônes qui accompagnent le récit. Ce dernier étant disponible en ligne[24], il est aussi question d'une version interactive, elle-même divisible selon les contextes de diffusion, c'est-à-dire selon le média (la machine) par lequel la lecture s'accomplit. Ces deux projets de livres numériques n'ont ni début ni fin. Aussi, ils se colportent sous diverses déclinaisons. N'est-ce pas là le propre du numérique ?

Si, comme soulevé ci-dessus, la poésie numérique n'invente rien, notons qu'elle convoque néanmoins une typologie inédite. Daniel Canty par exemple désigne par *installatron* une « installation électronique ». Plus scrupuleusement, la liste des « figures d'interface média »[25] proposée par Alexandra Saemmer offre un second exemple. Elle inspire d'ailleurs à elle seule un poème basé sur l'anaphore qui se déclinerait ainsi : *rétroprojection interfacique, néantisme interfacique, incubation interfacique, involution interfacique, pléonasme interfacique, hasardisation interfacique, antagonisme interfacique*. L'*interface*, voilà peut-être enfin l'élément qui expliquerait cette persistance de la mise en abyme, cet espace mis en scène, cette mise en scène de l'espace, sur laquelle se reflète comme dans un miroir le lecteur aussi bien que l'auteur. Jean-Pierre Bobillot, enfin, propose des termes qu'il convient de rapporter ici. Il utilise la dénomination *cyberpoésie* plutôt que le dérivé anglophone *e-poésie*. Surtout, dans la foulée de ce qu'il nomme *auditure*, « incluant et démultipliant dans la poésie sonore ou action les caractères et les ressources de la voix propre du corps proférant », il invite à considérer la *claviture* (ou *clavécranture*) et l'écranture qui « incluent dans la cyberpoésie les caractères et les ressources de la gestualité propre du corps traçant »[26].

Mode d'emploi : la poésie comme processus

Il est futile de tenter de définir *la* poésie numérique. À l'instar de Philippe Boisnard[27], nous dirons plutôt qu'il y a *des* poésies numériques, manifestes dans une variété d'approches. Francis Édeline va même jusqu'à dire : « Toute poésie est un programme : programme formel et sonore du sonnet, programme sémantique d'un réseau métaphorique, etc. On pourrait soutenir que le plaisir pris à une œuvre est celui de découvrir son programme[28]. » Or, si le machinique sépare aisément voix, image, corps et texte, le numérique s'ingénie parfois à mettre en œuvre un nouveau *simultanéisme* dont les premiers principes furent élaborés par Henri-Martin Barzun au début du dernier siècle. De fait, plusieurs démarches artistiques actuelles répondent à cette ambitieuse entreprise, dont la dernière présentée ici est le fruit des recherches d'Adrien Mondot. Informaticien et jongleur, son « projet », un logiciel nommé eMotion, vise à « ramener la sémantique au cœur du mouvement » et à se démarquer en matière d'« écritures numériques ». Bien que « le langage [soit] toutefois contraint de rendre la simultanéité par le biais de la successivité »[29], Mondot, comme c'est le cas avec les précédentes avant-gardes, cherche à dépasser la linéarité en appliquant son projet aux spectacles vivants et aux installations plastiques : « La ligne de temps (*timeline*) est le standard pour tous les logiciels s'attachant à agencer des événements en un temps arbitraire, que ce soit dans le domaine sonore ou visuel. Cependant cette approche n'est pas forcément adaptée au *live* : la temporalité propre au plateau s'accommode mal des durées fixes, et c'est là tout l'intérêt du spectacle vivant, ces infinies variations à chaque représentation. Aussi eMotion conçoit l'agencement temporel comme une suite d'événements, une suite d'actions, contrôlées séquentiellement ou non, plus à l'image d'une console lumière, pouvant être automatisée ou bien contrôlée manuellement[30]. »

Il est toutefois remarquable que la cohésion entre le numérique et l'« art vivant » semble ici encore privilégier la dimension visuelle. Comme au cinéma à ses débuts, le son se juxtapose au corps muet, au service de l'image. Le simultanéisme, notamment avec le cinéma, a quelquefois espéré « réaliser le vieux rêve des naturalistes : peindre la société telle qu'elle est perçue à travers un objectif, sans interprétation déformante



> Adrien Mondot, *Hakanaï*, étape de recherche, création 2013. © AMCB

ou réductrice »[31]. Les démarches comme celle de Mondot dépassent ces prétentions et assument l'idée d'une « réalité augmentée ». Le spectacle vivant tend à une kinesthésie ouverte à l'interprétation, sans occulter les dimensions humaines et techniques du message.

Logorythmie

La *poésie numérique* ne constitue pas un genre, elle est un terme générique pour des pratiques variées. L'utilisation d'interfaces, la labilité du texte autant que l'héritage qui le porte prédisposent néanmoins à une distanciation, présentée ici sous divers types de mises en abyme. Si les poésies numériques portent les mêmes problématiques que les précédentes, telles que l'interactivité ou le déplacement de la subjectivité – les deux pouvant avoir trait à une collectivisation de l'œuvre –, les moyens qu'offre le numérique en permettent parfois l'exacerbation.

McLuhan opposait une vision à sens unique et linéaire du savoir à une conception « mosaïque » de la connaissance où tous les sens étaient convoqués. La poésie actuelle s'adapte aux moyens qui s'offrent à elle, emprunte les voies qui s'ouvrent, frappe aux portes qui se ferment, se faufile et se métamorphose. La lecture qu'elle offre ne se donne pas seulement à voir ; elle appelle d'autres sens et, parfois, l'investissement du corps en entier. Aussi, par son adresse, elle interpelle le corps social, plus ou moins initié. Ainsi, la poésie se dit elle-même. Elle s'expose dans des mises en abyme, se réfère à ce qui se joue en elle. Et pourtant, elle ne se borne pas : elle déborde. Sa situation hors-livre, revendiquée depuis le début du XX[e] siècle, se rallie ainsi aux propos de McLuhan quand il affirme que « le langage est métaphore en ce sens qu'il ne fait pas qu'emmagasiner l'expérience mais la transporte ou la traduit d'un mode à un autre »[32]. ◄

NOTES

1 Marshall McLuhan, *The Gutemberg Galaxy*, Toronto University Press, 1962.

2 *Id.*, *La galaxie Gutemberg*, HMH, 1968, 4[e] de couverture.

3 Philippe Bootz, « Une poétique fondée sur l'échec », *in* Alexandre Gherban et Louis-Michel de Vaulchier (dir.), *Poésie numérique*, Passage d'encres, 2008, p. 9.

4 *Cf.* P. Bootz, *ibid.*

5 L'humilité est ici, comme chez d'autres artistes, toujours ambivalente. Elle est une figure de style. « Le même geste, qui refuse toute pertinence à l'identité de l'auteur, affirme néanmoins sa nécessité irréductible. » (Giorgio Agamben, *Profanations*, Rivages, 2005.)

6 Joël Hubaut, « Put-put », *in* Julien Blaine, Jean-François Bory, Bernard Heidsieck et Joël Hubaut, *3 contre 1* [CD-ROM de poèmes et performances], Trace Label, 1999.

7 www.aj.chaton.free.fr (réf. du 28 novembre 2011).

8 *Uni acronym* (en collaboration avec Alva Noto).

9 Isabelle Krzywkowski, *Machines à écrire : littérature et technologies du XIX[e] au XXI[e]* siècle, ELLUG, 2010, p. 195.

10 P. Bootz, « Vers un multimédia contraint et a-média », 2002, cité dans I. Krzywkowski, *op. cit.*, p. 170.

11 Du moins en Occident. Serge Bouchardon, Evelyne Broudoux, Jean Clément et Luc Dall'Armellina dans *Poésie numérique* (*op. cit.*) ne manquent pas de rappeler que l'antique *Yi King* (*Le livre des mutations*) « fait partie des cinq premiers livres chinois (-1766) et que Leibniz le considérait comme l'ancêtre de l'arithmétique binaire » (p. 30). « Pour le lire, le lecteur doit jeter des baguettes dont la disposition détermine le choix du texte parmi 64 possibilités. » (p. 113) Soulignons par ailleurs qu'*OuLiPo* désigne « Ouvroir de littérature potentielle ».

12 L'Atelier de littérature assistée par la mathématique et l'ordinateur effectuait des recherches en ce sens déjà en 1975. Les premières expérimentations « permutationnelles » remonteraient à 1959, fruits des « travaux de Théo Lutz en Allemagne et [de] ceux de Brion Gysin aux États-Unis » (Serge Bouchardon, « La littérature numérique : filiations, histoire et préservation », *Poésie numérique, op. cit.* p. 106).

13 Frédéric Dumond et Mathieu Foulet, *Text* [animation flash], Incidences, coll. « Le point sur le i », 4 min 30 s ; [en ligne], réf. du 30 novembre 2011, www.fredericdumond.free.fr/actu/spip.php?article16.

14 Visuellement, le poème se confondrait avec le *Portréty* de J. Hirsal et B. Grögerova (1967), si ce n'était que les lettres animées se lisent en mouvement à l'écran. *Cf.* Jacques Donguy, *Poésies expérimentales : zones numériques* (1953-2007), Les presses du réel, p. 110.

15 Composé en 1897, le poème a été publié en 1914 dans la *Nouvelle revue française*.

16 Luc Dall'Armellina, *in* A. Gherban et L.-M. de Vaulchier (dir.), *op. cit.*, p. 91.

17 Alexandra Saemmer, « Quelques réflexions sur une poétique de l'interaction », *ibid.*, p. 126.

18 *Ibid.*, p. 124.

19 « Mise en abyme » [en ligne], *Wikipédia*, réf. du 2 décembre 2011, www.fr.wikipedia.org/wiki/Mise_en_abyme.

20 *Cf.* Franck Ancel, « Global Poetic System », *Doc(k)s*, 2001 ; mise à jour : « Global poétique système », *Doc(k)s*, 2011.

21 Centre George Pompidou, Paris, 2010 ; *cf.* Nicolas Gary, *Du livre de Mallarmé au livre mal armé, entreprise de l'ebook global* [en ligne], 30 décembre 2010, réf. du 27 novembre 2011, www.actualitte.com/les-maisons/du-livre-de-mallarme-au-livre-mal-arme-entreprise-de-l-ebook-global-23466.htm.

22 Conçue par Olivier Guillerminet, « ingénieur en développement informatique *freelance* ».

23 F. Ancel, cité dans N. Gary, *op. cit.*

24 www.ay-one.net/interactif.html.

25 *Cf.* A. Saemmer, *op. cit.*, p. 123 ; *id.*, *E-Formes : écritures visuelles sur supports numériques*, Université Saint-Étienne, 2008.

26 Jean-Pierre Bobillot, *Poésie sonore : élément de typologie historique*, Le Clou dans le fer, 2009, p. 69.

27 *Cf.* Philippe Boisnard, *in* A. Gherban et L.-M. de Vaulchier (dir.), *op. cit.*, p. 12.

28 Francis Édeline, *ibid.*, p. 101.

29 « Simultanéisme » [en ligne], *Larousse*, réf. du 2 décembre 2011, www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/simultanéisme/177074.

30 Adrien Mondot, *eMotion* [en ligne], réf. du 3 octobre 2011, www.adrienm.net/emotion /eMotionDossier.pdf, p. 4.

31 « Simultanéisme, littérature » [en ligne], *Encyclopædia Universalis*, www.universalis.fr/encyclopedie/simultaneisme-litterature.

32 M. McLuhan, *op. cit.*, p. 15.

HÉLÈNE MATTE est une poète issue des arts visuels qui dit, une artiste plasticienne qui écrit. Détentrice d'une maîtrise en arts visuels, elle poursuit présentement un doctorat en littérature et arts de la scène et de l'écran à l'Université Laval. Elle collabore régulièrement à des revues d'art et de littérature à titre d'auteure et offre des conférences sur les poésies. En tant que gestionnaire ou coordonnatrice, elle a participé depuis 1999 aux activités de plusieurs centres d'artistes et événements culturels. Par sa démarche interdisciplinaire, elle interroge particulièrement le dessin, l'art action et les poésies hors livre. Elle compte à son actif plusieurs expositions, spectacles littéraires et performances en Europe, au Canada et ailleurs en Amérique. www.helene-matte.com



> Fernando Aguiar, *Soneto de los Sentidos*, 2008. Photo : Itziar & Zabala.

LA TECHNOPOÉSIE DANS LES ENVIRONNEMENTS NUMÉRIQUES

SILVIO DE GRACIA

De la proposition intermédia entre la poésie sonore et la première poésie informatique de Theo Lutz[1] jusqu'aux plus innovatrices et transgressives pratiques de poésie électronique ou numérique, en passant par la poésie artificielle cybernétique de Max Bense[2], la vidéopoésie et les métissages artistiques de la poésie performative multimédia ont suggéré la poétisation du langage audiovisuel. D'ailleurs, ces éléments iront jusqu'à imposer une redéfinition de la poésie. Les processus de négociation, d'intersection et de médiation entre la poésie et la technologie font preuve de la fréquente et indéniable vocation du langage poétique. Lors des expériences de recherche sur les nouveaux supports et les nouvelles formes de communication, la formulation de nouvelles cartographies capables d'expliquer les parcours exploratoires du poète est un passage obligé. Ces pratiques interpellent et reformulent la complexité des nombreuses démarches technologiques.

La tendance vers la technicisation du domaine poétique a commencé dans les années cinquante avec les expériences magnétophoniques d'Henri Chopin et de Bernard Heidsieck. Cependant, elle ne se diversifie ni se développe en une poésie hypertechnologique et pluridimensionnelle que dans les dernières décennies. L'entrecroisement entre poésie et technologie met en lumière le processus d'adaptation aux nouveaux médias et aux nouveaux supports, un processus incessant et cumulatif où se sont produites « les interventions et les transmutations nécessaires pour que la fonction poétique devienne dominante dans le milieu technologique »[3]. Ces négociations intersystèmes (poétique, artistique et technologique) ont donné lieu à la production d'un langage technopoétique comme résultat de la configuration d'une interface signique que certains chercheurs identifient comme technopoésie.



> Fernando Aguiar, *Ensaio para uma Interacção da Escrita*, 1985. Photo : Raul Ladeira.

Dans un sens, la technopoésie peut être associée à plusieurs formes de transaction sémiotique et à des instances intersigniques de négociation où « les signes de la technologie sont adoptés par les signes de la poésie »[4]. Dans le processus ininterrompu d'hybridation de moyens et de langages, ces formes d'expérimentation technopoétiques ont produit différents types de poésie : poésie sonore, poésies visuelle, xérographique et photographique, vidéopoésie, fax-poésie, holopoésie, poésie performative multimédiale, poésie informationnelle ou infopoésie, ainsi que toutes les variantes de la poésie électronique ou cyberpoésie. Ce qu'on constate dans toutes ces expériences de croisement et de débordement des langages, c'est la naissance d'une nouvelle poétisation des ressources technologiques de même qu'une subversion des signes pragmatiques et fonctionnels du langage technologique au sein des formes signiques multidisciplinaires et polysémiques du langage poétique.

La cyberpoésie ou la poésie de l'ère numérique

Dans ce large spectre, l'expérimentation des environnements numériques semble être la tentative la plus efficace et la plus appropriée pour adapter la poésie à notre époque, « parce qu'il n'y a pas d'autre poésie innovatrice, valable et adéquate aux caractéristiques émotionnelles, sociologiques, même historiques de ce début du XXI[e] siècle »[5]. La cyberpoésie ou poésie électronique, formée de mots, d'images, de sons et d'animations intégrés à un « texte électronique » ou à un cybertexte, constitue une approche privilégiée. D'ailleurs, elle devient la forme la plus éminente du nouveau travail poétique dans les réseaux numériques de la communication. Cette forme particulière, qui existe et circule seulement dans le contexte virtuel de l'Internet et du cyberespace, provoque une rupture profonde avec l'unidimensionnalité de l'expression poétique verbale et marque le passage à une phase d'inépuisables expériences dans la spatialité hyperdimensionnelle des environnements numériques.

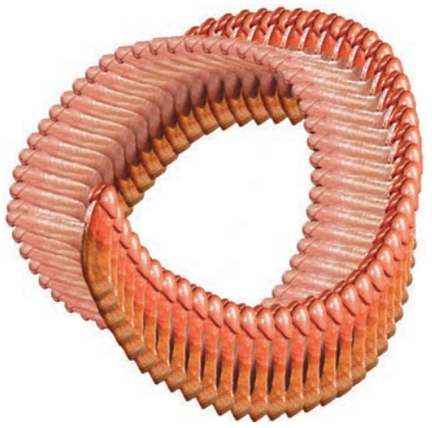
En ce qui concerne strictement la technique, la cyberpoésie est déterminée par l'utilisation et l'appropriation du répertoire des ressources technologiques, incluant l'hypertexte, les animations bi- et tridimensionnelle, et même les interfaces les plus avancées de réalité virtuelle ou augmentée. La cyberpoésie la plus simple et la plus connue est probablement la poésie hypertextuelle, celle qui permet d'articuler une œuvre par l'accumulation de textes et de liens pouvant être lus et abordés de plusieurs façons, ce qui rend possible une textualité ouverte et continuellement renouvelée. Les ressources technologiques explorées par ce type de poésie permettent une lecture non linéaire qui offre au lecteur-opérateur la possibilité d'interagir avec l'auteur et les autres lecteurs selon son choix de parcours et de liens de production de signifiés qu'il considère les plus appropriés, même si ce choix est limité par la disponibilité des dispositifs du logiciel hypertextuel. La poésie hypermédia, révélée ultérieurement, élargit pour sa part le développement de cette phase. Elle permet la transformation du système hypertextuel (composé uniquement de textes verbaux) en un système ou en un texte hypermédia admettant les liens électroniques entre les mots, les images statiques ou animées, les graphiques et les sons. Cette poésie apparaît au moment où le cyberespace est capable d'offrir les moyens les plus diversifiés pour exploiter les actions de simulation virtuelle. Le développement de la poésie hypermédia se veut d'ailleurs l'étape la plus avant-gardiste dans les négociations entre le langage poétique et le langage technologique. Il rend possible la fusion des composantes essentielles de la poésie verbale imprimée qui, avant la naissance des moyens numériques, ne pouvait être évoquée et projetée que par l'esprit du lecteur.

L'une des étapes antérieures au développement de l'hypermédia est la poésie animée ou en mouvement. Dans ce cas, l'œuvre poétique est basée sur le mouvement ou la modification progressive d'un texte verbal, que ce soit de façon automatique ou bien par l'intervention de l'usager-lecteur. Il est également nécessaire de considérer la poésie créée par ordinateur, ou *computer poetry*, dans laquelle les textes sont créés automatiquement à partir de plusieurs logiciels automatiques, avec plus ou moins d'interaction avec l'usager. Cette tendance a été développée originellement en dehors du cyberespace, avant même la naissance d'Internet, par des pionniers comme l'Allemand Theo Lutz, le premier à avoir obtenu un ensemble de phrases produites par un logiciel sans intervention humaine, transférant ainsi la subjectivité de la poésie à une machine.



> Clemente Padín, *Enjoy*, série *Spams Trashes*.

Plusieurs autres formes se sont aussi développées à l'intérieur de la cyberpoésie, comme la poésie des codes, la poésie interactive et collaborative ou la poésie performative. En ce qui concerne la poésie des codes, il se produit une resignification des codes de la technologie informatique et une reconversion ludique du langage de programmation, telles l'utilisation poétique des messages d'erreur de courrier ou les stratégies subversives du langage propre au Web dans les *Spams Trashes* du poète uruguayen Clemente Padín. Par ailleurs, la poésie interactive et collaborative rend possible une série de propositions qui ne peuvent être réalisées qu'avec la participation des usagers. Elle leur offre aussi la possibilité de devenir coauteurs des œuvres. C'est ainsi que, par exemple, dans le projet *Seattle Drift*[6] du Canadien Jim Andrews, le lecteur est invité à créer ou à réécrire un poème en cliquant avec la souris de l'ordinateur, ce qui lui permet de réorganiser et de replacer les lettres des mots d'un texte. Dans d'autres expériences,



> Jim Andrews, *The Pornomorphs: Penis Unix (Composing a Poem)*, 1997.

l'écriture adopte un mode élargi, comme dans *Verso universal* (1995) du Brésilien Philadelpho Menezes, un projet de poème, basé sur la force étendue de la communication via Internet, qui a commencé avec trois vers de Menezes, mais qui s'est développé grâce à d'autres poètes de par le monde. Dans tous les cas, la communication Web modifie l'ordre unidirectionnel du discours où le message va d'un émetteur à un récepteur sans possibilité de réplique ou de retour. L'Internet et le cyberespace augmentent la communication et la rendent plus authentique en l'ouvrant sur un modèle de dialogue ou de « multidialogue » démocratique et interactif. Dans ce nouveau contexte, l'artiste ou le poète peut « créer de nouvelles configurations pour la communication, les codes et le langage, entre lui et l'usager […], celui-ci peut, en même temps, être le récepteur et l'émetteur. Ce processus n'est pas le même que dans le vieux système ; avant, les rôles étaient altérés : on était ou l'émetteur ou le récepteur, mais jamais les deux en même temps »[7].

La poésie performative, qui était auparavant exposée dans des espaces réels et tangibles, est elle aussi transformée profondément lorsque le réseau cybernétique devient un nouveau

contexte de production et de distribution de cette expression poétique. Le lien entre ce qui est poétique et ce qui est performatif dans le cyberespace, incluant les actions en téléprésence, provoque une réaction transformative intense qui suppose une large reconceptualisation des catégories conventionnelles comme le corps et sa présence physique, le temps, l'espace et le rapport avec le public.

Chaque nouveau stade du développement de la technologie informatique est exploré et abordé à partir de la perspective esthétique par les poètes numériques, dans un processus d'échanges et de médiations accumulatives qui transforment et redéfinissent constamment la création poétique. Selon les différents stades de l'évolution des ressources électronico-numériques, plusieurs associations ont été établies : des mots et des images statiques ; des mots et des images animées ; des mots et des sons ; des mots, des images statiques et/ou animées et des sons. Ces associations matérialisent une manifestation multidisciplinaire complète : elles « font et enrichissent ce qui était déjà potentiellement indiqué par les ressources expressives, polysémiques et multidisciplinaires du langage poétique verbal »[8].

La poésie virtuelle

À partir de 1995, le poète argentin Ladislao Pablo Györi développe sa proposition de poésie virtuelle, probablement ce qui constitue la phase la plus complexe et ambitieuse de la cyberpoésie. Les « poèmes virtuels » ou « Vpoèmes », nommés ainsi par Györi, sont des instances numériques interactives qui sont capables de : « I. s'intégrer à – ou être créées grâce à – un mode virtuel [défini comme DPV ou « Domaine de poésie virtuelle»] à partir de logiciels ou de séquences [de développement d'applications RV et d'exploration en temps réel], permettant plusieurs sortes de manipulation, de navigation, de comportement et de capacités alternatives [face à des restrictions « environnementales » et aux divers types d'interaction] ; II. être « expérimentées » à travers des interfaces d'immersion partielle ou totale ; III. assumer une dimension esthétique […] sans être réduites à un simple phénomène de communication [en tant que simple transmission d'informations] ; et IV. être définies autour d'une structure hypertextuelle […], mais surtout en incluant des hyperdiscours [dont la particularité est de ne pas être une source linéaire sémantique]. » [9]

> Ladislao Pablo Györi, *Vpoem 14*, 1996.



La poésie virtuelle, en somme, permet l'élaboration de textes numériques tridimensionnels, interactifs, navigables à travers des interfaces de réalité virtuelle ou augmentée. D'ailleurs, « sa permanence est basée sur le caractère mathématique ou numérique des éléments qu'elle reçoit ainsi que sur la possibilité de fixer ouvertement des liens entre l'espace, les objets et les sujets virtuels, comme il n'avait jamais été possible auparavant de le faire par aucun autre moyen »[10].

Les poèmes virtuels brisent de façon radicale l'espace physique réel. Ils dépassent les restrictions des limitations de toute expérience physique, réelle ou analogique, et celles des catégories conventionnelles de l'expérience : « Ces poèmes, qui peuvent être vraiment appréciés uniquement à l'intérieur de leur propre habitat, ne peuvent être déplacés ni bougés au rythme de logiciels précis bien définis, mais ils peuvent aussi correspondre à des situations produites par l'observateur, ce qui rend véritable l'interaction entre le poète, l'œuvre et le lecteur[11]. » Par ailleurs, Györi va encore plus loin lorsqu'il affirme qu'« en libérant l'imagination humaine de toute restriction réelle et en lui offrant un domaine vierge et inépuisable, la poésie virtuelle impose l'initiation d'une nouvelle époque de création poétique populaire où tout ce qui est concevable (en tant que construction théorique) trouvera son parcours d'effectivité à travers lequel même l'expérience humaine, en ce qui concerne les machines (d'un système mixte et cybernétique), atteindra des niveaux supérieurs à tout ce qu'on a connu jusqu'à présent »[12].

L'innovation que demande la poésie virtuelle dépasse l'aspect purement technologique, car elle implique de fortes notions philosophiques. Les organismes ou objets tridimensionnels sont produits par une simulation informatique et peuvent devenir matériels, un peu comme un type de réalité fantomatique. Cet aspect fantomatique introduit une réflexion ontologique autour du problème des limites entre le réel et l'irréel. Dans les environnements numériques, la simulation s'inscrit dans un dépassement continu des frontières entre la « réalité » et sa représentation, ce qui donne comme résultat un affaiblissement de la certitude d'un référent ultime et absolu. Ainsi, ce que l'on retrouve à la base des images virtuelles n'est plus la réalité empirique externe, mais un objet informatique composé d'une séquence numérique de *0* et de *1*, un modèle mathématique comme source des représentations qui seront par la suite « matérialisées » sur l'écran de l'ordinateur. C'est ainsi que, dans la poésie virtuelle comme dans d'autres manifestations de création artistique numérique, il ne s'agit plus de « représenter » une réalité préexistante, mais de designer des espaces tridimensionnels reproduisant infiniment les possibilités de manipulation des objets ou des instruments numériques ainsi que la création de réalités fictionnelles qui ne pourraient devenir possibles que dans l'imagination des designers ou des programmeurs informatiques.

La cybervisualité et la téléprésence

L'appropriation de l'Internet et de l'hyperdimensionnalité du cyberespace, par les médias ou les supports d'expérimentation artistique entre autres, a eu de fortes répercussions sur les processus de production et de réception des propositions poétiques contingentes. La cyberpoésie ou poésie numérique se développe et s'élargit dans le domaine de la *cybervisualité* où se dressent de nouvelles formes spécifiques de visibilité qui changent la façon traditionnelle de voir, de fabriquer et de distribuer les images. La cybervisualité impose au langage poétique ses codes et ses procédures, ses stratégies et ses ressources, ce qui fait que les œuvres produites dans ces conditions particulières ne peuvent plus être jugées selon les catégories traditionnelles. Les œuvres inscrites dans le domaine de la cybervisualité sont des dispositifs qui, essentiellement, ne peuvent ni exister ni « apparaître » sans la complicité du spectateur. Celui-ci doit assumer un rôle actif et participatif lorsqu'il manipule les objets ou les images. Lorsqu'il se retrouve, par exemple, face aux objets tridimensionnels de la poésie virtuelle, la matérialisation du simulacre numérique prend forme selon les points de vue choisis ou selon les façons dont ces éléments sont manipulés. Ces modalités de « lecture », incluant la substitution de la syntaxe

linéaire par la syntaxe hypertextuelle, incitent la participation interactive et mènent le lecteur vers un processus inattendu de démocratisation des pratiques poétiques. Les poèmes collaboratifs et interactifs sont des entités privilégiées lorsqu'il s'agit d'élargir le domaine et l'usage du langage poétique par des moyens de création ouverts et non pas clos. L'interactivité constitue l'un des instruments les plus substantiels pour l'expérimentation poétique numérique.



> Beatriz Albuquerque, *Trabalho de Graça, Second Life*, 2010.

Une autre possibilité qui s'offre est la téléprésence. La poésie performative sur le Web n'a pas encore exploré de façon exhaustive les possibilités de la *téléprésentialité* ni celles des processus de dématérialisation du corps informatique. Le déploiement rapide de la numérisation et de la virtualisation, non seulement dans le domaine artistique mais aussi dans les liens et l'interaction qu'implique notre existence au quotidien, confirme le besoin d'intensifier l'instrumentalisation des pratiques poétiques sous des formats téléprésentiels. Sur Internet, le corps absent physiquement devient présent par téléprésence, mais « désormais, l'artiste ne possède plus que le corps virtuel ; un corps qui se branche et se recharge sur le Net comme un corps informatique »[13]. La matérialité charnelle est remplacée par une présence périphérique, virtuelle ou décorporalisée ; ce passage vers la virtualisation définit le domaine de la *cybercorporalité*. Dans ce processus, « quelque chose, possédant dans la réalité une présence physique et tangible, devient virtuel »[14] ; ce qui reste est un corps qui s'évanouit, qui est transmissible et fantomatique. La création poétique en téléperformance implique de nouvelles notions perceptives et intellectives qui se rendent visibles : dans l'hybridation et la fusion des environnements virtuels et réels ; dans les différentes formes de socialisation télépartagées ; dans l'immédiateté, l'instantanéité et l'emplacement du corps téléprésentiel ; de même que dans la création de territoires électroniques hantés par des avatars ou des clones numériques.

La cyberpoésie et le désir de l'autre

La cyberpoésie existe seulement dans le cyberespace, et celui-ci n'est qu'un environnement social qui se développe et s'active dans un espace perpétuellement télépartagé. Le cyberespace, selon la pensée de Michel de Certeau, peut être conçu comme un espace social pratiqué, c'est-à-dire un espace capable d'exister, lorsqu'il est socialement significatif, au sein de toute activité sociale des usagers du réseau d'ordinateurs. Donc, la cyberpoésie, dans chacune de ses formes d'expression et dans toute activité sur Internet, « suppose un complémentarisme entre l'émetteur et le récepteur, une collaboration, une interactivité et, surtout, un désir de retrouver l'autre »[15]. La manifestation la plus puissante de ce désir de l'autre se perçoit probablement dans le rendez-vous virtuel en téléprésence, justement lorsque « le mouvement du corps éloigné se voit sauvé par le corps absent »[16] ou invisible de l'autre ou des autres.

La virtualisation du monde retrouve dans la cyberpoésie son interprétation et sa traduction la plus significative et réelle. Les cyberpoètes interpellent notre quotidienneté hyperbranchée, inévitablement virtuelle, et semblent rendre compte du fait que la réalité n'est plus qu'un jeu d'images souples, accélérées, éphémères, fantomatiques. ◄

Traduit de l'espagnol par Karla Cynthia Garcia Martinez.

NOTES

1 La première poésie informatique, *Nach Franz Kafka*, a été créée par le mathématicien et programmeur Theo Lutz en 1959, au Centre de calculs de l'École polytechnique de Stuttgart, en Allemagne. Il s'est servi de l'ordinateur Zuse, modèle Z22.

2 Max Bense (1910-1990), dans sa théorie sur le texte (1962), développe le concept de poésie artificielle cybernétique pour parler de la poésie conçue de façon machinale à l'aide d'ordinateurs électroniques dirigés par un logiciel.

3 Jorge Luiz Antonio, « Poesia electrônica : negociaçoes com os processos digitais », *Belo Horizonte*, Veredas & Cénarion, 2008, p. 18.

4 *Ibid.*, p. 31.

5 Ernesto Manuel de Melo e Castro, « Para una otra literacia », *in ibid.*, p. 8.

6 Voir le projet en ligne : www.vispo.com/animisms/SeattleDriftEnglish.html#.

7 Beatriz Albuquerque, *Art + Internet + Performance = Beginning of the 90s*, Impensável/Vila Nova de Famalicão, 2008, p. 47-48.

8 J. L. Antonio, *op. cit.*, p. 38.

9 Ladislao Pablo Györi, « Criterios para una poesía virtual » [en ligne], *Aero Edita*, www.aeroedita.org/FRAMEset_o_digital.htm.

10 *Ibid.*

11 Clemente Padín, « Breve Diccionario de la Poesía Experimental Latinoamericana » [en ligne], *Blocos* : portal de *literatura et cultura*, www.blocosonline.com.br/literatura/poesia/poexpert/2002/dicionario/poexdicn.htm.

12 L. P. Györi, *op. cit.*

13 Silvio de Gracia, *Internet y performance : negociaciones entre cuerpo, virtualidad y telepresencia*, Hotel DaDA editor, 2012.

14 Eduardo Kac, « El arte de la telepresencia en Internet », *in* Claudia Gianetti (dir.), *Ars Telemática : Telecomunicación, Internet y Ciberespacio*, L'Angelot, 1998 ; [en ligne], *Telepresentia*, www.ekac.org/telepresencia.html.

15 S. de Gracia, *op. cit.*

16 María Beatriz de Medeiros, « *Arte de la Performance en telepresencia y cuerpos informáticos* » [en ligne], *Corpos*, www.corpos.org/papers/2003%20para%20espanha%20esp.html.

SILVIO DE GRACIA est artiste visuel, performeur et organisateur. Entre 2002 et 2010, il a édité la revue *Hotel DaDA*, sur l'art postal et la poésie expérimentale, et dirige actuellement le projet Videoplay, une plateforme internationale pour la distribution de l'art vidéo. Il est théoricien et chercheur en performance, en particulier sur la scène latino-américaine. Il a publié deux livres : *Internet et performance : les négociations entre le corps, la virtualité et la téléprésence* et *L'esthétique de la perturbation*. Ses écrits sont aussi publiés dans divers sites Web, magazines et livres collectifs. Il a présenté ses performances et interventions au Canada, en Italie, en Grèce, en Serbie, au Royaume-Uni, au Portugal, en Uruguay, à Cuba, en Colombie, au Chili et au Brésil.

LA POÉSIE N'EST PAS UN RÉVOLVER

PHILIPPE CASTELLIN

En art les théories sont comme les ordonnances du médecin : pour y croire il faut être malade. VLAMINCK, LA VIE ET L'ART

Pour mémoire : les poésies expérimentales naissent (ou plutôt connaissent un développement majeur) autour des années cinquante sur la base d'un projet que je qualifie de « démocratiste » et de « moderniste » ; je le nomme *Programme fondateur* : P. F. On le trouve emblématiquement exprimé par Bernard Heidsieck.

Démocratiste : la poésie végète dans les beaux salons d'une élite bourgeoise. N'est lue que par les poètes ou une élite de *connoisseurs* raffinés. Ronronne. Tourne en rond.

L'arracher à ce ghetto et la remettre en relation avec l'ensemble social.

Moderniste : le changement de destinataire impose un profond remaniement formel. Prendre en compte les codes présents dans la médiasphère contemporaine + les innovations technologiques qui les accompagnent ou les fondent. Pour Bernard Heidsieck ou Henri Chopin en découlera la sortie hors de la page et du livre, en direction des « nouveaux médias » d'alors : disque, bande magnétique. Puis la poésie action. Autre échappée. Pour d'autres, *visivi* italiens en première ligne, résultera l'utilisation d'éléments recyclés à partir du domaine de l'imprimé de masse : journaux, magazines, bandes dessinées. Entrée en force de l'image dans la *langue* poétique qui devient *langage*.

Poésie généralisée. Bien

Le Programme ne se borne pas à ces deux aspects : il hérite également des axiomes liés aux avant-gardes historiques comme aux premiers concrets ; ainsi, largement répandue, la volonté de considérer la langue comme un *matériau* en refusant toute forme de pathos subjectif ou de transcendance (J. Kollar, Ö. Fahlström).

Ces deux piliers suffisent pourtant à différencier le P. F. d'autres courants qui, dans la même période, « sensibles » à la question de l'élitisme mais acceptant du « programme » la seule volonté démocratiste, se tournent vers des solutions qu'on peut juger (*au nom de quoi* ?) régressives (Aragon) ou moins marquées par le modernisme technologique (Prévert, encore que le cinéma aussi).

Depuis, avec conscience ou non, ce programme a été maintenu.

Et réactivé :

1. par le développement de la poésie action, des lectures publiques ou de la performance ;

2. Souci du contact « direct », du *live*, du corps et de la voix.

3. puis par l'apparition du numérique et du Web (qui sont deux choses très distinctes : l'un conditionne l'autre et ne s'y résout pas).

4. Espoir (illusion ?) d'une relation sans médiation, horizontale, entre le poète et des « lecteurs » supposés innombrables.

Soixante ans sont passés. Quel bilan ? La situation est-elle fondamentalement différente de ce qu'elle était en 1960 ?

Que non. Même, à certains égards, pire.

Vite :

1. L'absence de la poésie dans les « grands médias », à la télévision et à la radio, est flagrante. On comparera : le *Manifeste du futurisme* a été publié à la une par *Le Figaro* en 1909. Entre 1924 et 1926, le Centre de recherche sur le surréalisme d'Henri Béhar recense environ 450 articles parus dans la presse faisant référence au surréalisme ou à ses membres…

2. Du côté de l'édition, la poésie représente, en France, 0,3 % du lectorat. Environ 80 libraires ont un rayon qui la concerne. En 1984, Jean-Michel Place publiait une enquête sur les revues poétiques. Il en référençait 548 ; il en reste aujourd'hui, tous courants confondus, une centaine, dont la survie est suspendue à une aide institutionnelle que la crise actuelle compromet dangereusement.

3. Bien que novatrices et correspondant à une tendance sociale qui allait bientôt devenir une lame de fond, les œuvres poétiques publiées, avant et après les années quatre-vingt, sur d'autres supports que le livre (CD, vinyle, cassette, etc.), ne trouvant place dans à peu près aucun circuit, ne sont jamais parvenues à quitter la confidentialité. Cher Bernard, combien d'exemplaires vendus pour *Canal Street* ?

Aujourd'hui encore, des travaux de ce type, désormais liés au numérique programmé, ont peu d'existence sinon aucune dans les lieux et événements liés à la poésie. On ne les rencontrera le plus souvent que dans d'autres secteurs : musique, théâtre, arts plastiques, danse… Quant aux entreprises éditoriales clairement liées à ce choix (Giney Ayme et Incidences avec sa collection « Le Point sur le i », par exemple), malgré leurs indiscutables fonctionnalités, leur valeur historique et leur lien aux travaux les plus pertinents, difficile de dire qu'elles soient parvenues à échapper à la marginalité. Éditeur de *Doc(k)s* qui fut la première revue de poésie en France et même au monde à se « doubler » systématiquement, dès 1996, de CD et DVD très copieux afin de rendre compte des mutations majeures intervenues dans la médiasphère, je constate que, si la revue fait assez souvent l'objet de recensions dans le microcosme poétique, aucun des DVD n'a jamais été commenté ou critiqué. *Comme s'ils n'existaient pas*…

4. Les festivals et rencontres de poésie qui jouissent d'une certaine visibilité (les *Voix vives* à Sète, le *Marché de la poésie* à Paris, la *Biennale internationale des poètes* en Val-de-Marne, les *Voix de la Méditerranée* à Lodève) ne bouclent leur budget que par miracle et, pour certains, ne parviennent à remplir les lieux qu'en concoctant d'improbables amalgames : un chanteur connu en soirée, moyens techniques et cachet pour 90 % du budget, dix poètes performeurs ou pseudo-performeurs en après-midi pour le reste…

5. Les autres, liés à de petites structures bénévoles, disparaissent vite ou, à quelques exceptions près (la *Cave poésie* à Toulouse), ne drainent qu'un public restreint. Dans la plupart des cas, si plus de 50 spectateurs sont présents, il y a gros à parier que plus de la moitié sont eux-mêmes poètes, ce qui nous ramène au constat énoncé par Heidsieck en 1960, à la seule différence (sociologique et non négligeable) que le « public » en question se compose sans doute plus d'étudiants des beaux-

arts ou de jeunes « branchés » que de bourgeois du XVI[e] arrondissement. Leur nombre serait-il multiplié par dix que cela ne changerait rien, si l'on se reporte à l'objectif visé par le P. F. : la Société, la Cité…

Dans l'après-guerre et au plus chaud de l'existentialisme, les caves de Saint-Germain-des-Prés, mêlant jazz, Boris Vian et Lucky Strike, étaient sans doute plus proches d'y atteindre.

On oubliera le *Printemps des poètes*…

6. Le Web : si je reprends l'exemple de Bernard Heidsieck – à coup sûr pionnier et de surcroît Prix national de poésie, faisant l'objet d'une reconnaissance officielle –, une brève recherche sur les moteurs amène à constater que la douzaine de vidéos qui le concernent, sur YouTube au premier chef, ont été consultées en moyenne 500 ou 600 fois, et probablement par les mêmes qui écrivent des thèses ou des articles sur la poésie sonore.

Par ailleurs, si le réseau rend en droits « accessibles » ces vidéos, il redouble et exprime les transformations des pratiques « culturelles » qui s'accordent mal – voire s'opposent – au livre et à la lecture, y compris publique, alors que les travaux poétiques programmés, *a priori* harmoniques au Web par l'interactivité, la gestion du temps ou de l'aléatoire et la non-linéarité qui les caractérisent, se heurtent de leur côté à la multiplication des restrictions sécuritaires : interdit d'installer quoi que ce soit sur l'ordinateur connecté ; interdit d'utiliser sa webcam ; interdit d'ouvrir une fenêtre ; multiples avertissements lors du lancement d'un applet Java, même signé.

On vérifie la nécessité de distinguer le Web du numérique.

Sombre bilan. On peut bien sûr indexer nombre de « responsables » : l'école, l'Université, les politiques culturelles, le capitalisme, etc. Mais outre, fondé ou non, que ce genre de dénonciation ne fait guère avancer les choses, il a pour inconvénient d'occulter des questions sans doute plus solubles : celle de la responsabilité des poètes eux-mêmes et celle de l'analyse critique du Programme fondateur. Les deux se rejoignent.

Le P. F. , quels présupposés ?

Le **premier** consiste en la croyance que l'utilisation des codes et des supports « modernes » suffit pour que la poésie gagne un *impact social*.

Hélas, plongés au sein d'un univers médiatique frappé au sceau du tapage, de la vitesse, du divertissement spectaculaire hypertrophié, du zapping, de l'info et de la com, les travaux des poètes expérimentaux y fonctionnent comme des corps étrangers. C'est que, outre certaines références intertextuelles très connotées, les codes et règles caractéristiques des poésies expérimentales, même élargis, même enrichis par le recours à l'image, au son et à tous les procédés caractéristiques de la médiasphère contemporaine, n'en restent pas moins des codes *poétiques,* entendez *dépendants dialectiquement d'une histoire et d'une culture particulières qu'ils incorporent en creux*. Pour l'internaute anonyme, la pauvreté des moyens et le refus du spectacle se changent alors en indigence ou en manque de professionnalisme ; l'asémantisme et les recherches purement sonores virent à la foutaise ou à l'incompréhension ; le rejet du lyrisme et la « dépathétisation » correspondent à l'absence de toute émotion « poétique »…

Paradoxe : plus ces poésies s'éloignent des codes « classiques » – lesquels ont été plus ou moins intégrés à la culture générale –, plus elles s'exposent à l'incompréhension, au rejet ou à l'indifférence.

Il ne s'agit pas d'instruire leur procès, seulement de constater que, si ces recherches découlent bien, selon la perspective ici défendue, de la volonté d'arracher la poésie au ghetto littéraire, rien ne permet de dire que cette visée ait été atteinte, ni même qu'elle puisse l'être avant longtemps… ou jamais. Il est permis de se demander si le P. F. n'agit pas comme obstacle, empêchant d'envisager et de comprendre ce qui se passe aujourd'hui, en bien comme en mal. Très généralement, c'est le terme même de *poésie* (l'étiquette générique) qui ici fait obstacle, par tout ce qu'il continue de véhiculer : pour certains, une image désuète et répulsive ; pour d'autres, un ensemble de caractères que les poésies expérimentales ont reniés.

A contrario, l'usage fréquent – et souvent abusif – du terme *performance* s'avère, sans doute par son indécision et son flou, plus adapté. Il n'engage pas à grand-chose et peut fonctionner, entre les arts, comme un échangeur. On peut y voir l'une des raisons pour lesquelles, parmi les points positifs à noter (sans triomphalisme), les pratiques *réellement* performatives (*live*, improvisation, contextualisation, horizontalité…) sont parvenues à concerner un public plus large que les textes ou leur simple oralisation. Très fréquentes aujourd'hui dans les écoles d'art en Europe, elles se sont en outre généralisées à peu près dans toutes les zones d'un globe désormais maillé, de festival en festival et de lieu en lieu, par un tissu d'échanges d'autant plus dynamiques que les langages de l'action et du geste permettent une communication transnationale.

On en déduira que la poésie, si elle entend se risquer sur le terrain social, doit au moins s'avancer masquée :
— Vous faites quoi…?
— Sais pas, c'est ce qu'on fait qui compte, alors on le fait…

Le **deuxième** des présupposés du P. F. concerne une forme de *représentation réductrice de l'ensemble social* : « la Société ». C'est comme « le Peuple ». Il est certain que le milieu littéraire « restreint », celui des salons et des éditeurs du début du XX[e] siècle, correspond à une réalité qui garde bonne part de sa présence et de son poids. Par contre, d'un autre côté, l'idée que l'on aurait affaire à une masse indifférenciée correspond à une *affirmation sociologique aberrante*, ou bien relève du *maintien implicite d'un discours universalisant*.

On a sans doute pu croire, il y a quelques décennies, que l'on allait vers des sociétés ayant toutes le visage du village global mac luhanien ou coca-colesque, vision qui n'est pas fausse, mais unilatérale. Laissons de côté l'exacerbation des multiples phénomènes identitaires et tribalistes pour nous limiter à un exemple ici plus pertinent : le Web, par la pratique des forums, des listes, joue comme accélérateur des fragmentations ; le ghetto littéraire trouve vis-à-vis de lui une multiplicité d'autres « ghettos », et le réseau désormais se conjugue au pluriel, *réseaux* sociaux en majorité étanches les uns par rapport aux autres. Et pourquoi voudrait-on que le club des amateurs de vieilles voitures s'intéresse en quelque manière aux pratiques des poètes expérimentaux, même si Internet les loge à la même enseigne, à quelques clics l'un de l'autre, si du moins l'on assigne à la poésie un ensemble de propriétés essentielles douteuses, en sorte que :

1. elle fasse l'objet d'un désir sinon d'un besoin commun ;

2. elle soit capable, sans elle-même se diviser, de s'adresser à tous, dans un langage qui transcenderait par sa seule vertu « poétique » les codes et les scissions socioculturelles ?

Sur le point 1, il est possible qu'existe un besoin « humain » de poésie, sinon que *poésie* dans ce cas ne désigne pas « un genre littéraire particulier ». Même réduit au simple jeu verbal, ce besoin peut être satisfait par de multiples pratiques qui

n'ont rien à voir avec l'écoute ou la lecture de « poèmes ». Sur le point 2, les rares exemples de courants poétiques « populaires » (le slam, le rap…) n'existent qu'en s'appuyant sur l'existence des différences qu'ils expriment et renforcent. Quant aux poètes contemporains, on serait bien en peine de désigner aujourd'hui avec netteté le sous-ensemble social qui leur correspond, excepté le club où ils « tournent » et se retrouvent entre eux. Facebook ?

Seconde direction : la poésie, non contente d'être masquée, doit se disloquer et, une fois reconnue leur pluralité, travailler au croisement des réseaux en procédant par projets susceptibles d'induire des branchements, temporaires ou non.

Cela commence par le simple investissement de secteurs externes à la poésie : écrire un livre pour enfants, un roman policier, un livret d'opéra ; travailler avec des musiciens (pas seulement un collage dans une performance), en respectant d'une certaine manière les codes propres à ces domaines mais en les infléchissant, déformant ou contaminant avec ceux des poésies expérimentales. Queneau écrivant *Zazie* en fournit un exemple, Prévert dialoguant pour le cinéma ou la télévision un autre et, aujourd'hui, Joachim Montessuis conjuguant ses talents de musicien électronique et de vidéaste à ceux des musiciens marocains de jujuka ou de moines tibétains un troisième, comme Philippe Boisnard s'alliant au projet théâtral d'Anne Théron pour monter *L'argent* de Christophe Tarkos un quatrième. Liste non exhaustive.

Et, bien sûr, des projets d'une tout autre nature sont envisageables, où l'« écriture » n'apparaît pas, ou peu : lorsque Anliz Morazzani, poète, se lance dans la construction d'un trimaran de poche, portable à dos d'homme et permettant d'utiliser le passage du Nord-Ouest en traversant la banquise pour gagner le Canada, qu'elle trouve les associés et complices indispensables, que le projet aboutit et qu'elle filme le tout en vidéo, y compris la fonte des glaces, comment ne pas voir que ce projet est à la fois on ne peut plus poétique et par ailleurs apte à interconnecter des ensembles *a priori* disjoints ? Idem pour le projet que nous avons conçu et réalisé, Jean et moi, de filmer en continu l'ensemble des côtes de la Corse en faisant le tour de chaque caillou et en demeurant toujours au plus près : 120 heures de film, un mois de navigation, au moins autant de préparatifs, une « équipe » de 12 personnes et finalement 80 DVD chapitrés, en plus d'une installation qui a figuré six mois dans le Musée du patrimoine, ce qui est tout de même un comble pour des poètes expérimentaux !

Plus généralement, dans ce type de « stratégie » bien plus que de « poésie », c'est le « poétique » qui est en jeu : une *stratégie du poétique*, ce terme étant apte à transcender les genres et les secteurs, comme on le sait depuis les petits poèmes en prose de Baudelaire. *Une stratégie politique parce que poétique*. À poser la question en ces termes, on voit que l'horizon des expériences possibles, modestes, folles, téméraires, individuelles ou collectives s'ouvre considérablement. On dira, à raison, que cela ne fera pas s'envoler le chiffre des ventes des livres « de poésie ». Mais de quoi s'agit-il exactement ? De sauver un genre ? un mot ? une forme ? une essence ? ou *d'atteindre par d'autres chemins ce qui rend le poétique nécessaire pour tous* ?

Le **troisième** des présupposés du P. F. se décèle en réfléchissant sur l'incapacité majoritaire et chronique des poètes contemporains à fonctionner autrement que de façon solipsiste, et sur la tendance opiniâtre à affronter en ordre dispersé la tâche immense qu'ils s'assignent. Ou prétendent s'assigner. Qui plus est, avec en tête le principal souci d'affirmer, d'imposer voire, leur travail comme le plus digne (le seul !) d'être reconnu et validé. À l'issue des stratégies à la fois individualistes, jalouses et tortueuses, pour ne pas dire opportunistes.

Il existe plusieurs milliers de blogues animés par des poètes de toute espèce, mais aucun portail lié aux poésies expérimentales, ce qui est pourtant indispensable si l'on entend être présent de façon significative et contextualisée sur le réseau. Les listes dédiées à la poésie ont existé mais, vite devenues des champs de bataille ou des moyens d'autopromotion, elles en sont mortes (demandez à Julien D'Abrigeon et Tapinblabla…). Une fois constaté le fait, derrière la volonté de rétablir le « contact » entre la poésie et la Société, il devient difficile de ne pas soupçonner l'active rémanence du modèle du XIX^{e} siècle du Poète Génial et Solitaire, juché sur un rouleau compresseur, en route vers la Reconnaissance et la Gloire. Sinon que la Gloire, au temps des sociétés de masse, est comme l'Aura de Benjamin dont elle est le corrélat : c'est cuit ; Madonna ou Michael Jackson se sont déjà servis. L'évolution de la médiasphère, c'est *aussi* une reconfiguration galactique, mobile et multiple de l'individualité. Aujourd'hui, tous les poètes sont petits, toutes les gloires éphémères. Et cela signifie qu'il est plus que jamais urgent de fédérer les énergies afin de développer et de maintenir des lieux permanents, des événements, des espaces de monstration et d'archivage, le tout inscrit dans la durée et impulsé par les poètes eux-mêmes. Impossible ? Pas du tout, mais difficile, et rare : Le Lieu, ArtPool, l'ex-Studio Erte ; ou en France, le centre Databaz de Philippe Boisnard et Hortense Gauthier comme, dans un autre registre, les manifestations publiques de l'Armée Noire, chères à Charles Pennequin.

Pareils outils et entreprises sont la première des conditions pour que les références et le contexte propre aux poésies expérimentales soient partagés, diffusés et, de plus, qu'ils puissent être mis en relation avec d'autres secteurs créatifs comme la danse, la musique, le théâtre, etc.

Le **quatrième** des présupposés concerne le sens. Au cours des années soixante et soixante-dix, la question du sens ou de la signification est occultée par d'autres, liées aux concepts mis en avant par le structuralisme classique et ses prolongements : signifiant, signifié, phonologie, syntaxe, etc. « Poésie sémiotique », disait-on alors. Largement mis entre parenthèses par la linguistique structurale classique, le sens, au cours de ces mêmes années, se trouve, d'un point de vue poétique, négativement connoté : il n'y a pas si longtemps qu'Éluard ou Aragon tressaient des lauriers au Petit Père des Peuples, les spectres de la poésie « engagée » errant aux confins. De là à conclure que le travail poétique *sur* la langue-langage consiste en la *seule* élaboration ou récupération de structures, le glissement est aisé et accéléré par une *dépathétisation* souvent entendue comme « simple absence de contenu », alors qu'il s'agit, dans l'esprit de Kollar qui l'énonça jadis, du « refus de tout artifice rhétorique manipulatoire ». S'ensuivirent des travaux de qualité et d'intérêt inégaux (ce qui n'a rien d'exceptionnel !) mais en majorité très « formalistes » ou évacuant purement et simplement le sens, au profit, dans le cas de la poésie visuelle, des éléments linguistiques réduits à l'état d'atomes, de lettres, de symboles, etc., et dans le cas de la poésie sonore, de pures valeurs phonologiques, ainsi que *L'énergie du sommeil* d'Henri Chopin en donna en 1965 le long exemple : 252 vues sur YouTube.

On dira, à très, très juste titre, que le concept de sens est obscur. Il ne peut jamais être fixé « objectivement » (quoi qu'en pensent certains sémanticiens) dans la mesure où il dépend :

1. de l'émetteur ;
2. de l'énoncé ;
3. du récepteur ;
4. du contexte.

Tous ces éléments sont de surcroît en rapport systémique les uns avec les autres. Si, dans un moulin, j'arrive avec ma charrette et mes sacs et qu'un gros homme blanc des pieds à la tête me dit « Ah ! tu m'apportes du grain à moudre », le sens n'est certes pas le même que si j'utilise ce même énoncé dans un congrès de théoriciens-poètes, sans d'ailleurs que l'on puisse se réfugier derrière des termes comme *sens propre* et *sens figuré*. Après tout, le meunier lui-même est tout à fait capable, *in situ* et conscient de tout ce que ça peut vouloir dire, d'avoir doté son énoncé de significations secondes. Remarque : il suffit que le meunier fronce les sourcils pour que cela change tout, y compris le contexte, qui n'est pas plus objectif que le reste. Le sens, c'est le résultat d'une transaction infinie de ce genre (transaction ou négociation) entre deux humains. Cela vole et rebondit comme une balle de ping-pong, amortie, coupée, brossée. C'est donc fragile. Complexe. Et essentiel. Le poétique habite là, dans l'échange. Encore faut-il qu'une balle soit lancée (c'est au poète que le service revient, quoi qu'il en advienne après) et qu'elle soit porteuse d'un sens susceptible d'engager l'échange dans un contexte déterminé avec un récepteur spécifique. Lorsque le poète espagnol Castillejo publie un livre de 300 pages constitué uniquement d'une (seule et même) lettre répétée à intervalles strictement équivalents du haut au bas de la page, ce projet peut certes avoir un sens dans le milieu poétique ; mais au-delà ?

Profitant du souffle libertaire qui a soulevé sur les années soixante-huit à soixante-treize et de la caisse de résonance exceptionnelle que les groupes et réseaux de cette époque pouvaient offrir, la poésie expérimentale s'est largement dégagée du formalisme (ou elle l'a détourné) pour élaborer des travaux dont les portées politique et critique – le sens… – sont clairement (parfois trop !) perceptibles, surtout dans les zones de l'ex-URSS ou de l'Amérique du Sud. Cependant, à partir des années quatre-vingt, le « souffle » retombe, les réseaux entrent en sommeil ou se ferment sur eux-mêmes. On voit alors se développer des stratégies et des œuvres qui glissent de la posture oppositionnelle initiale à des formes variées d'entrisme et d'emphatisation : la poésie visuelle se tire « sur toile » et utilise une terminologie (*maîtres*, *chefs-d'œuvre*) qui se situe aux antipodes de la guérilla idéologique naguère prônée par Eugenio Miccini. On aspire à l'historicisation. Sur d'autres bases certes, mais selon la même logique, les transfuges de la trans-avant-garde d'abord puis les tenants de l'art parodic' joueront, avec plus ou moins de cynisme ou de désespérance, la carte de l'intégration (dans leur esprit, il s'agit d'*infiltration*) du tissu institutionnel propre au monde de l'art contemporain, lequel n'en espérait pas tant. À malin, malin et demi. Comme quoi les intentions résistent peu aux changements des rapports de force et aux mutations de la situation économique et sociale. À tout le moins la question du *sens*, quand ce mot ne devient pas carrément une obscénité boy-scout ou le signe d'une ringardise rédhibitoire, passe-t-elle du premier au deuxième degré, tandis que l'ironie s'ajoute au désenchantement postmoderne comme arme critique privilégiée. Fin de l'histoire, fin des grands récits…

Par définition, l'ironie suppose la complicité.

Et l'histoire ne s'est pas laissé enterrer aussi facilement : guerres en Irak, Twin Towers, dérèglement climatique, affolement des systèmes financiers, chômage galopant, racisme, délocalisations, misère urbaine… Difficile alors, c'est-à-dire aujourd'hui et demain, de cultiver le « désenchantement » et l'ironie ar(t)istocratico-critique, tandis que de partout l'on sent monter, ensemble, la rage et l'impuissance. D'aucune manière les poètes ne se peuvent dire « au-dessus », ils sont « dans » : traînés *dans*, entraînés *dans*, broyés *par*. Sans doute peuvent-ils continuer comme si de rien n'était, comme si rien n'avait changé ; mais comment dans ces conditions sauver quoi que ce soit du Programme fondateur ? Sans que je puisse prétendre donner des solutions ou transmettre un message préexistant, comment une poésie qui ne *réfère* pas au monde actuel ou à ce que les hommes partagent depuis toujours (la maladie, l'amour, la mort) pourrait-elle soutenir la prétention d'affecter ceux qui le vivent, de plus en plus mal. Il ne suffit pas d'emprunter les nouveaux codes et les nouveaux médias pour détourner les uns et squatter les autres. Ce que ces médias et ces codes véhiculent, ce sont des sens. C'est du sens et c'est en lui qu'il faut plonger pour le *manifester*, car le propre du sens tel qu'il rôde dans la médiasphère actuelle est justement de se dérober ou de ne pointer, au sein des flux, qu'un bout de son aileron pour une durée de plus en plus éphémère. Procéder par « arrêts sur image », par « mises en boucle », remontrer, rétablir des connexions, relier, mettre à plat, déplier, déployer, suivre les nervures, exhiber les cartographies, essorer les médias, la liste des tâches et des surprises qui adviennent n'est pas close.

Avec quels moyens ? On s'en fiche. Tous sont bons et d'ailleurs qu'ils soient *sur papier*, *numérique* ou *en direct*, ces moyens se croisent. À partir de quoi ? Peu importe. Le matériau que les médias brassent est immense, mais tout s'y tient, dans l'espace comme dans le temps : le dernier discours d'Obama, Tchernobyl, Fukushima, le mariage de la princesse de Monaco, les frasques de DSK, l'évasion fiscale de Gérard Depardieu, les derniers buts de Lionel Messi, le Qatar, le secret bancaire en Suisse…

Tout s'y tient, tout ce qui constitue la vraie culture contemporaine, le « référentiel commun ».

S'y ancrer est la **cinquième** des conditions pour que les poésies contemporaines puissent avoir des répercussions *politiques*. Cela restera de la poésie, et Nike pourra continuer de délocaliser ses usines en Chine. Cela ne suffira-t-il pas ?

Oui. La poésie n'est pas un revolver. ◄

Oui. La poésie n'est pas un revolver.

PHILIPPE CASTELLIN est né à Isle-Sur-Sorgues. Ancien élève de l'E. N. S. Ulm, agrégé de philosophie, docteur en linguistique et sémiologie, capitaine de pêche, plongeur professionnel, Philippe Castellin, qui vit aujourd'hui en Corse, est avant tout poète. Concerné dès le début des années soixante-dix par le développement de la poésie visuelle, il s'attache depuis les années quatre-vingt à l'élargir vers les pratiques multimédias non exclusives des formes linéaires de l'écriture. Membre cofondateur avec Jean Torregrosa du groupe Akenaton (1984), il développe un travail d'édition créative et d'intervention par des installations et des performances intermédias d'un genre nouveau, pour lequel Akenaton propose (1986) le terme *install'action*. Il participe régulièrement aux diverses expositions, lectures, œuvres d'art postal et performances liées à l'actualité internationale des poésies contemporaines. Directeur de publication de *Doc(k)s* depuis 1990, il est très impliqué dans l'exploration des nouvelles technologies, domaines où il joue un rôle de pionnier en réalisant de nombreux travaux de poésie animée programmée par ordinateur dès 1985 et en fondant avec Akenaton (1997) l'un des premiers sites de poésie expérimentale sur le Web : DOC(K)S_ON_LINE.



> Jonathan Lamy, *Laisse faire*, Montréal, 2011. Photo : Laurance Ouellet Tremblay.

JONATHAN LAMY
OU LE FULGURANT DÉSIR D'ÊTRE TOUCHÉ

LAURANCE OUELLET TREMBLAY

qu'être touché ce soit toujours[1]

« [U]ne rencontre / une tempête // plaie à lécher / je lance mon visage / vers le tien » (p. 14). Ce désir ardent du contact avec l'autre, cette volonté de « lancer » son visage vers lui, parcourt du début à la fin le recueil Je t'en prie de Jonathan Lamy, de la même manière que sa performance Laisse faire[2], dans un mouvement similaire de lancée et de don, offrait au public le corps de l'artiste dans toute sa vulnérabilité. Car c'est bien de cela dont il est question dans ces deux œuvres : de ne pas faire grand cas de sa propre histoire, mais de demander très humblement, de manière plus ou moins explicite, plus ou moins pressante, la rencontre avec l'autre. À cet égard, le premier poème de Je t'en prie est sans équivoque : « jetons nos vies / dans le feu / comme des vieilles histoires / les os craquent / nous sommes des animaux / bricolés de lumière » (p. 12). Ici, les vers nous enjoignent à ne pas considérer le corps comme un fétiche inatteignable, mais plutôt comme un bricolage « craquant », une sorte de construction non achevée apte à être visitée, traversée, entamée par l'autre, trouvant là peut-être sa véritable essence, son unique utilité. Chez Lamy, c'est en rencontrant l'autre que l'on arrive à « lécher ses plaies », à prendre soin de soi.

Les publications de Jonathan Lamy sont nombreuses, ses performances aussi[3]. Si je choisis ici de mettre en lumière deux œuvres précises plutôt que de tenter une vue d'ensemble de son parcours, c'est qu'elles m'apparaissent, amarrées l'une à l'autre, créer un mouvement d'aller- retour constitutif de la démarche entière du poète, démarche guidée, il me semble, par le fulgurant désir d'être touché et par celui, intrinsèquement lié à ce dernier, de toucher à son tour, d'atteindre l'autre par le biais d'une démarche artistique. C'est que l'expérience de la rencontre, chez Lamy, se vit comme une contradiction irrésoluble – et c'est bien de cette irrésolution qu'elle tire toute sa force – oscillant entre le refuge idéal et le péril incroyable de ne pas être vu, reconnu par autrui.

Le désir d'être touché passe par le corps, nécessite le corps pour s'exprimer, bien sûr. Mais plus précisément, ce désir, inscrit au cœur de toute la production de l'artiste comme en son centre tonal – sa première volonté –, altère le corps, ne le laisse pas sortir indemne de ses rencontres avec l'autre : « trop peu / ta présence / je veux encore / ce qui déborde / partout / bientôt / tu repasseras / par les trous / que tu as / faits en moi » (p. 58). Chez Lamy, l'expérience de l'altérité ne va pas de soi et le corps, *effracté*, « troué » par l'autre, est nécessité à même le matériau de l'œuvre pour témoigner de cette expérience de la rencontre dans laquelle il est plongé, que ce soit littéralement, de manière performative, ou à même l'inscription incessante de son procès dans le poème. Voyons comment le recueil *Je t'en prie* et la performance *Laisse faire*, en faisant du corps leur axe de composition principal, s'interpellent et se répondent, trouvent leurs lieux de résonance et leurs points de divergence où, de manière spéculaire, ils se complètent.

Installé au fond d'un salon de coiffure de la rue Ontario, Jonathan Lamy avait inversé, le temps d'une nuit, la logique du client et du service reçu : au lieu d'offrir des soins, il demandait aux visiteurs de lui en donner. Une seule directive : « Faites ce que vous voulez de moi, ce que vous voulez de mon corps, mais touchez-moi, n'hésitez pas. » Muni d'un attirail complet de produits de beauté, mais aussi de gouaches, de paillettes, de confettis et de crème fouettée (!), il était installé sur sa chaise, à la merci d'un public qui lui a joyeusement peint les ongles, rasé la barbe, dessiné sur le torse, coupé les cheveux, etc. Au matin, le corps de l'artiste, transfiguré par le passage de l'autre, était devenu, en un sens, le bricolage des visiteurs, à la fois témoin et trace tangibles du passage du public au salon.

Les poèmes de *Je t'en prie* mettent en scène un sujet qui désire l'autre dans la forme singulière de ses traits ; qui désire un corps jusqu'à rejeter absolument ce qui ne lui fait pas écho : « je raye / ce qui n'est pas / ton visage / ce qui ne dit pas / ton visage / à répéter / le bon mot / encore » (p. 18). Ce recueil semble nous murmurer doucement que, tant qu'à brûler nos vies, c'est-à-dire tant qu'à vivre, tout simplement, faisons-le dans le plus grand dénuement possible, dans l'humilité aussi, face à ce désir d'être touché, reconnu et atteint, désir de l'autre qui parfois nous consume, parfois nous ravit : « ce qui me gruge / m'incarne // je le remets entre tes mains // tu enlèveras / les éclats de miroir / tu me retourneras comme de la terre » (p. 43). Dans cette œuvre, les vers reconduisent sans cesse l'ambiguïté fondamentale que comporte toute expérience de l'altérité, ce qu'elle permet d'assomption de soi tout autant que ce qu'elle révèle d'assujettissement à l'autre. Ici, nulle clôture de la rencontre, nulle fin rassurante qui résoudrait l'étrangeté d'autrui, son caractère éminemment paradoxal, œuvré d'un asile certain mais aussi d'une torture qui s'inscrit à même le corps du sujet : chez Lamy, le visage « permet » autant qu'il « empêche » (p. 60) ; l'« intime » est à la foi « câlin » et « massacre » (p. 64) ; il y a des « cages thoraciques / bien ouvertes » où l'on jouit « à en brûler » (p. 61) ; les « organes / se distordent » (p. 73), car « nous avons trop / de dynamite / de tendresse » (p. 67).

Si la performance *Laisse faire* demandait au public, dans un appel quasi désespéré, d'altérer de toutes les manières possibles le corps de l'artiste, la voix des poèmes, quant à elle, demande à une seule personne, supplie parfois, avec violence ou tendresse, d'être touchée elle aussi : « pourquoi / n'y a-t-il pas / tes mains / plutôt que rien // je veux / voir je veux / voir à travers / tes mains je veux » (p. 49). Au sujet poétique de *Je t'en prie* qui désire l'autre dans sa spécificité et son individualité se superpose le sujet de la performance qui approche à son tour ce lien, mais de manière publique et collective. Au cœur du fulgurant désir d'être touché mis en scène par ces deux œuvres apparaît un renversement fondamental de la démarche de Lamy : au corps de l'artiste performeur qui devient un *corps-texte*, témoin et trace, lieu d'inscription de toutes les altérations pratiquées par le public au cours de la nuit, s'adjoint ce que je nomme le *texte-corps* du recueil, c'est-à-dire celui qui renferme toute l'intimité, la beauté et la virulence de la rencontre avec l'autre ; celui qui la contient comme un secret gravé en son sein, à même le rythme de ses vers.

Mises en lumière l'une par rapport à l'autre, ces deux œuvres font du corps et du texte une entité consubstantielle qui est, il me semble, représentative de toute la production de l'artiste. Acteur important sur la scène de la poésie québécoise des dernières années[4], Jonathan Lamy a toujours créé des textes et des performances qui déploient en leur centre l'« épreuve » de l'autre. Qu'elle soit approchée lentement, avec de multiples précautions, ou suscitée de manière patente, cette épreuve s'inscrit à même les corps mis en scène – « nos corps / pour comprendre le monde » (p. 56) – qui, sans cesse, tâchent de nous rappeler, humblement, notre part d'assujettissement à l'autre, ce qu'elle contient de ravissement et d'éblouissement, mais aussi de détresse, de risque et de dépossession. ◄

NOTES

1 Jonathan Lamy, *Je t'en prie*, Éditions du Noroît, 2011, p. 14. Toutes les citations en vers présentes dans le texte sont tirées de ce recueil ; je n'en indiquerai désormais que les pages entre parenthèses.

2 Réalisée en février 2011 dans le cadre de la *Nuit blanche* de Montréal, la performance « Laisse faire » faisait partie intégrante de l'événement *Trop mon genre !* organisé par le Collectif VX dans un salon de coiffure de la rue Ontario (Au Barbershop Coiffure). Au cours de cette nuit, le public était invité à visiter un salon d'esthétique bien spécial, consacré aux récits et images du corps, aux solitudes et sociabilités de la séduction.

3 En plus d'avoir publié des textes dans de nombreuses revues littéraires comme *Moebius*, *Estuaire* et *Exit*, Jonathan Lamy est l'auteur de deux recueils, le premier étant intitulé *Le vertige dans la bouche* (Noroît, 2005). Il a aussi réalisé de nombreuses performances au cours des dernières années telles que « Bobos bisous » (*Festival voix d'Amériques*, 2011 ; Le Lieu, 2010) et « Destruction d'un manuscrit » (*Salon de la marginalité*, 2011 ; *Art souterrain*, 2009). Il a dernièrement dirigé, en collaboration avec Amélie Aubé Lanctôt, le numéro hommage à Josée Yvon de la revue de création littéraire sherbrookoise *Jet d'encre*.

4 Jonathan Lamy a fondé, entre autres, en collaboration avec Catherine Cormier-Larose, les Productions Arreuh qui organisent régulièrement et de manière très dynamique des événements qui mêlent poésie, intervention, espace public et enfance.

LAURANCE OUELLET TREMBLAY est étudiante au doctorat en études littéraires à l'UQAM et s'intéresse principalement à la notion d'épuisement en littérature contemporaine. En 2010, elle a publié *Était une bête* aux éditions de La Peuplade.

LE PICTURAL DANS LA PERFORMANCE DE JULIEN BLAINE

IMEN LOUHICHI KAMOUN



Les performances de Julien Blaine ne consistent pas en une action ou une présence accompagnée de la parole : la poésie et l'action corporelle se complètent. Une cohérence et une harmonie se manifestent entre ce qui est audible et ce qui est visuel.

La poésie contemporaine est ce que l'on qualifie de visuelle, de sonore, de directe ou de performative depuis plus d'un demi-siècle, en réaction avec la poésie classique qui fige le poète dans le rôle de l'écrivain et l'isole de son lien direct avec le public. Il s'agit d'une poésie où l'auteur-lecteur interprète son œuvre, invente de nouveaux modes de conception. Cette poésie s'inscrit dans la continuité des mouvements d'avant-garde Dada et Fluxus. La mise en scène de la poésie de Julien Blaine ne joue pas le rôle d'un accessoire glorifiant la parole citée. Aussi, l'intégration du corps avec la citation n'est pas gratuite.

L'enjeu de la performance de Julien Blaine est bouleversé tout comme l'écriture : la façon d'organiser les mots, la recherche du sens, les règles lexicales, grammaticales, la méthodologie de citation des poèmes… Ce débarras des systèmes fermés fut inventé par le dadaïsme, Fluxus…



> Julien Blaine, *La pythie claustrophobe*, 1969.

La ligne dans la performance

Pour écrire selon la norme, il s'agit toujours de mettre des caractères ordonnés sur une ligne espacée par une interligne afin de donner sens au discours écrit et agencé. Si la ligne est assez présente chez Julien Blaine, elle est toutefois implicite et déchiffrée spatialement pendant la performance.

Dans la performance *La pythie claustrophobe*, en 1969, Blaine accompagne le texte dit de façon discontinue, avec différents débits. La position du poète pendant l'acte de récitation a changé, comme celle du peintre quand la toile n'est plus sur le chevalet ; l'artiste s'étale au sol, changeant son positionnement vis-à-vis de la nouvelle procédure pour envahir l'espace à travailler. L'étalement du papier blanc comme un tapis de passage au sol et sur lequel est versée de la peinture bleue (couleur de l'encre ordinaire) nous rappelle Jackson Pollock et le phénomène du *dripping* pour la création d'œuvres d'art. Ici, l'artiste semble insister sur cette procédure de travail, de création et d'action qui peut être appliquée et expérimentée dans plusieurs disciplines comme la peinture, la performance et la poésie.

Sur cette surface, Blaine se met en contact direct avec les jets de peinture, les estampant par son corps qui grimpe, difficilement, au ralenti. Cette chorégraphie nous rappelle les anthropométries d'Yves Klein, ces femmes-pinceaux qui étalent de la peinture bleue sur leur corps et laissent ensuite leurs empreintes sur des supports. Mais ce n'est pas l'empreinte du corps comme chez Klein qui intéresse Julien Blaine, car l'artiste n'est pas nu quand il pratique la performance : ce qui l'intéresse, c'est le mouvement laissé, le « comment agir » avec les « versets » de la peinture pour laisser une ligne ; une ligne qui n'est pas linéaire, qui prend dimension, corps, couleur, direction, qui se différencie selon l'acteur, la peinture et le mouvement ; une ligne non statique qui signifie un processus, un chemin, une estampe. Cette ligne devient ainsi le récepteur des caractères jetés, la surface pour capter les gestes de la transmission du message. Dans cette performance, malgré le changement de statut de la ligne d'écriture dans le livre, celle-ci demeure présente et occupe une dimension dans l'espace.

Dans la performance *Ecfruiture*, la présence de la ligne s'avère virtuelle. L'étalage des fruits sur le papier blanc ou directement sur le sol est extrêmement arbitraire et ne suit aucun tracé ni cheminement bien précis. Ce constat est renforcé par les deux versions de la performance où les fruits ne sont pas disposés de manière exacte et conforme, même si leur ordre est le même. Après l'acte de leur écrasement, la pulpe évacuée et les déchets laissent une trace qui peut être reliée visuellement pour former une ligne d'écriture, quoique l'artiste oscille de façon irrégulière entre les parties à écraser.

Le plein/ le vide, le blanc/ le noir, la ligne/ l'interligne

Le blanc est toujours présent dans les performances de Julien Blaine. Il signifie la lumière, le vide qui va être rempli ou l'outil qui crée la trace.

Blaine, dans trois manifestations de ses performances, s'habille en blanc : dans *Pression im/pression sur/impression*, *Écrire, danser, colorer…* et *La pythie claustrophobe*. Le fait de porter des vêtements blancs et parfois même des chaussettes blanches n'est pas arbitraire : l'artiste veut mettre en valeur la présence et le mouvement corporels. Ce dernier joue un rôle indispensable dans la performance soit pour la création de l'écriture, soit pour la vocalisation du discours.

Pendant le déroulement de la performance *La pythie claustrophobe*, l'artiste dit : « Claustrophobe dans 1 km d'eau, et dans 60 cm de mer, et par conséquent claustrophobie dans une pièce de 2 m sur 2 m, et par conséquent claustrophobie dans un parallélépipède de 20 m2, par conséquent claustrophobie dans une île, et par conséquent claustrophobie… comment sortir, comment sortir la folle de sa gangue ? »



> Julien Blaine, *Pression im/pression sur/impression*, 1972.

L'artiste tout en blanc, se mouvant sur le fond étalé au sol, est engagé à réaliser plus qu'une action : il glisse comme un escargot ou un serpent pour étaler les gouttes de couleur qui s'affichent, muqueuse sortant de son organisme et laissant la trace du corps telle une sorte d'écriture. La surface colorée résultant de ce passage corporel est assimilée à une ligne vierge voulant acquérir l'écriture. Le mélange des gouttes de couleur jetées et la blancheur du corps de l'artiste forment la ligne et l'interligne de façon perturbée, rompant avec le rendu classique de l'écriture.

La deuxième phase de la performance consiste en un jet arbitraire des divers caractères de l'écriture, créant des couleurs différentes sur la surface déjà préparée. Or, comme le mouvement qu'engendre l'artiste n'est jamais préconçu, la distribution aléatoire des caractères est acceptable. Ce geste de lancer retrace un geste de la vie de tous les jours, celui de l'agriculteur qui sème les graines le long des lignes creusées dans la terre par le tracteur. Julien Blaine veut bien se référer au quotidien : selon lui, l'acte d'écriture doit être intrinsèque à plusieurs phénomènes de la vie courante.

Écrire n'est plus pour l'artiste un acte noble, limité aux poètes, aux philosophes, aux écrivains et à la parole divine. Ce même acte est utilisé par les peintres de l'expressionnisme abstrait, comme San Francis et Georges Mathieu, pour lancer gestuellement et expressivement la peinture sur le support. Blaine retrace ensuite la forme des lettres à la pompe. L'écriture prend corps sur des lettres en négatif.

Au cours de la performance *Pression im/pression sur/impression*, l'artiste met les mêmes vêtements blancs et utilise en outre des draps blancs. Il s'oppose à l'espace de la scène qui semble sombre, de couleur grise, une silhouette de danseuse également grise se faufilant derrière les draps blancs.

Il prononce ici des mots selon des rythmes et intensités différents, alors que la danseuse suit le rythme des mots cités, *pression*, *compression*, etc., qui renvoient à leur signification. La pression et la compression sont des concepts introduits dans le domaine de la littérature qui altèrent l'ordre classificateur des phonèmes dans les mots et l'ordre des lignes dans la page, surtout avec la poésie visuelle. La pression et la compression sont des concepts plastiques. Donnons comme exemple César qui est un artiste très célèbre pour ses compressions.

Julien Blaine prononce ainsi les mots *pression*, *compression* (tous des mots en *-ssion*), avec une grande intériorisation et un ample mouvement corporel pour que les mots sortent en profondeur, de l'intérieur, et pour que le spectateur sente leur signification non par leur sens linguistique mais par l'engagement du corps de l'artiste qui les prononce. Le mouvement de l'artiste n'est pas « capté », mais l'action corporelle de la danseuse est pour sa part imprimée dans un tracer linéaire quand elle s'immobilise à la prononciation du mot *impression*. Comme le déclare l'artiste : « Une danseuse s'immobilise sur mes paroles pour devenir un signe puis une fresque typographique[1]. »

L'impression de la silhouette de la danseuse à l'aide de la pompe et de la couleur rouge provoque une écriture à distance et sans retouches. Elle révèle le geste direct de l'artiste pendant l'exécution, un peu comme George Mathieu qui expose ses sentiments par des gestes expressifs et spontanés avec le pigment rouge de la peinture. Les six signes de l'empreinte du corps de la danseuse forment finalement les caractères de l'écriture en négatif. L'artiste-danseuse, habillée de noir, bougeant et dansant derrière les draps, symbolise l'écriture moderne libre sur la surface (page) d'écriture.

Julien Blaine suit les traces de la graphie rouge, figurée sur les draps. En disant et en répétant le mot *surimpression*, il refait le même acte pour conférer à ses pictogrammes une présence corporelle. Or, comme il s'habille en blanc, les signes négatifs se transforment en positifs. Les mots prononcés par l'artiste s'affichent au long de la performance en caractères typographiques de couleur blanche.

L'artiste, dans cette performance, met en cause une relation triade entre l'écriture en signes, l'écriture en images (visuelle) et l'écriture en paroles.

Cette question a déjà été traitée par les grands sémioticiens Ferdinand de Saussure et Umberto Eco dans la perspective de la production des signes.



> Julien Blaine, *Ecfruiture*, 1982.

L'ordre/le désordre

L'ordre et le désordre sont deux notions de base non seulement dans les performances de Blaine, mais dans l'art moderne. L'ordre des mots écrits sur les morceaux de bois de *Colorier, danser, effacer…*, sera ensuite bouleversé, voire même effacé par l'acte d'écrasement par les planches de bois clouées aux pieds du performeur. L'action de danser dans tous les sens selon des rythmes variés modifie le texte de l'écriture : « Se clouant les pieds sur deux planchettes, écraser de la peinture jusqu'à l'effacement des verbes écrits : *danser*, *colorier*, *peindre*, *écrire*, *dire*, *crier*, toutes ces activités sont, en effet, un seul geste[2]. »

Julien Blaine, en passant sur la plaque où se trouvent déjà des mots, va écrire, selon le rythme de la danse du corps ou plutôt celle des pieds, tout en versant de la peinture rouge. L'effacement de la première écriture est le résultat de celle de la danse avec les pieds. Le but de l'ar-

tiste est ainsi de couper avec l'écriture ancienne. Écrire n'est pas un geste attaché à ce qui le précède, comme l'acte de citer, de chanter… L'écriture de l'artiste ne prend naissance qu'en même temps que la parole prononcée et l'action du corps. Le désordre ici est accentué par les mouvements saccadés des pieds et de tout le corps, surtout quand le rythme atteint son apogée. L'artiste imite les soufis par leurs danses en ronde et autour d'eux-mêmes.

Par ailleurs, Julien Blaine dessine les lettres jetées au hasard avec la pompe. Donc, une précision suit l'acte d'improvisation qui a fait spontanément tomber diverses lettres pendant l'exécution de *La pythie claustrophobe*. Il manipule et applique l'irrégulier dans son travail artistique. Il met aussi en valeur le désordre comme base de construction, similaire à celle de l'ordre. Ainsi, l'artiste garde une écriture spontanée, née de lettres révélées sans aucune contrainte.

Cette étape de réalisation de l'écriture par des syllabes en négatif est une phase d'articulation entre le stade de l'action corporelle et la partie de la performance vocale.

Le hasard et l'improvisation

L'improvisation implique des moments fortuits. Cependant, elle constitue un élément déterminant dans l'intervention de l'acteur. Pour Schwitters, l'improvisation est un élément fondamental de l'œuvre d'art même : « Parce que toute œuvre doit sa valeur finalement à l'improvisation heureuse. Il est impossible de la créer à partir d'un calcul préalable, même si un concept précis existe ; des improvisations toujours nouvelles, assurant à l'œuvre sa fraîcheur et son originalité, sont indispensables afin de surmonter des difficultés qui naissent en permanence. Toute intuition ou inspiration artistiques se réalisent dans une œuvre d'art grâce à l'improvisation[3]. »

Kurt Schwitters applique l'improvisation autant dans le domaine artistique que littéraire. Ainsi, il improvise avec les matériaux les plus hétérogènes, disponibles (par hasard), et construit des textes en utilisant des formules toutes faites et vides de sens qu'il transforme par hasard en expressions absurdes sur le plan syntaxique : « La poésie naît à travers l'évaluation des éléments les uns par rapport aux autres[4]. »

L'improvisation, à son tour, est la clé de la performance de Julien Blaine. Dans la performance *Pression im/pression sur/impression*, la concordance de sa parole avec le mouvement de la danseuse est basée sur le hasard car, en prononçant les mots (*pression*, *compression*, *impression*…), il est en pleine action corporelle : il ne met pas l'accent sur la danse réalisée ; il ne choisit pas un moment précis quand il dit « surimpression » où la danseuse doit s'immobiliser.

Pendant la performance *Ecfruiture*, l'artiste improvise également en écrasant des fruits. Le contact avec le matériau, et surtout quand il est naturel, exige une réalisation à chaque fois différente étant donné sa grosseur, sa texture, son aspect, sa pelure et sa chair interne. La pulpe déjà dégagée de la pomme n'est pas la même que celle du melon. L'improvisation dans l'acte est suivie par une improvisation dans le résultat : chaque changement de matériau, de position, de couleur, donne une grande variabilité à l'œuvre de Julien Blaine qui se classe comme une œuvre ouverte.

Aussi, quand l'artiste efface les mots écrits sur la surface de bois dans *Colorier, danser, effacer*…, il improvise, ne suivant aucun ordre pour effacer telle écriture plutôt qu'une autre ou telle syllabe plutôt qu'une autre.

Chaque performance comprend implicitement ou explicitement les notions d'improvisation et de hasard.

Le positif/le négatif et l'empreinte

Dans la peinture : positif/négatif. Dans la musique : positif/négatif. L'empreinte de la main, du pied, des syllabes, du corps, favorise un jeu de positif/négatif.

L'écrasement des fruits par le pied ne donne pas l'empreinte directe des caractéristiques matérielles ou plutôt charnelles des pieds, mais bien leur façon d'agir, de se déplacer, leurs réflexes face aux caractéristiques des fruits. C'est ce qui compte. L'empreinte du pied donne naissance à l'écriture. Ainsi, l'artiste écrit avec les pieds ou, plus précisément, avec l'action de ses pieds : « Écrire comme un pied / Écrire c'est le pied »[5]. La notion *positif/négatif* n'est peut-être pas claire, car Blaine joue avec une matière naturelle et translucide. Les empreintes sont à la fois incolores et multicolores. Chaque geste se distingue et laisse une empreinte différente selon la couleur et l'aspect de la matière primaire.

La danseuse pour sa part ne laisse pas son empreinte sur le drap blanc comme les anthropométries d'Yves Klein : le croquis de sa silhouette par l'artiste donne une copie de l'action fixée en un temps précis. Le dessin réalisé en rouge est-il le négatif du corps de la danseuse ou la trace positive d'une expression corporelle ?

Par ailleurs, le négatif/positif et l'empreinte de la main forment une dialectique dans le parcours de Julien Blaine. Dans le travail de l'écriture originelle, l'artiste écrit non pas avec la main. Le geste de la main effectué est déjà une écriture, d'après l'artiste. En se référant à l'époque préhistorique et à l'homme primitif, on voit que l'homme laisse l'empreinte de ses mains comme moyen d'expression, d'écriture et de communication.

Blaine emprunte cette manière de faire tout en empreignant sa main à l'aide de la pompe. Le résultat donné par la succession de l'acte de la main en négatif est un message visuel qui révèle des décorticationsconceptuelles. Sa trace est unique à chaque personne, selon son attitude, ses idées, ses expressions, sa logique et ses humeurs.

L'acte d'écriture avec la main est une spécificité personnelle. Chacun a sa propre écriture, avec sa forme et son contenu. L'écriture devient ainsi une signature, une identité, une trace laissée. La main est plus qu'un outil : elle est une source gestuelle qui peut donner maintes expressions. Enfoncée dans l'argile de la grotte Lascaux par l'homme primitif, elle est source d'inspiration pour Julien Blaine : elle donne l'écriture, grave la personnalité, transmet un message.

L'artiste laisse également l'empreinte de sa main imbibée de peinture rouge sur son visage, camouflé lui-même par de la poudre blanche. Le visage blanc est telle une page blanche et vierge sur laquelle on prend des notes. La main sur le visage détourne peut-être la relation que cherche à avoir l'artiste avec son chemin créatif, entre l'écrit et le dit, entre la performance vocale et la performance conceptuelle. Le visage est l'« interface » de l'homme. Ses états intérieurs sont transmis par diverses expressions de son visage. Par là, ses expressions rendent un message bien précis comme avec le clin d'œil.

On peut donc dégager plusieurs expressions avec la main. Amalgamer la main avec le visage permet à l'expression du visage de devenir l'expression de la main, l'expression du message narré de devenir l'expression du message écrit.

Ainsi, la main, avec ses cinq doigts, est un outil de traçage, d'ancrage, d'impression et d'empreinte. ◄

Images extraites du film *Bye-Bye la perf*, réalisé par Marie Poitevin, 2005.

NOTES

1 Julien Blaine, « Pression im/pression sur/impression », *Documents d'artistes* [en ligne], www.documentsdartistes.org/artistes/Blaine/repro1-11.html.

2 *Id.*, « Colorier, danser, effacer… » [en ligne], www.documentsdartistes.org/artistes/Blaine/repro1-6.html.

3 Kurt Schwitters, *Das literarishe Werck 5*, Friedhelm Lach, 1981, p. 161, cité dans Henri Behar et Catherine Dufour, *Dada, circuit total*, L'Âge d'Homme, 2005, p. 491.

4 *Ibid.*, p. 77.

5 Texte de la performance *Ecfruiture.*

IMEN LOUHICHI KAMOUN est née à Sfax, en Tunisie. Doctorante à l'École des beaux-arts de Tunis, elle a obtenu une maîtrise en arts plastiques, spécialité calligraphie, en 2003. En 2008, elle a soutenu un mastère en arts plastiques intitulé *Polyvalence du gabarit dans l'œuvre d'Abderrazak Sahli*, prix du meilleur travail de recherche en arts plastiques du rectorat de Sfax. Imen Louhichi a été assistante-enseignante à l'Institut supérieur des arts et métiers de Sfax de 2008 à 2012. Elle a participé à plusieurs expositions sous différents thèmes.

EXPLORATIONS POÉTICO-HYBRIDES EN WALLONIE-BRUXELLES

PHILIPPE FRANCK

Dans le paysage culturel de la Belgique francophone, l'indisciplinaire est roi et les pratiques multimédiatiques nourrissent et redéfinissent les poésies « autres ». Pour ***Inter, art actuel***, une dizaine d'explorateurs d'espaces poétiques hybrides et différenciés[1] commentent leurs écritures-aventures nomades augmentées.





> Thomas Israël, *ELLEs* (détail), 2006. © Thomas Israël

> Jacques Urbanska, dans *Percept*, 2009. © Jacques Urbanska

Thomas Israël

Après un début de carrière théâtrale, Thomas Israël s'oriente vers la vidéo et les arts numériques pour donner naissance à des « corps-créations » matiéristes, sensuels et poétiques.

« C'est à partir de l'écriture et du rythme de la poésie écrite que de nouvelles images surgissent, comme si je désirais donner cette poésie première à voir, à sentir… L'image n'est pas illustration, elle travaille en parallèle du texte ou le remplace. Pour la performance solo *Rivière noire* (2006), ne subsiste au final du "poème inspirateur"[2] que quelques mots ; tout est passé par l'image et le combat du corps du performeur avec les méandres de cette rivière. Dans l'installation-projection *ELLEs* (2006), quelques mots viennent se lover dans l'image, rythmer la vidéo ou encore définir des portraits de femmes, ne subsistant plus dans ma mémoire que par les traces textuelles qu'elles ont laissées. Des mots sont venus, mais ils n'ont pas suffi pour partager ces vécus particuliers ; j'avais besoin du son et de l'image, de leurs rythmes. Pour l'installation sculpturale vidéo *T comme…* (2009-2011), l'intégralité du texte poétique est dite par moi-même, scandé comme un slam, tandis que l'image[3] se développe dans un rythme plus lent, simulant l'évolution d'une journée et l'avènement du corps dans le temps. »

Jacques Urbanska

Après les arts du spectacle, Jacques Urbanska a exploré les nouvelles formes d'art visuelles et technologiques pour en venir ces dernières années à interroger les mutations culturo-sociétales du Web et les diverses pratiques de création en réseau[4].

« Si j'accepte les notions de poésie "autre", "élargie"… cela induit automatiquement pour moi un champ qui serait celui de la poésie "non autre". Je devrais alors peut être distinguer les "formes poétiques" d'une poésie "pure". Il est encore ici question de cloisonnements, de points de contact, de pénétrations, de mélanges… La poésie n'est pas un *médium*, je veux dire, pas "ce qui se tient entre" – entre une idée et sa réalisation, entre une chose et sa reproduction – mais bien un résultat. La poésie naît de l'œuvre et non le contraire.

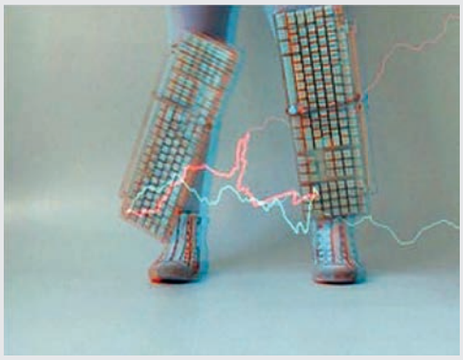
Si la poésie n'est pas, pour moi, irrémédiablement et préalablement liée à la littérature, elle l'est très certainement à l'écriture. Il existe des écritures, des langages non exclusivement textuels d'où la poésie peut naître, se révéler. Je viens du théâtre et les notions d'écriture et d'écrivain de plateau ont été très importantes pour moi. C'est du plateau qu'est née, par exemple, la performance *Percept*[5] où le "faire", le processus, se donnait à voir, rejoignant l'étymologie grecque du mot *poésie* (*poiêsis*) : "créer, faire"… »

Natalia de Mello

Plasticienne ouverte aux différentes pratiques artistiques contemporaines, Natalia de Mello a été un élément actif du collectif multimédiatique MéTAmorphoZ (2001-2005). Elle réalise des vidéos, des installations *in situ* et des publications traversées par un attrait pour les mutations de l'humain.

« La poésie est un travail sur le langage qui active l'imaginaire à partir d'un libre jeu entre les signes et leurs référents, soit une subversion et un détournement du langage ordinaire et du sens commun. Tandis que "l'art rend visible", pour reprendre l'expression de Paul Klee, la poésie comme pensée et pratique expérimentales consiste véritablement à créer des mondes insoupçonnés à partir de rencontres improbables. Ainsi mes vidéos, installations et performances sont-elles imprégnées d'une poésie de l'inframince qui sollicite l'imagination du spectateur à partir de micro-événements de la vie quotidienne.

Les créations sonores de mes complices Gauthier Keyaerts[6] et Margarida Guia[7] ne sont certainement pas étrangères à cette alchimie poétique dès lors que les interprétations et transpositions d'un média à l'autre s'opèrent sur le mode "aléatoire" du cadavre exquis dans la mesure où la composition de l'œuvre procède par assemblage progressif de fragments qui passent de main en main pour produire *in fine* des œuvres collaboratives multimédias. Loin des poncifs romantiques d'une poésie d'évasion et de pure rêverie esthétique, la poésie demeure ici ancrée dans la réalité vécue avec la conscience des enjeux humains de notre situation contemporaine. »



> Natalia de Mello, *Ritournelle électronique*, 2012. © Natalia de Mello

Margarida Guia

Comédienne, performeure, Margarida Guia compose pour le théâtre, la danse, la radio, le cinéma et pour des installations multimédias. Elle lit, scande, chante la poésie hors les murs[8] ou sur scène, entre musique improvisée et poésie sonore, en solitaire ou aux côtés d'artistes variés[9].

« La poésie n'a jamais été pour moi un genre, mais une manière de vivre et un état d'esprit. Elle fait partie intégrante de mon quotidien, de la manière dont je pose mon regard, dont je prête l'oreille sur ce qui m'entoure. Dans mes créations, il y a le verbe et son enveloppe. Ce qui m'importe, c'est de donner à entendre la langue d'un poète ou de faire entendre la plasticité d'un mot, de faire résonner l'indicible, de donner corps à un espace vacant par la voix, la suspension par le silence. Pour entendre, j'ai besoin de regarder, voire ressentir. Je fabrique des images sonores tout en articulant voix parlée et chantée traversées par le silence. Pour entendre[10], j'ai besoin de voir le son, de regarder le visage qui me parle. Le traitement sonore est lui-même poétique. Il y a toujours un certain silence en moi, cette oreille droite "vide" représente en quelque sorte une pause de l'écoute. La poésie est aussi une affaire d'oreille. »



> Margarida Guia, performance dans le cadre de la *Sonic Garden Party* – festival *City Sonic*, 2012. © Transcultures

Vincent Tholomé

Auteur et performeur épris d'oralité créative, Vincent Tholomé s'est produit en solo, en duo avec d'autres performeurs de mots (Sebastien Dicenaire, Maja Jantar, Laurence Vielle) ou en quatuor (avec Charles Pennequin, Thierry Aué, Arno Calleja), mais aussi avec des guitaristes (Jean-Marc Savic, Xavier Dubois).

« Pourquoi en tant qu'auteur ne pas se contenter des livres ? Il y a à cela des raisons personnelles et au moins une raison qui me dépasse. Le livre est fait de mots, et j'écris parce que je suis fait de mots. Les livres sont aussi des pages, du papier, de l'encre et de la colle. Je suis fait de souffles, et de clignements d'yeux, et d'excès de salive devant les beaux culs et les splendides recettes de poissons. Alors je sors des livres pour que les souffles et clignements d'yeux dont je suis fait soient soudainement visibles aussi. Cela pourrait se résumer ainsi : la poésie en livre = des mots ; la poésie en *live* = des mots + du corps. Pourquoi extérioriser la poésie en corps ? Sans doute en partie pour ceci : j'ai biberonné enfant et ado autant au livre "littéraire" qu'à la BD, au sport, au rock et au western. Il me semble dès lors plus conforme par rapport à tout cela, toutes ces influences, de croiser, de mixer sur scène divers arts, divers univers, divers "genres". Il y a aussi le plaisir à "être poreux", à expérimenter avec d'autres, qui oblige à réinventer les textes sur scène.

Je pratique la lecture-performance en solo ou en collectif. Je préfère la pratique collective aussi parce que la perf' en solo me pose énormément de questions. Je vois deux types de performances collectives : celle qui fonctionne couche sur couche, avec peu d'interaction entre les diverses strates, sur le modèle *1 + 1 + 1 + 1 +* (…), la (ou les) couche(s) *texte* (ou *voix*) + la (ou les) couche(s) *musique* + la (ou les) couche(s) *image* + (…), qui fonctionnent en même temps mais avec peu (voire pas du tout) d'interaction, l'écoute entre les différents performeurs n'étant pas vraiment nécessaire ici ; puis celle qui fonctionne plutôt selon le modèle 1 x 1 x 1 x (…) = 1, où il y a un maximum d'interaction et d'écoute entre les performeurs, chacun étant attentif à l'"objet" qui est en train de se créer. Je préfère cette logique de performance parce que j'ai vécu de très mauvaises expériences dans la logique *1 + 1* où la couche *texte* était littéralement ensevelie par l'omniprésence de la musique, ne nous donnant pas d'autre choix que de "faire de la musique", c'est-à-dire d'évacuer complètement le texte, de devenir une « voix » au détriment de "ce que dit la voix". Je le répète : la poésie en *live* = des mots + du corps. Il m'est arrivé trop souvent en perf' *1 + 1* de réduire cette équation, de vivre une expérience où la poésie en *live* = du corps. Rien d'autre. La perf' 1 x 1 x 1 = 1 demande une confiance absolue entre les partenaires. J'aime la pratiquer avec Maja Jantar (artiste vocale) et Xavier Dubois (guitariste) parce que je suis alors comme un enfant. J'aime que les mots me racontent une histoire et j'aime raconter des histoires. »

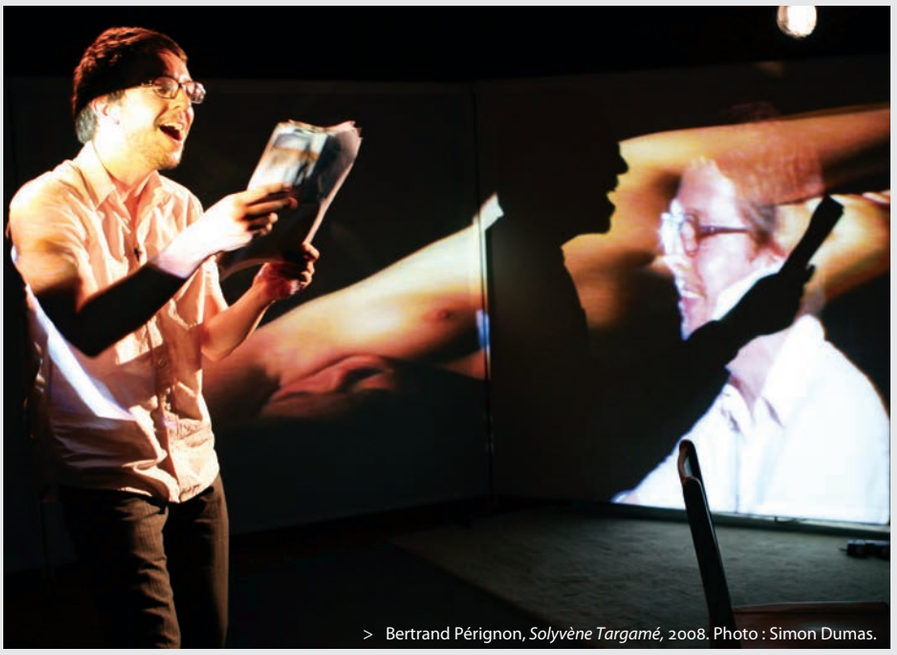
Werner Moron

Farouchement indisciplinaire, l'œuvre de Werner Moron traverse les arts plastiques, la vidéo et l'écriture. Outre ses propres créations, il intervient au sein des Paracommand'arts[11]. Défendant une position engagée dans la société pour activer les « principes actifs de l'art », il a acquis parallèlement une solide expérience dans le domaine de la médiation culturelle qu'il continue à développer.

« J'ai très vite appelé la poésie : "comptabilité poétique". C'est la poésie qui a inventé Dieu, les paysages et l'avenir, sans y croire, juste par politesse, pour ne pas se mettre une balle dans la tête. La poésie, c'est la lucidité de ceux qui ont survécu à une lucidité. Il n'y a pas de nouvelle ou de vieille poésie. La poésie est la seule chose qui n'a pas besoin du nouveau pour nous maintenir en haleine. La poésie, c'est une répétition, un témoin, un début permanent. C'est l'accouplement entre la biologie et la poésie qui a inventé l'autre. S'il n'y a pas beaucoup de poésie dans un monde de brutes, c'est parce qu'elle est trop gratuite, trop inépuisable. La poésie naturelle n'est pas assez poétique pour la poésie culturelle ; elle est trop à l'os, à l'autre. Je me suis appuyé sur la poésie dans des contextes de performance, soit directement dans l'espace public[12], et l'ai utilisée dans des installations, divers dispositifs[13] ou encore les paroles d'un album-concept du musicien Louis Louis. Et surtout, j'utilise la poésie au quotidien… pour survivre. »



> Werner Moron, *Petit principe de révolution à l'usage de ceux qui ont peur,* 2012. © Transcultures



> Bertrand Pérignon, *Solyvène Targamé,* 2008. Photo : Simon Dumas.

Bertrand Pérignon

Bertrand Pérignon est parti des images pour aboutir aux textes qu'il dit et qu'il illustre parfois au crayon. Animé par le transfert des mots entre eux et leur rencontre plurimédia, il crée, avec Jérôme Poloczek, les éditions Brugger[14].

« La notion de poésie "élargie" est très en accord avec le projet d'*Overwriting* mis en œuvre avec la maison d'édition Brugger (que je dirige depuis quatre ans) : développer une écriture de la surabondance et convoquer des gens des scènes littéraire et plastique avec, comme médiateur central, Antoine Boute et son réseau d'artistes de la limite. Je cultive cette idée d'écriture de la surabondance depuis mes premiers textes conçus pour accompagner des vidéos que je réalisais quand j'étais étudiant en arts plastiques. Leur aspect visuel répondait plus à une démarche contemplative, tandis que le texte avait un côté immédiat et instinctif. Ensuite, j'ai arrêté de produire des images et j'ai continué le texte, non dans l'idée de les publier, mais bien de les lire en public et de les échanger avec d'autres disciplines. Alors pour le projet *Atomes*[15], j'étais heureux de me plonger dans une démarche où j'offrais mon texte à des images produites par un autre que moi, en l'occurrence celles de Thomas Israël, mais aussi d'Érick d'Orion qui est venu surenchérir musicalement sur les attaques textuelles. Tout cela m'a permis d'être porté sur scène dans un flux d'images et de sons qui a irrémédiablement provoqué chez moi une pratique de lecture, bien différente de ce que je pouvais produire seul, mais également influé sur l'écriture même du texte puisque le travail vidéo, étant découpé en séquences, m'a mis sur la voie d'un découpage structuré du texte. Curieusement, cette canalisation légère sur le fond (retour au palimpseste), tant sonore que visuelle, a créé des espaces de lecture où le caractère instinctif-intuitif de la diction et des mouvements du corps a pu s'affirmer. »

Antoine Boute

Écrivain, poète sonore, essayiste, organisateur d'événements, Antoine Boute explore les répercussions entre corps, langue et voix selon divers supports et moyens (papier, Internet, scène) et collabore, depuis 2007, avec d'autres auteurs et artistes[16]. Son œuvre se joue des conventions pour mettre en scène notre inquiétante schizophrénie. Il s'implique également dans le projet *Optimum Park*™ développé, depuis 2012, par l'Entreprise d'Optimisation du Réel[17].

« Le travail poétique qui se joue dans *Optimum Park*™ est de l'ordre de la création d'un environnement, d'un dispositif complexe. Le langage verbal n'y est présent que comme outil et vecteur pour la gestion des membres du public : une "voix d'ordinateur" s'adresse à ceux-ci et leur donne des instructions par rapport à des actions à effectuer dans le "parc". Ce dispositif joue et déjoue la question de l'adresse, des répercussions d'une parole sur un public, avec une absence marquée de "voix de l'auteur". Le travail poétique réside exclusivement dans la fabrication, la mise en œuvre de cet environnement, de ce dispositif au sein duquel fonctionnent les messages langagiers adressés au public. Toute scénographie axée sur la présence



> Antoine Boute. Photo : DR.



> Lucille Calmel avec Thierry Coduys, *When I'm Bad*, 2009. © Alexandra Sebbag

pleine et immédiate de "porteurs de parole" a été évacuée au profit d'un langage verbal exclusivement pris en charge par le technologique. Néanmoins, la dimension langagière est essentielle dans la mesure où sa présence dans le dispositif pose très concrètement la question du pouvoir de la langue sur les individus[18]. Cependant, un autre usage du langage verbal est ici présent, sous la forme de questions issues directement de données scientifiques disponibles sur Internet, auxquelles les membres du public sont individuellement invités à répondre. La poéticité de l'ensemble réside plutôt dans le choix des sphères du réel qui y sont abordées et creusées, le tout en écho à la question de l'optimisation. Un lien concret s'expérimente entre le poétique, le biologique, le technologique et le politique.

Cette nécessité de confronter le poétique à d'autres pratiques est récurrente dans mon travail. J'interroge ainsi le caractère fictionnel de la langue dans des contextes où ce n'est pas nécessairement le cas, en déjouant les situations d'adresse au public dans lesquelles je me trouve[19]. »

Lucille Calmel

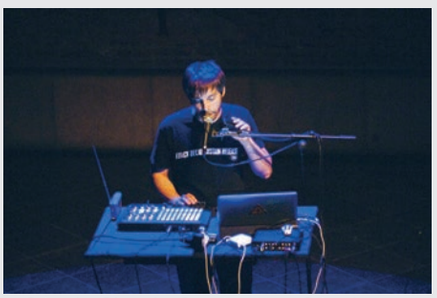
Lucille Calmel lance des assauts performatifs qui déflorent les nouvelles écritures numériques. Son écriture hypertextuelle, qui semble sans fin, est énergiquement incarnée par une présence connective et engagée[20].

« Mes pratiques textuelles se jouent avec plusieurs supports-outils, différenciés ou mêlés, tels que la lecture-performance, l'écriture-performance sur scène ou Internet. Je suis occupée avec diverses apparitions ou disparitions du texte, et ce, en relation avec l'acte de la pensée-structure grammaticale, l'acte sonore-vocal, l'état conscience-immersion, la présence, la collecte-capture, la graphie-mise en espace, le copier-coller obsession-cumul-détournement de logiciels-fonctions système, l'erreur machine… L'écriture-performance est devenue part d'un nouveau média accessible à tous depuis l'apparition des réseaux sociaux[21]. Je ne réfléchis pas en termes de gain/perte – j'écris sur une feuille en papier ou sur écran, pour une lecture à l'œil, pour fixer l'écriture, seule ou à plusieurs, impromptue ou sur rendez-vous, en ligne uniquement ou en lien avec une scène, une mise en scène de la navigation et de l'écran…

Performer m'ouvre à un "être ici et maintenant" de la langue de ce que le corps, l'humidité, le volume de l'espace, le son, l'autre… font avec une cartographie utopique[22]. »

Sebastian Dicenaire

Sebastian Dicenaire utilise tous les médias d'aujourd'hui pour activer la poésie-monde. Il se produit en solo avec ses instruments numériques ou ponctuellement avec Vincent Tholomé, Maja Jantar (voix) ou Otso Lähdeoja (guitare).



> Sebastian Dicenaire, *Pamela*, 2010. © Sebastian Dicenaire

« Je me considère, à tort ou à raison, comme poète. Non pas que j'accorde une quelconque valeur spéciale au terme *poète*, mais c'est pour moi simplement l'art du langage. La poésie, si elle est par essence *langage*, n'est pas par essence *littérature*, au sens où sa coïncidence avec le moment technologique de l'écriture n'est qu'historique. La poésie était orale avant d'être écrite. Elle déborde la page pour envahir tous les terrains technologiques qui comptent avec le langage : vidéo, performance, installation, musique, radio, etc.

Mon parcours est lié à un amour profond, viscéral et définitif du langage, et à l'envie de me défaire de ses lourdeurs, de la poussière de ses dictionnaires, de ce que Ponge appelait le "pot commun du langage" où trempent les mêmes mots depuis sept ou huit siècles utilisés par tout un chacun… C'est pour cela qu'à 20 ans, alors

que j'étais fou du langage et que je savais, d'une façon ou d'une autre, que je voulais en faire ma vie, j'ai arrêté d'écrire pour me consacrer à l'image qui, elle, muette, dit tout, qui peut parler d'aujourd'hui sans avoir à utiliser les mots d'hier. J'ai découvert des poètes qui réussissaient à réinventer le langage, en le passant par le corps, par la voix, par la machine. Depuis, j'écris sur différents supports. J'imagine des performances pour faire exister autrement le texte, pour qu'il traverse le corps des spectateurs comme il a traversé le mien, que je me tourne vers la radio et vers les ondes, mais aussi que je réalise une vidéo, que je passe par des dessins, que j'imagine des formes interactives comme meilleures expressions de ce que le langage veut me dire. »

Eric Therer

D'abord sous le nom de Compagnie Générale des Eaux puis de Grand Ordinaire[23] et récemment d'Ordinaire (avec le musicien Stephan Ink), Eric Therer décortique, dans ses performances décapantes comme dans ses petits recueils anthropo-poétiques, notre fantastique banalité.

« Je ne me suis jamais considéré comme artiste, encore moins poète. Le quotidien et son parler – c'est-à-dire la façon de dire le quotidien – est ce qui me préoccupe et qui ne cesse de m'habiter. Il m'arrive souvent de glaner des paroles au hasard de discussions dont je capte des bribes dans la rue, les galeries marchandes, les transports en commun ou dans mon univers professionnel : les couloirs de tribunaux, les permanences d'un service juridique d'une association médicosociale, le colloque singulier d'une réunion avec un client.

Durant plusieurs années, dans le cadre de ma profession d'avocat, j'ai lu et analysé des dizaines de rapports d'expertise judiciaire rédigés par des experts désignés par un tribunal en matière sociale. Il m'est venu à l'esprit de retirer de leur contexte des extraits de ces rapports, car ils revêtaient à mes yeux une valeur poétique intrinsèque. Je me suis emparé de cette parole experte écrite pour, à mon tour, en faire le matériau de ma parole poétique. Ces échantillons sont devenus des notices de la vie ordinaire. Ici encore, c'est la fatalité du propos qui m'a interpellé. » ◄



> Eric Therer avec Ordinaire, *Notices,* dans le cadre de *Sonic Garden Party* – festival *City Sonic*, 2012. © Transcultures

NOTES

1 Nous aurions pu y convier aussi : Francis Flament, poète-performeur intempestif montois (et sa collaboration avec le musicien montréalais Alexander MacSween) ; Valérie Cordy et ses performances numériques entre autres sur le SPAM ; les Astronautes qui restent au sol ; Pascal Leclercq, multiécrivain liégeois ; le combo musical 48 Cameras pour ses collaborations avec divers écrivains belges (Eugène Savitzkaya, Eric Therer) et étrangers (Paul Buck, Gerard Malanga) ; et sans doute d'autres qui voudront bien nous excuser de les avoir oubliés ici.

2 De l'auteur québécois Pierre Rastoul.

3 Une jetée virtuelle en peau humaine.

4 Une plateforme de veille couvrant les arts numériques en Fédération Wallonie-Bruxelles et proposant une série de liens internationaux : www.arts-numeriques.info, les comptes Twitter @fukushima_actu et @fukushima_fr (références sur la catastrophe nucléaire de Fukushima Daichi), @revolution_info (veille globale sur les mouvements sociaux mondiaux dont les révolutions arabes), @Occupy_USA (veille spécifique sur le mouvement Occupy Wall Street) et d'autres projets spécifiques liés à l'actualité. En 2012, Jacques Urbanska a lancé, avec l'artiste-ingénieur Vincent Paesmans, le projet évolutif *Webwailingwall* (*Mur Web interactif*).

5 Une intéressante expérience participative multimédiatique menée en 2008 avec Thomas Israël, Margarida Guia et Laura Colmenares Guerra.

6 Pour *Radicaux libres*, performance mêlant des sculptures domestiques, réalisées en direct et projetées sur grand écran, et une musique organique dialoguant avec l'image.

7 Pour *Laregutrop : correspondances et paysages de l'envers,* performance audiovisuelle inspirée par le Portugal, leur pays d'origine aujourd'hui en crise.

8 Margardi Guia a mis en place deux formes ambulantes : la bibliothèque Bibliambule et La dînette, où elle invite le public à s'asseoir à une table munie de casques audio pour une traversée audiopoétique.

9 Dont le poète Krzysztof Styczynski, les musiciens Serge Teyssot-Gay, ex-guitariste de Noir Désir, ou encore plus récemment Gauthier Keyaerts et prochainement Akosh Szelevényi pour une nouvelle forme poétique.

10 Étant malentendante d'une oreille, Margardi Guia se réapproprie les sons dans de multiples formes poétiques.

11 Collectif modulable qui regroupe « des individus qui acceptent de sauter sur une situation que personne ne voit encore ou que personne ne veut plus voir » et qui « se rendent utiles directement, sans avoir les mandats, sans avoir les solutions, un peu en amont des modes ou des institutions ».

12 En vivant pendant cinq jours et cinq nuits dans des tentes, quinze jours et quinze nuits dans des gares ou dans des espaces culturels pendant vingt-quatre heures.

13 Comme ceux de l'abribus et du miroir dans « Photoshop préhistorique » (présenté en 2012 à la biennale *Les transnumériques* dans le parcours « Connectic'arts » à Saint-Gilles–Bruxelles) avec en écoute le texte « Super esclave : connected », également dans la vidéo installée sous la tente, à Wanze (près de Liège), *La révolution dans le sens des saisons*.

14 Elles ont produit les recueils *Overwriting* (rassemblant 40 poètes actuels), *Jamais*, et la collection « Moos » (cinq numéros) via le Web ou en édition très limitée.

15 Série de performances médiatiques de poésie (2008-2009) initiée par Rhizome Productions, fruit de collaborations entre des auteurs, musiciens et artistes numériques québécois (Simon Dumas, Érick d'Orion, Mathieu Therrien) et belges (Pascal Leclercq, Thomas Israël).

16 Ariane Bart, Sébastien Biset, Lucille Calmel, Mylène Lauzon, Bertrand Laverdure, Agnès Palier, Mauro Pawlowski, Charles Pennequin, Sébastien Rien…

17 EOR, aux côtés de Sébastien Rien, d'Emmanuel Pire, de Leslie Mannès et de Sébastien Biset.

18 En ce sens, *Optimum Park*™ est proche de certaines préoccupations de la poésie contemporaine : trouver une pratique de la langue qui questionne concrètement, performativement, en en jouant et en les déjouant, les aliénations qui travaillent l'époque.

19 Ainsi, avec le groupe Opérations Perte Totale, Antoine Boute déjoue le dispositif de la conférence en collaborant avec des musiciens rock (Mauro Pawlowski, guitariste du groupe dEUS et ponctuellement pour le chorégraphe Wim Vandekeybus ; JP De Gheest, batteur de Mark Lanegan) et une VJ (Alexandra Crouwers). Il intervient également diversement dans l'espace de l'agir social, notamment avec le poète français Charles Pennequin (création de revues, écritures, dessins et performances avec toutes sortes de gens rencontrés à l'occasion d'événements organisés) et avec la cinéaste belge Martine Doyen (création de films expérimentaux à partir de rencontres).

20 Outre ses projets solos, Lucille Calmel a collaboré avec Annie Abraham pour l'expérience collective en ligne *Avec des filles*, avec Pascale Barret, Philippe Boisnard et Agnès de Cayeux pour le projet *X réseau* ou encore avec Marc Jacobs-Prairie au sein du duo musical Prairie Calmel.

21 Facebook et Twitter sont notamment utilisés aujourd'hui en direct à cet effet par des écrivains-performeurs, des journalistes, etc.

22 Ce commentaire est tiré des réponses à un questionnaire proposé par Vincent Tholomé pour un dossier sur la lecture-performance dans *Le carnet et les instants* de décembre 2012-janvier 2013.

23 En collaboration avec le cinéaste Jacques Donjean pour plusieurs performances audiovisuelles (*Qu'est-ce que je vous mets dessus ?* ou l'électro-frite ; *File/Not File* ou Kafka avocat ; *Some Dark Water* ou nocturne industrielle le long de la Meuse à Liège).

Critique et concepteur culturel, enseignant, PHILIPPE FRANCK est directeur de Transcultures, centre interdisciplinaire des cultures numériques et sonores installé à Mons (Belgique). Il est directeur artistique du festival international des arts sonores *City Sonic* (Mons) et des *Transnumériques*, biennale des arts et cultures numériques (Bruxelles, Mons). Il est également responsable de la programmation des musiques urbaines, de la création interdisciplinaire et des arts sonores pour le Centre de production et de diffusion transfrontalier le manège.mons.

Sites de référence Thomas Israël www.thomasisrael.be / Jacques Urbanska www.jacques-urbanska.be / Natalia de Mello www.nataliademello.com / Margarida Guia www.margaridaguia.wordpress.com / Vincent Tholomé www.lacompagniedugrandnord.com / Bertrand Pérignon www.brugger.be / Werner Moron www.wernermoron.be / Antoine Boute www.antoineboute.blogspot.be / Lucille Calmel www.myrtilles.org/lu / Sebastian Dicenaire www.dicenaire.com / Ordinaire www.soundcloud.com/ordinaire-2

LA POÉSIE N'EST PAS UNE FORME D'ART, C'EST L'ART QUI EST UNE FORME DE POÉSIE[1]

ANDRÉ MARCEAU

Certaines considérations et réflexions, tant personnelles que subjectives, au sujet de la poésie et de l'art me conduisirent il y a près de 20 ans à orienter mon travail en poésie, dont la fondation du Tremplin d'actualisation de poésie (TAP) marqua le coup d'envoi. Je ne me soucierai guère ici à dresser un bilan des activités du TAP depuis 1998 – à cet effet, je vous recommande la lecture du bref article intitulé « Le Tremplin d'actualisation de poésie, pour une poésie actuelle et transdisciplinaire » dans le présent numéro d'*Inter*. Nous effectuerons plutôt un survol de ce qui présida *théoriquement* l'approche de l'organisme et la mienne en poésie. Comme un essai de *manifeste*.

La rupture avec la période classique et ses règles, entamée avec le romantisme, aboutit à la croisée des XIX^e^ et XX^e^ siècles. Au début du XX^e^ siècle, la nouvelle conception de l'art se consommait en s'éclatant allègrement dans les diverses disciplines artistiques traditionnelles : la peinture, la littérature, la poésie, la danse, le théâtre… Parallèlement, on assistait à la formation, encore à l'état embryonnaire, de nouvelles disciplines qui, contrairement au cinéma et à la photographie, n'étaient pas tributaires des progrès technologiques, mais relevaient bel et bien d'un nouveau paradigme de l'art, telles l'installation et la performance, pour ne mentionner que les deux plus « génériques ». Je pense que, de toutes les disciplines traditionnelles, la poésie a connu la métamorphose la plus radicale. En effet, si des peintres, par exemple, se sont mis à coller des bouts de journaux dans leurs toiles, tandis que des musiciens utilisaient des machines comme instruments dans leurs compositions musicales (pour ne pas se perdre en considérations parallèles, je ne donne que ces deux exemples), ces disciplines conservaient les mêmes types de supports, car leurs recherches se maintenaient dans une continuité esthétique. Ce ne fut pas le cas de la poésie qui, bien qu'elle ait pu compter sur des poètes pour poursuivre le travail sur les mots et le langage dans le littéraire, a élargi son champ d'investigation en explorant d'autres territoires esthétiques, d'où naquirent de nouvelles formes de poésie : la poésie sonore, la poésie visuelle, la *poésie action*[2], etc. Cela s'expliquerait par le caractère intrinsèquement *transdisciplinaire* de la poésie, selon moi (j'y reviendrai). En outre, l'intégration de nouveaux matériaux – comme le collage d'imprimés en peinture ou de bruits en musique – pourrait bien marquer la résurgence du « faire » de la poésie dans l'art. On peut poser la question : et si ce retour de la poésie dans les diverses disciplines constituait, précisément, l'un des piliers fondamentaux de l'art moderne ?

Un passé trouble

Bien qu'on puisse présumer que le lectorat d'*Inter* possède déjà toutes les connaissances historiques requises, il appert inévitable d'effectuer un rapide survol afin d'éclairer, sous un angle distinct, lesdites notions. Les premiers jalons de la poésie ont été posés avant l'écriture, obligatoirement dans l'oralité. On créait des légendes, des mythes et des rituels que l'on ne préservait d'une génération à l'autre que par la transmission orale entre initiés (sorciers, chamans, etc.) et, en conséquence, l'ensemble reposait essentiellement sur la mémoire. Les *créateurs* devaient également imaginer divers procédés mnémotechniques afin de favoriser le maintien de ce patrimoine grandissant. Chez les Hébreux, à titre d'exemple, il y eut le collier, dont chaque pièce agissait comme un repère correspondant à une partie du récit, une technique qui se combinait à d'autres, le plus souvent internes au propos : des vers, comptés en syllabes, avec des rimes et autres procédés tels que les allitérations, les assonances, les leitmotive… Non seulement créait-on des récits, mais on devait inventer simultanément la façon même de les raconter, celle-ci étant dictée par l'absence de supports matériels, avec les impératifs mnémoniques qui en découlaient.

On le sait, l'origine du substantif *poésie* remonte à l'Antiquité, du mot grec ancien *poiein* qui signifie « faire ». Un certain consensus semble s'être établi pour saisir le *faire* en question dans le sens de « création » (« invention »). Le *faire* consistait davantage à développer de nouvelles techniques qu'à appliquer des procédés connus. En ce sens, faire de la poésie est un acte, celui d'inventer, ce qui implique que la poésie appartient au moins autant à la *praxis* qu'à la *mimesis*. De plus, si celle-ci innove et que par définition elle offre du nouveau, cela finit par créer une demande spécifique. En découle l'emprunt de ces originalités par des successeurs pour répondre à la demande, d'où l'apparition de jeunes disciplines. Vu sous cet angle, la poésie est la mère de toutes les disciplines artistiques. On imagine qu'à l'époque de l'Antiquité diverses conceptions de la poésie rivalisaient déjà entre elles, alors que très peu furent conservées. Pour Aristote, la poésie ne se limitait pas à la versification proprement dite ; elle incluait toutes les disciplines (existant à l'époque) et tous les matériaux : le poète était dramaturge, à ses yeux… Paradoxalement, dans son ouvrage *La poétique*, au lieu de s'attacher à comprendre le *faire* de la poésie, c'est-à-dire l'acte de créer en lui-même, Aristote s'est consacré à débusquer les lois de (ce qu'on appellera plus tard) la dramaturgie, à la séparer en « genres » et à décrire les techniques qu'il faut appliquer afin d'atteindre la meilleure efficacité narrative. En effectuant ce choix, il contribuait à faire naître l'idée de l'*art* (telle qu'on allait l'entendre plus tard, c'est-à-dire dans le sens de « techniques »), avec ces artisans, où l'*invention* cédait le pas à la *convention*, prépondérance à laquelle la poésie elle-même fut soumise en devenant une discipline littéraire. Revenons à l'Antiquité : si au cours de cette période l'écriture existait enfin, les supports demeuraient d'usage fastidieux, tant dans la production que dans la consultation, et chaque *exemplaire* était *unique*, si je puis m'exprimer ainsi. Conséquemment à leur rareté et à leur fragilité, ces supports n'étaient accessibles qu'à une poignée d'initiés qui avaient, par ailleurs, la responsabilité de leur diffusion orale. Or, seuls savaient lire les rares privilégiés appartenant aux castes de l'« élite ». L'écrit ne servait qu'à conserver l'édit[3]. Les impératifs de la mémoire juchaient au sommet des priorités dans les choix formels (évoqués plus haut) attribués aux récits.

Si à l'époque de la Renaissance les savants, érudits et créateurs s'entichaient des civilisations antiques (grecque et romaine) qui représentaient pour eux *la* période classique, ce qui s'ensuivit fut un renouveau du classicisme, soit son imitation mais un peu décalée (la période que nous désignons sous le terme *classique* aujourd'hui). Cependant, une division était affirmée par des disciplines distinctes telles que le théâtre, la musique, la danse, le chant, la peinture, la sculpture, etc., auxquelles correspondaient autant de corps de métiers pratiqués par des *artisans*. Une spécialisation était donc exigée de la part de ces derniers. Parallèlement, l'avènement de l'imprimerie au XV^e^ siècle avait progressivement accru l'importance de l'écrit, notamment dans l'art, jusqu'à l'époque classique. Or, si la pratique d'un métier appelait à la spécialisation, l'*industrie* du livre, quant à elle, avait pour effet de structurer peu à peu les nombreuses disciplines artistiques au format du livre. Désormais, le livre (l'écrit) devint le support désigné de la poésie. Même la musique ne put y échapper. À l'époque, pour pouvoir entendre un morceau musical, il n'y avait qu'une alternative : soit assister à un concert officiel proposé par l'église ou la noblesse employant des artisans (professionnels), ce qui survenait rarement ; soit le jouer en famille ou entre amis amateurs lors de soirées passées au salon, ce qui devenait possible avec les feuillets de partitions qu'on pouvait acheter dans les boutiques.

Notons au passage que si, parmi même les troubadours (conteurs, humoristes, etc.), il y eut des analphabètes dans les couches populaires, au Moyen Âge entre autres, l'imprimerie entraîna une révolution : savoir écrire devenait un avantage stratégique à la fois pour la diffusion et la reconnaissance (ainsi que la postérité). Elle a également permis à une classe sociale de s'imposer entre toutes dans les arts : la bourgeoisie. Par ailleurs, tactiquement, des écrivains purent récupérer des œuvres, peaufinées au fil du temps par des générations d'individus demeurés inconnus, comme les contes. On peut aussi extrapoler, cynisme oblige, que certains « empruntèrent » des idées

provenant de créateurs contemporains agissant exclusivement dans l'oralité. Quoi qu'il en fût, bien que le support principal de la poésie fût désormais l'écriture-lecture (plutôt que l'édit-écoute), on resta attaché aux procédés mnémoniques (tels que les vers comptés et rimés) en les érigeant en règles formelles et esthétiques, celles qui définiraient la discipline. Du reste, on préconisait toujours une lecture faite à voix haute pour la poésie.

« Absolument moderne »[4]

En opérant une rupture avec la période classique, le modernisme a d'abord abandonné les règles établies auxquelles s'assujettissait la grande majorité des artisans de cette période. L'écrit lié à l'imprimé (avec une distribution adéquate) permettait de se libérer des procédés mnémoniques et des lectures publiques. La littérature, particulièrement la poésie, pouvait désormais expérimenter les propriétés du langage, des mots, du récit et de l'expression jusqu'alors ignorées ou rejetées, qui requéraient davantage de concentration et d'investissement de la part du lecteur. Plus de vers comptés en syllabes fixes, plus de rimes, plus de césures réglées comme une horloge : le vers libre pouvait s'épanouir sans passer pour le signe d'une faiblesse littéraire, ou d'un manque d'habileté, ou encore d'une faute de goût. Au contraire, toute l'attention pouvait désormais s'investir dans la *recherche fondamentale* sur le langage et les affects… Simultanément aux arts visuels, la littérature quittait le figuratif (le récit et la représentation ou *mimesis*) pour rayonner dans l'abstrait, ce qui permit à la littérature et à la poésie de déboucher sur des « œuvres ouvertes », selon la terminologie que proposait Umberto Eco dans les années soixante pour caractériser l'art moderne.

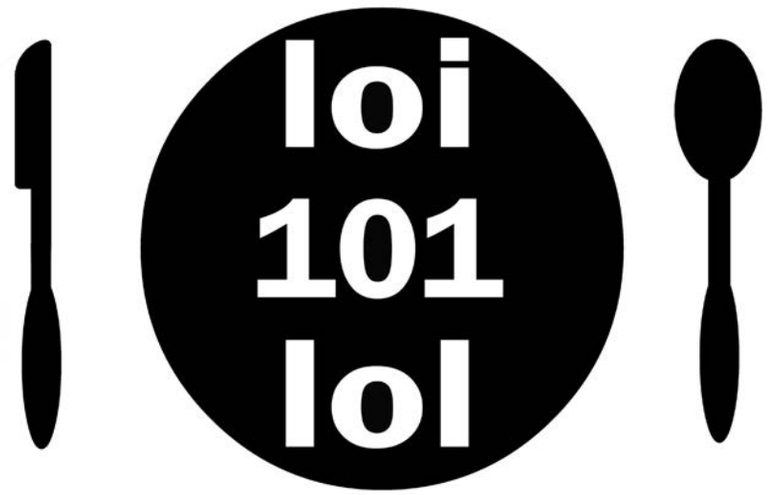
Cependant, si l'on souhaite dresser un portrait-robot du paradigme de l'art moderne, il faut considérer au moins une autre caractéristique, conjointement à celle de l'œuvre ouverte. Rappelons succinctement quelques cas « exemplaires »… Au sein du futurisme italien, Luigi Russolo introduisait le bruit des machines dans ses compositions musicales (voir son manifeste *L'art des bruits* paru en 1913). On publiait en 1918 un recueil intitulé *Calligrammes*, composé de poèmes créés par Guillaume Apollinaire entre 1913 et 1916, où la disposition des mots dans les poèmes formait des figures, une poésie « figurale »[5] en quelque sorte. Le procédé n'était pas inédit, mais l'*esprit moderne* pouvait désormais l'accueillir dans les rangs officiels de l'art. Dans le champ des arts visuels, Pablo Picasso, pour sa part, incluait le collage d'imprimés, de bouts de ficelle et autres matériaux dans ses toiles dès 1912, tandis que le premier *ready-made* de Marcel Duchamp (la *Fontaine*) était proposé en 1917 sous le statut de « sculpture ». Ce fut une décennie faste pour la modernité en art, où s'affirma son injonction par excellence : celle d'innover. Synchroniquement, la technologie émergeait et permettait de multiplier les supports. L'écrit n'avait plus le monopole, ce qui favorisa le choix de l'invention pour les artistes. Mais ce choix imposait de quitter, totalement ou partiellement, les acquis de la convention pour laisser place aux aléas de l'invention où, pour créer, il ne suffisait plus de maîtriser les techniques admises, mais aussi – et surtout – d'en concevoir de nouvelles. C'est en cela, précisément, que l'on peut affirmer la résurgence de la poésie (en son sens originel du *faire*) dans l'art.

Démêlés en poésie

Ainsi, le cas de la poésie se révèle singulier puisque la résurgence du *faire* de la poésie s'effectue en elle-même. Il s'agit d'un retour aux sources, qui dispose les poètes dans une situation déstabilisante. Une telle conception suppose premièrement que l'*esthétique*[6] de la poésie ne relève plus des sens en tant que tels ; ensuite que son « matériau » est *immatériel*, puisqu'il réside dans une action, celle d'innover. À l'opposé des autres disciplines, la définition de la poésie ne repose ni sur un support, ni sur un sens (sensation) spécifiquement convoqué, ni sur des matériaux, mais bien sur l'acte inventif posé lui-même. Malgré son immatérialité, la poésie n'est pas pour autant virtuelle : puisqu'elle se définit dans un acte (inventer, créer), elle influe performativement sur le réel. Elle appartient autant à la *praxis* qu'à la *mimesis*. L'action de la poésie est en mesure d'explorer les territoires convenus des autres disciplines, sans toutefois se métisser. D'où la transdisciplinarité que je lui revendique.

Souvent, on emploie indistinctement les termes *multidisciplinaire*[7], *interdisciplinaire* et *transdisciplinaire* comme des synonymes, sans que personne ne sourcille ou ne demande quelque précision. Et, pourtant, ne devrait-on pas estimer qu'à la variété de ces préfixes d'origine latine correspond une différenciation notable des sens (significations), en écho aux pratiques artistiques ? Si de *multi* on peut inférer l'idée d'une juxtaposition d'au moins deux disciplines, *inter* pour sa part implique de surcroît une relation (ou encore réfère à l'espacement) entre celles-ci. Mais tous deux nécessitent la convergence[8] d'au moins deux disciplines dans la réalisation d'une œuvre unique. Or, avec le préfixe *trans*, la cooccurrence des disciplines n'est pas requise, bien qu'elle ne soit pas exclue non plus. Évidemment, je synthétise afin d'atteindre la plus grande clarté dans les distinctions que je veux établir. Il n'empêche qu'il se présente, dans le pratico-pratique, moult cas limites.

Transdisciplinaire de par sa nature, la poésie accomplit une exaltante traversée des (cinq) sens et des matériaux. Or, les facilités technologiques auxquelles nous avons aujourd'hui accès permettent à la poésie de se relayer d'un support à l'autre, tout en assurant les conditions pour atteindre une pérennité inégalée dans l'histoire, ce qui devrait favoriser l'éclosion des pratiques transdisciplinaires de la poésie au cours des prochaines décennies. ◄



> André Marceau, *Loi 101 lol*, 2010.

NOTES

1 J'ai déjà publié cette assertion lapidaire qui résume bien ma pensée à ce sujet. Voir le livret de *Pop sac-à-vie* (disque solo de poésie vivante et slam), aux éditions Réserve phonique, 2007.

2 Le terme *poésie action* est en italique dans le texte pour indiquer qu'il n'est pas utilisé dans le sens que lui prête, par exemple, Bernard Heidsieck, bien qu'il ne s'agisse pas d'une appellation contrôlée. Je l'emploie ici pour désigner une poésie qui déborde de la parole pour s'actualiser dans la performance (l'action).

3 Éditer, avant l'imprimerie, se produisait dans l'oralité. *Dire*, *diction* et édition ont la même origine étymologique.

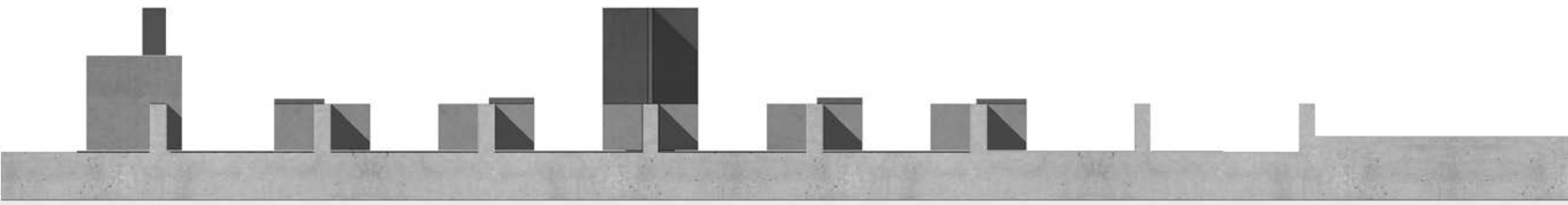
4 Allusion au vers célèbre d'Arthur Rimbaud dans « Adieu » (*Une saison en enfer*).

5 J'emprunte le terme *figural* à Jean-François Lyotard, en lui prêtant une signification plus restreinte.

6 Au bénéfice de ceux et celles qui l'auraient oublié, selon le *Robert étymologique*, le mot *esthétique* vient du latin *aisthêtikos*, signifiant « "qui a la faculté de sentir" ou "qui peut être objet de sensation" ». Le mot latin dérive lui-même du grec *aisthanesthai*.

7 Je crois qu'on peut considérer que *pluridisciplinaire* est synonyme de *multidisciplinaire*.

8 L'objet ici étant de tenter une définition du transdisciplinaire, je ne m'attarde pas à différencier *multi* d'*inter*.



15 bis. Quand un architecte fait une expérience de langage,
il fait une expérience d'architecture, pas de littérature.

EMMANUEL HOCQUARD, **EXPÉRIENCES**[1].

POÉTIC' DE LA VILLE
ARCHITECTURE ET LITTÉRALITÉ

MARC-ANTOINE DURAND

Comme le lecteur recompose mentalement le poème au fur et à mesure de sa lecture, le visiteur recomposerait le site mentalement au fur et à mesure de son exploration. Dès lors, comme il y a du hors-texte, il y aurait du hors-site, et la portée poétique des lieux tiendrait en leur capacité d'interaction avec la subjectivité de leurs visiteurs. L'intertextualité, ou dans notre cas l'« interurbanité », est le nom de cette expérience *entre*, le nom de cette « collaboration du monde extérieur et de notre esprit pour construire la réalité »[2], comme le dirait Edgar Morin. La suspicion qui entoure aujourd'hui l'usage même du mot *poétique* en appelle à revenir à ce qui désormais le qualifie et, pour ce qui nous concerne, à laisser pour un temps les conceptions du poétique habituellement associées au discours sur la ville et l'architecture. Ce texte se veut une contribution au déploiement multiséculaire de l'analogie ville-texte à partir de certains des apports de la poésie française de la fin du XX[e] siècle.

En publiant en 1988 *L'art* poétic', le poète français Olivier Cadiot signe la méthode en acte « d'un programme moderne d'extraction poétique »[3], ayant valeur pour les critiques de manifeste rétroactif et joyeux, d'un mouvement initié dans les années soixante-dix par Claude Royet-Journoud, Anne-Marie Albiach, puis Emmanuel Hocquard, et qu'ils nommeront le littéralisme[4]. Ce mouvement trouve ses origines dans l'étude des objectivistes américains, groupement fondé par Charles Reznikoff, George Oppen, Carl Rakosi et Louis Zukofsky, prônant un effacement de la subjectivité du poète pour une meilleure appropriation-manipulation par le lecteur du poème-objet. Cette posture poétique exige de la poésie qu'elle s'aventure hors d'elle-même, dans un monde offert, déjà là, disponible. Le travail ne consiste alors qu'à prélever, à agencer et à exposer. Même si Cadiot s'éloignera plus tard de la radicalité du parti pris objectif, son travail entier porte sur la fabrication puis la *remise en boucle* d'une expérience poétique moderne, pop et suburbaine de la recréation. Une poétique comme art de faire, une *poétic'* comme art de refaire.

Poèmes à la noix

Poétic'. La coquetterie n'en est pas une, la graphie utilisée par Cadiot est signifiante : elle exprime à elle seule le programme de son auteur. L'italique, comme le remarque Michel Gauthier, est « l'indice de la suspicion jetée sur le poétique »[5] et sa difficulté à assumer pleinement l'exemption de sens qui le caractérise aujourd'hui pour livrer « une fin, une intelligibilité de dernière instance qui vienne justifier *a posteriori* cette expérience de l'illisibilité – un sens ultime, transcendant comme couverture à la jouissance du non-sens »[6]. Pour Cadiot : une poétique à la noix. L'élision quant à elle est la marque de la langue parlée et de sa capacité à saisir un réel fuyant : le *poétic'* est dans ce qui est là et qui nous échappe, à tous. Il ne se trouve en aucun cas tout fait dans une espèce de « ciel » ou dans un état supérieur de la langue, à attendre que l'on s'en saisisse. Il ne réside pas non plus dans l'habileté rhétorique d'une poignée d'élus qui sauraient, seuls, mettre à jour les beautés cachées du monde. Le *poétic'* est quotidien, anecdotique et commun au plus grand nombre. Il est déjà là, dans un rapport au monde fondé sur la capacité d'accroche de la langue au réel. Ainsi, « le sport ce serait de ne pas inventer une sur-langue mais une sous-langue *pratic'* pour faire du même coup "l'autobiographie de tout le monde" »[7], et cette sous-langue, comme l'appelle Cadiot, c'est d'abord dans les manuels de grammaire qu'il la trouve, c'est la langue à l'état de son apprentissage, la langue au moment où elle désigne encore ce qu'elle nomme de manière littérale, la langue premier degré, d'avant le style, d'avant la métaphore et l'effet de sens, la langue dépouillée de ses artifices, la langue outil, la langue prête à servir. Le *poétic'* tient de ce prêt-à-l'emploi, de cette mise à disposition de la langue à la fabrication de nos propres expériences mondaines. Il s'agit alors de prendre acte de son autonomie pour se redonner les moyens d'engager notre rapport au monde sur son versant poétique : désacraliser la poésie en acceptant le populaire et le plus simple de la langue.

Alors, l'architecture et la poésie – ou peut-être plus simplement l'architecture et son rapport au texte – vivent une histoire tumultueuse. Comme le soulignait déjà Victor Hugo dans son célèbre chapitre « Ceci tuera cela »[8], le passage des sociétés occidentales d'une mémoire de pierre à une mémoire de papier a profondément modifié le rapport des hommes à leurs édifices. Avec l'imprimerie, le livre devient le média de retranscription et de diffusion de la pensée humaine, et l'architecture passe au rang de métaphore. Une métaphore vive, extrêmement fertile et qui, à l'aube d'une nouvelle révolution – nos mémoires numériques supplantant aujourd'hui de très loin nos mémoires de papier –, produit encore davantage de sens. L'architecture a perdu en symbolique pour gagner en matérialité. Désacralisée, elle convoque une poétique plastique, matérielle et littérale, et ouvre un nouveau rapport à la mémoire.

Art de la mémoire

Olivier Cadiot partage avec certains théoriciens contemporains de l'architecture, comme Sébastien Marot, la redécouverte des travaux de Frances Yates, qui traitent « d'une partie oubliée de la rhétorique grâce à laquelle l'orateur pouvait prononcer précisément des discours très longs : pour mémoriser toutes les étapes de son discours, il construisait un espace dans sa tête – en général un jardin –, il y plaçait des figures de pierre, une colonne avec des inscriptions, etc. Et il pouvait ainsi traverser ce jardin en accéléré : chaque lieu contient une idée, et donc un développement »[9]. Avec France Yates, nous renouvelons la définition et fabriquons des monuments d'un type nouveau, imparfaits mais présents. L'architecture n'est plus commémorative, elle devient un art performatif de la mémoire. Idée qui obsède Cadiot.

Dans son *Art de la mémoire, le territoire et l'architecture*, Sébastien Marot propose – après avoir remarqué chez Maurice Halbwachs la matérialité somme toute temporelle de l'espace – un renversement des deux critères essentiels de la conception architecturale : le suburbanisme qu'il promeut donne la primauté au site sur le programme, contrairement à une conception classique de l'urbanisme. Cette simple inversion déplace le rapport entretenu par l'architecture à son territoire d'une expérience spatiale à une expérience temporelle des lieux : l'architecture n'est ni l'expression construite en plus petit et localisé de l'aire spatiale qui l'entoure (approche mimétique), ni sa négation (approche hors lieu et anhistorique qui se voudrait création pure), mais l'activation d'une mémoire du site.

Dans son article *Architecture et narrativité* publié en 1998, Paul Ricœur revenait déjà sur ce nœud du projet qu'est le site et sur la portée temporelle de l'expérience architecturale. Par analogie, il affirmait que le site est à l'espace ce que le présent est au temps[10], à savoir une fenêtre sur son épaisseur, définissant le projet d'architecture, en tant que représentation du site dans lequel il s'inscrit, comme un acte qui active et rend *présent* le territoire par le fait de son édification.

Cette conception temporelle du projet d'architecture pourrait être rapprochée de celle d'un autre théoricien français du paysage, Gilles A. Tiberghien, qui écrit dans ses *Notes sur la nature...* : « C'est comme si l'architecture était le garant de ce passé, le dépositaire d'une mémoire capable de ne rien perdre de ce que la bêtise ou la peur ont cherché à détruire. Or, s'il en est ainsi, c'est parce qu'elle est essentiellement "projet", c'est parce qu'elle produit quelque chose d'autre qui, du même coup, permet de faire exister ce passé dont elle est le renouveau[11]. »

Tiberghien s'est intéressé de près au travail d'Emmanuel Hocquard, il a écrit pour Cadiot dans la *Revue de littérature générale* que ce dernier dirigeait avec Pierre Alféri[12]. Aussi a-t-il développé une réflexion sur l'architecture en tant qu'art de la mémoire analogue à celle mise en œuvre en poésie par les littéralistes : « C'est l'avenir qui permet de restituer le passé et de sortir d'une mémoire antiquaire qui commémore en enterrant. […] Ce qui veut dire que la conception de ce "savoir urbain" qu'est l'architecture ne saurait être lettre morte, qu'il suppose une reprise active et créatrice de l'architecte qui, en projetant l'avenir, reconnaît le passé[13]. » On retrouve dans cette citation les intentions du travail poétique sur l'« élégie inverse » d'Emmanuel Hocquard : « Chez l'élégiaque classique, l'anecdote représente un souvenir à sauver de l'oubli. Pour l'élégiaque inverse, l'anecdote est un indice, infime, qui peut le mettre sur une nouvelle piste. Une piste au présent, en *extension*[14]. » Ainsi, l'architecture, comme la poésie, concrétise le temps[15] et vise des effets de présence. Elle matérialise l'épaisseur du présent, elle le triple, comme l'écrivait Saint-Augustin, par un présent du passé (le souvenir), puis par un présent du futur (l'attente)[16], faisant spécificité de l'édification cet état de présence qui ouvre à l'expérience *poétic'*, expérience du récit en tant qu'irruption et prolongement de l'Histoire dans et par l'histoire personnelle de chacun.

L'expérience *poétic'*, c'est la recherche de ses propres madeleines et, à ce jeu-là, la perfection du souvenir importe peu, c'est son irruption qui incombe. Chez Cadiot, renouant avec la tradition orale, la poésie est d'ailleurs « l'art de la mémoire de la prose »[17], l'art de la réminiscence de la prose, de son souvenir imparfait. Et l'architecture : l'art de la mémoire du site, tenterons-nous. Dans notre hypothèse, les souvenirs sont extractions de l'histoire, prélèvements *in situ*, fragments arrachés sur place. Et si la pratique dissociative requiert une certaine violence dans le geste – il faut *couper* –, ce n'est pas pour soustraire ces fragments à la vie, mais bien pour les y réinsérer, plus énergiques, actifs, présents. Aussi le temps n'est pas à la constitution d'un album photos ou d'un herbier – savoir de feuilles mortes, mémoire à visée encyclopédique – mais à la collecte sélective de ce que le passé contient de futur, pour un réemploi immédiat : « Ainsi (mal)traitées, ces anciennes formes ne cessent pas pour autant d'agir. Elles peuvent se redéployer autrement, devenues souples. Plus arbitraires, en tant qu'acteurs fictifs, que lorsqu'elles restaient inscrites dans l'Histoire ; acquérant, d'un autre côté, une nouvelle nécessité, plus vivante et interne, dans le corps du texte[18]. » Et pour opérer ce redéploiement du prélèvement ou de l'échantillon, il s'agit de rendre possible sa manipulation, son appropriation, sa remise en boucle. En un mot, il faut l'*objectiver*.

Bricolage

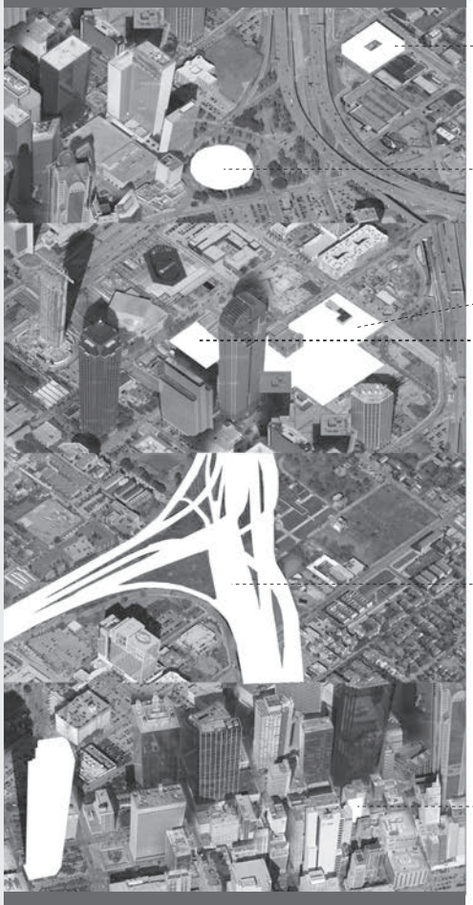
L'art *poétic'* opère ainsi par prélèvements, par extractions, puis par juxtapositions, répétitions, accélérations, etc. C'est une poétique à deux temps qui procède du montage : échantillonnage et bouclage, un art de faire qui se définit comme art du refaire. L'hypothèse serait alors de filer la métaphore encore une fois et de faire du héros de Cadiot, le Robinson, l'archétype du recréateur contemporain. Ce Robinson, s'il est artiste, s'il est poète, s'il est architecte, n'en fait pas moins figure de « peintre du dimanche », comme le dirait Jean-Luc Nancy[19]. C'est un bricoleur : il fait, ou refait, avec les moyens du bord.

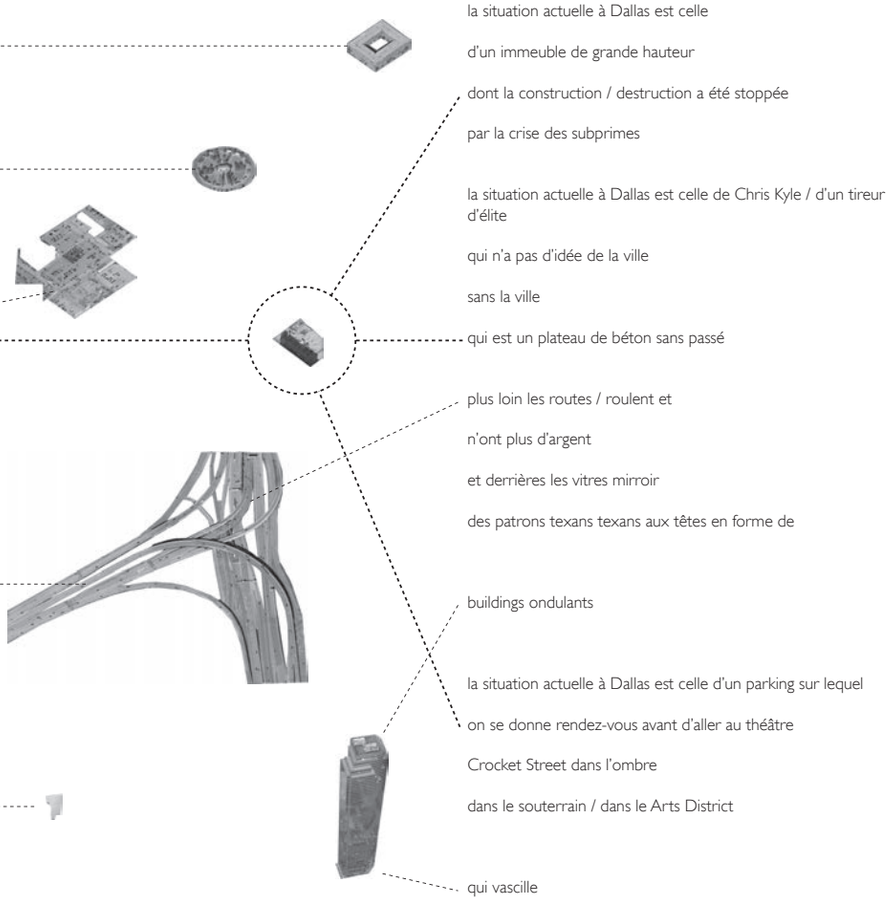
Cette situation d'isolement brutal du créateur, qui est celle du naufragé, est aussi décrite par Sébastien Marot : « La condition de l'architecte qui se lance dans un projet à un endroit donné peut être comparée à celle d'un homme qui se trouverait soudain parachuté au milieu d'une épaisse forêt[20]. » Nous y sommes, esseulés dans une forêt-ville, à rassembler les débris du naufrage : « Dans ce livre-caisse, des techniques, des outils, des bouts de matériaux sont donnés d'emblée… on rentre dans une logique productiviste et constructiviste : ~~le roman~~ la ville contient des bribes mises en relation par un ~~copieur/monteur~~ architecte et devant être activées par un ~~lecteur~~ visiteur doté d'une mémoire affective[21]. » L'intertextualité est une expérience de pensée qui appellerait une *interarchitecturalité* analogue – ou du moins une *interurbanité*.

Le temps 1, celui de l'échantillonnage, est consacré à la mise en œuvre d'une technique affinée d'exploration *in situ*. Bien avant de s'accomplir en bâtisseur, l'architecte est en effet un visiteur actif des lieux, un visiteur réceptif aux attentes du site et œuvrant à une expérience poétique des lieux. Le projet d'architecture, faisant état d'un déjà-là, entame une représentation du site basée sur le prélèvement d'« Objets » prêts à l'emploi. « Plutôt que des créations, ces Objets sont des captures »[22] ou des « singularités kidnappées »[23], diront Alféri et Cadiot. Leur nature est diverse : il peut s'agir d'un relief, d'un matériau, d'un mythe, d'un savoir-faire, d'une typologie, d'un climat, d'un mode de vie, etc. Ce qui importe, c'est le souci de provenance qui les convoque.

« La rareté tient à l'inventivité des méthodes et techniques de capture[24]. » La première d'entre elles, et celle sur laquelle s'est fondé le littéralisme, est l'extraction. Déclinable à souhait, cette poïétique de l'épuisement, de l'effeuillage ou de l'exhumation, est conforme à la posture d'Emmanuel Hocquard qui parle de « modernité négative » quand « [i]l s'agit de poursuivre l'aventure de la modernité, mais en définissant cette fois la poésie par une série d'éliminations »[25], ou à celle d'Olivier Cadiot chez qui « [l]a poésie est enfouie dans la langue. Il suffit de dégager délicatement puis de faire un moulage »[26].

CROCKET STREET

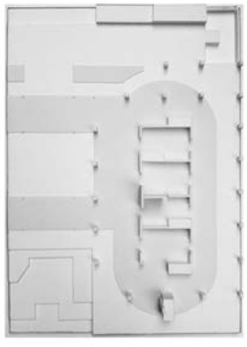




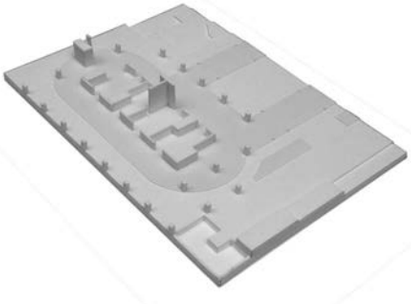
La poésie est enfouie dans la ~~langue~~ ville. Il suffit de dégager délicatement puis de faire un moulage.

Travail à partir d'une situation actuelle à Dallas : un immeuble de grande hauteur dont la construction a été stoppée lors de la crise des *subprimes* de 2008. Par accident, ce chantier est devenu une sculpture en plein centre de la ville. Significatif, entre amorce d'architecture et ruines par anticipation, entre œuvre d'art et espace public potentiel, ce plateau de béton révèle une poétique contemporaine de la ville qu'il a s'agit de prélever et de restituer de manière littérale.

Dans quelques années (le chantier devrait reprendre sous peu), le projet développé par les architectes HKM verra le jour, et s'érigeront à cet endroit deux tours de 50 étages qui abriteront le Hall Arts Center.









> **Réalisation d'un moulage, travail en cours, 550 x 350 mm. Marc-Antoine Durand, architecte et Laurence Kimmel, architecte, docteure en esthétique.**

Poétique du bricolage, le *poétic'* se tourne tout entier vers la réalisation d'un projet circonstancié, qui répond de fait à des impératifs contextuels. Tous les outils, souvenirs, récits, techniques, concepts et matériaux mis en œuvre sont nécessairement trouvés, extraits ou prélevés sur place ; ils sont nécessairement opératoires et ils ne serviront en l'état qu'une seule fois.

Temps 2 : le bouclage. Les Objets sont collectés, mais « encore faut-il qu'ils servent. Pour qu'ils remplissent leur fonction matérielle de briques, de pions, il faut les passer à la machine. Singuliers de naissance, standardisés pour le travail »[27].

Sur ce point, les ponts existent entre, d'un côté, ce qu'a tenté de faire la littérature « néo-objective » d'Alféri et Cadiot, et de l'autre, ce qu'il resterait à imaginer avec l'architecture. Ces traversées analogues ont été proposées par Emmanuel Hocquard lui-même, en 2000, lors d'un *workshop* à l'École nationale supérieure d'architecture de Paris-Malaquais. Dans un court texte, publié l'année suivante par les Éditions de l'Imprimeur et intitulé *Expériences*, Hocquard revenait sur quelques techniques d'écriture « objectives », et notamment sur le *cut-up*, le *cut-off*, le *fold-in* et l'antéfixe. Intervenant toutes sur du déjà-écrit, ces techniques organisent des logiques de pensée différentes de celles de la phrase, en ce sens qu'elles les spatialisent plus qu'elles ne les enchaînent. Ainsi le *cut-up*, qui « consiste à prélever, par *découpage* au moyen d'un *cutter*, des mots, des groupes de mots » d'un contexte pour les réagencer dans un autre, met en œuvre les notions « de passage, d'accès et de traversées »[28]. Le *cut-off*, « sorte de négatif du *cut-up* », texte pillé, troué, convoque quant à lui la notion d'espace résiduel. Le *fold-in*, technique qui consiste à composer un bloc-texte à partir de deux distincts, à les assembler comme par pliage, permet d'éprouver la limite, la frontière ou encore la lisière d'un texte. Enfin, avec l'antéfixe, technique mise au point par Denis Roche[29], « il s'agit de construire un bloc-texte à partir de prélèvements cadrés *comme* avec un appareil photographique : toutes les lignes qui comportent obligatoirement le même nombre de signes peuvent être coupées, au début ou à la fin, au milieu d'un mot »[30], les prélèvements étant réalisés à partir de toute matière textuelle se trouvant dans un même lieu. On touche à des notions d'agencement, de connexion, de discontinu, voire de destinataire (le familier ou l'occupant du lieu choisi).

Dialogue à une voix

Le *poétic'* met l'accent sur le *avec quoi*, plutôt que sur le *comment* faire : « En mettant de plain-pied la méthodologie, la tradition, les formes constituées avec la perception, la mémoire affective, la matière première, on recherche d'abord une efficace[31]. » C'est une expérience pragmatique de la recréation et, en tant que telle, elle compose sans cesse avec son destinataire.

Issue de la tradition anglo-saxonne d'un être-au-monde transitoire, autrement dit qui (se) construit par la condition transitoire de son être, l'expérience *poétic'* n'est pas vécue par (destinée à) un *habitant*, mais par (à) un *passant* d'un type nouveau : *visiteur* chez Marot, *explorateur* chez Tiberghien, *Robinson* chez Cadiot. Incarnant la figure contemporaine du créateur, cet expérimentateur interagit avec l'œuvre et fait œuvre de cette interaction. L'expérience *poétic'* consiste ainsi en la réalisation d'une petite séquence « à fabriquer soi-même », comme aime à le dire Cadiot, tant pour l'auteur que pour le lecteur : « On trouve ici un jeu sur un horizon d'attente ~~lectoral~~ architectural conditionné […] par la revendication d'une façon de penser à la fois ~~la lecture et l'écriture~~ la conception et la réception : l'~~écriture~~ architecture comme activité techniciste de montage et d'agencement d'un matériau préexistant (des objets à fabriquer et des choses qui ont eu lieu, etc.), ~~la lecture~~ son expérience comme la construction d'un sens à partir de bribes et de liens parfois défaits ou cachés (à réaliser soi-même pouvant être entendu dans ce sens)[32]. » Dans l'*Art poétic'*, le lecteur est pareillement sollicité : les poèmes étant configurés à partir d'extractions de manuels de grammaire, il est attendu de lui qu'il les achève tantôt en complétant les trous du texte, tantôt en conjuguant le verbe au temps et au mode qu'il convient...

L'expérience *poétic'* met la question du destinataire au centre. Pour les littéralistes, elle se résout dans la transmission du *je*, de la première personne du singulier. Comme l'a dit Cadiot : « La première personne est d'abord une manière de dire : présent – comme on dit "présent" en classe, au moment de l'appel[33]. » L'idée, c'est que le lecteur puisse répondre lui aussi « présent ». « Progressivement, plus j'avance, plus le "je" se rapproche de moi. Au fur et à mesure de mes livres, je suis de plus en plus dans la précision de ce qui m'arrive. Mais, espérons, plus le "je" est intense, plus il est creusé, plus il est cobaye, plus il est échangeable[34]. » Emmanuel Hocquard a signalé la menace qui pèse sur la première personne de toute narration, celle de virer à la troisième personne dès la publication. L'impossible appropriation de la parole du concepteur rend caduque toute expérience esthétique. Travail au laisser-advenir de l'œuvre, l'effacement du *je* auteur-architecte profite au ménagement d'une place pour le *je* lecteur-visiteur. Livre-ville dont vous êtes le héros ou « méthode de dialogue à une voix »[35], le *poétic'* est l'expérience de cette transmission. ◄

NOTES

1 Emmanuel Hocquard, « Expériences », *in* Hélène Blesskine (dir.), *Passerelles dans la ville : écritures, architectures*, de l'Imprimeur, 2001, p. 154-158.

2 Daniel Bougnoux et Bastien Engelbach, « *Entretien avec Edgar Morin (2) : science et philosophie* », *nonfiction.fr*, 10 avril 2008.

3 Gilles A. Tiberghien, *Emmanuel Hocquard*, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 2006, p. 67.

4 *Cf.* Jean-Michel Maulpoix, « 1970 : décanter, déchanter… » [en ligne], *La poésie française depuis 1950*, 1999, www.maulpoix.net/decanter.html.

5 Michel Gauthier, *Olivier Cadiot, le facteur vitesse*, Les presses du réel, 2004, p. 15.

6 *Ibid*., p. 16.

7 Olivier Cadiot, *in* E. Hocquard, *Ma haie*, P.O.L, 2001, p. 62-63 ; cité aussi dans Gilles A. Tiberghien, *op. cit.*

8 *Notre-Dame de Paris*.

9 Philippe Mangeot et Pierre Zaoui, « Cap au mieux : entretien avec Olivier Cadiot », *Vacarme*, n° 45, automne 2008 ; [en ligne] www.vacarme.org/article1660.html.

10 *Cf.* Paul Ricœur, « Architecture et narrativité », *Urbanisme*, n° 308, novembre-décembre 1998, p. 44-51.

11 G. A. Tiberghien, *Notes sur la nature… la cabane et quelques autres choses*, Le Félin, 2005, p. 75.

12 *Cf.* « La mécanique lyrique » et « Digest », *Revue de littérature générale*, n^{os} 95/1 et 96/2, P.O.L, 1995 et 1996.

13 G. A. Tiberghien, *Notes sur la nature…*, *op. cit.*, p. 76.

14 E. Hocquard, *Ma haie*, *op. cit.*, p. 463.

15 *Cf.* Christian de Portzamparc, *Architecture : figures du monde, figures du temps*, vol. 183 de « Leçons inaugurales du Collège de France », Fayard, 2006, 72 p.

16 *Cf.* Saint-Augustin, *Les confessions*, 397-398, chap. 11.

17 O. Cadiot, *Futur, ancien, fugitif*, P.O.L, 1993, 224 p.

18 Pierre Alféri et O. Cadiot, « La mécanique lyrique », *Revue de littérature générale*, n° 95/1, P.O.L, 1995, p. 19.

19 *Cf.* Jean-Luc Nancy, *Résistance de la poésie*, William Blake & Co, coll. « La pharmacie de Platon », 1997, 29 p.

20 S. Marot, *op. cit.*, p. 12.

21 Thomas Mondémé, « Île : la méthode Cadiot », *Tracés*, n° 3, ENS, 2003 (raturé par l'auteur).

22 P. Alféri et O. Cadiot, *op. cit.*, p. 6.

23 *Ibid*.

24 *Ibid*.

25 J.-M. Maulpoix, *op. cit.*

26 O. Cadiot, *in* E. Hocquard, *Ma haie*, *op. cit.*, p. 62-63 ; cité aussi dans G. A. Tiberghien, *op. cit.*, p. 66.

27 P. Alféri et O. Cadiot, *op. cit.*, p. 12.

28 E. Hocquard, « Expériences », *op. cit.*, p. 154-158.

29 *Cf.* Denis Roche, « Fiction & Cie », *Dépôts de savoir & de technique*, du Seuil, 1980.

30 E. Hocquard, *op. cit.*

31 *Ibid*., p. 16.

32 T. Mondémé, *op. cit.*, p. 54.

33 P. Mangeot et P. Zaoui, *op. cit.*

34 *Ibid*.

35 O. Cadiot, *Futur, ancien, fugitif*, *op. cit.*, 4^{e} de couverture.

MARC-ANTOINE DURAND est architecte DPLG et titulaire d'un DEA en philosophie. Il vit et travaille à Paris. Parallèlement à son activité de praticien, il est chercheur au laboratoire GERPHAU (Groupe d'études et de recherche en philosophie architecture urbain – UMR CNRS 7218 LAVUE) et enseigne à l'École spéciale d'architecture et à l'École nationale supérieure d'architecture de Paris-La Villette.

L'ÉNERGIE DE LA PAROLE DANS LA POÉSIE QUANTIQUE

Transmission artistique et déplacements existentiels dans le champ morphopoétique

MICHAËL LA CHANCE

> Lorsqu'il s'agit de se donner une représentation des phénomènes atomiques, nous devons faire usage du langage à la façon des poètes. Un poète ne s'emploie pas tant à décrire des faits qu'à créer des modèles et des analogies[1]. NIELS BOHR

Qu'en est-il de la poésie dans le contexte du développement de la physique des particules au début du siècle dernier et de la théorie de l'information récente ? Qu'en est-il de l'art à l'époque de la neuromatrice des communications et du codage génétique des formes de vie ? Cela changera-t-il ce que nous considérons intense et beau, significatif et étrange, concret et mystérieux ? Cela changera-t-il notre façon de faire de la poésie et de l'art ? Devons-nous envisager une poésie *autre* ? Une poésie qui serait annoncée par la transpoésie de Michel Camus, la transcosmologie poétique de Basarab Nicolescu, la poésie scientifique de Marc Fumaroli, l'artiste non-aristotélicien de Fernando Pessoa, le zaoum transmental de Velimir Khlebnikov, etc.[2] ?

Les rapports entre poésie et science physique

À un prêtre qui avait mentionné que l'univers a commencé avec « Et la lumière fut », le physicien Fritz Zwicky – qui a eu l'intuition de la matière noire – a répondu qu'il pourrait acquiescer à cette formule si elle était modifiée en « Et l'électromagnétisme fut ». Il est tentant d'envisager que, de façon analogue, nos énoncés poétiques seront éventuellement reformulés par les disciplines scientifiques : ou bien la poésie sera à la remorque des visions du monde archaïques (éther, aura, rayonnement, inertie, énergie, etc.), ou plutôt elle sera une protophysique, un mode avancé de la recherche qui contribue au savoir quant à la nature de la réalité et, corrélativement, quant au sentiment d'exister.

Lorsque Niels Bohr suggère que certaines notions, parmi les plus difficiles, de la physique des particules peuvent (et doivent) trouver un écho en poésie, il fait partie du petit nombre de physiciens qui croient à la contribution de la poésie dans le processus de découverte : Baeyer, Balibar, de Beauregard, Bohm (qui écrit des *rheomodes*), Deutsch, Heisenberg, Hut, Nicolescu (qui écrit des *théorèmes poétiques*), etc. Ces physiciens contemporains rejoignent la famille des écrivains et des philosophes qui appellent une complémentarité entre la poésie et la physique : Bachelard, Bitbol, Blake (qui se réfère à Newton), Bruno, Michel Camus, Empson, Lucrèce (qui se réfère à Démocrite), Ortega y Gasset, Pessoa, etc.

De nombreux poètes se sont inspirés de la physique de leur époque, mais le plus souvent la poésie demeure prisonnière d'une esthétique platonicienne et granulaire : l'absolu révélé par le détail, l'éternité dévoilée dans l'instant passager, la présence exposée par l'éloignement, l'arrière-monde des modèles aperçu à même les singularités de l'expérience humaine. En effet la poésie, dans son acception classique, nous propulse vers les hauteurs d'une cosmologie désuète. Nous décrivons notre entourage avec un langage grevé de catégories que nous croyons incontournables (le temps, l'espace, la causalité, la cohérence, etc.), nous n'avons de cesse de réaffirmer les mérites artistiques de l'éternité et de la totalité. La mécanique quantique vient dessiner un nouvel horizon, constitue une nouvelle figure de l'horizon dans lequel nous voulons inscrire le menu détail du tangible. Dans sa lettre à Witold von Hulewicz, écrite en 1925 à propos des *Élégies*, Rilke écrit : « [I]l s'agit, avec une conscience purement terrestre, profondément terrestre, radieusement terrestre, d'intégrer tout ce à quoi nous touchons, tout ce que nous voyons *ici*, dans cet horizon plus vaste, le plus vaste. Non dans un Au-delà dont l'ombre enténèbre la terre, mais dans un Tout, *dans le Tout*[3]. »

Il est vrai que, depuis toujours, nous décrivons nos processus mentaux en faisant appel à des métaphores que nous avons tirées des sciences physiques (hydrodynamique, astronomie, géométrie, etc.). Quand ces images scientifiques seront devenues obsolètes, quelle intelligibilité pourrons-nous encore retirer de nous-mêmes[4] ? Quand les nouvelles sciences se révéleraient avares en métaphores, alors il incombe à la poésie de nous donner des aperçus du réel en tant que superposition d'états. C'est effectivement la tâche de la poésie de se confronter à l'impossible et d'en extraire (façonner) une réalité observable. Comment parvenons-nous à rendre l'expérience possible, à concevoir l'unité d'un « monde » ? La prose s'emploie à objectiver les régularités observées dans une raison indépendante des caractéristiques personnelles de l'observateur. Elle excelle à multiplier les rationalités tout en les assujettissant à une Raison des raisons, tandis que la poésie crée des formes dans lesquelles nous faisons l'expérience de nous-mêmes et de notre environnement.

Devons-nous reconnaître une valeur poétique au monde de nos expériences banales et prosaïques ? Selon A. W. Schlegel, le langage doit son invention à l'aptitude poétique, il est lui-même « poème en perpétuel devenir, en perpétuelle métamorphose »[5]. À l'époque de l'émergence du paradigme quantique, nous interrogeons l'efficacité du langage dans le paradigme classique : la capacité de la prose à figer une version du réel, à actualiser ce qui nous paraît « réalité », à réduire et circonscrire nos expériences dans une logosphère. La prose serait une poésie éteinte qui permet d'ouvrir des plages d'expériences, mais, tout à la fois, qui fige un plan de réalité, un palier expérientiel entre cosmos et particules.

Ce que la poésie tente de faire, c'est de revitaliser la parole, de produire un « mode d'apparition du langage »[6] qui ouvre le monde dans un foison-

nement de potentialités. Le poème précipite le langage dans ce suspens où il surgit sans cesse, puise son énergie dans son autonomie vivante, tandis que la prose rabat la proposition à sa fonction instrumentale et objectivante. Paul Valéry disait dans *Variété* : « [J]e me demande parfois s'il n'existerait pas une pensée plus générale que la pensée d'une "proposition" ou la conscience de penser quoi que ce soit[7]. »

La nouvelle science physique appelle cette pensée plus générale qui excéderait nos capacités perceptuelles et cognitives, qui outrepasserait les limites de nos capacités de représentation. Elle nous laisse entrevoir un univers façonné par nos questions, quand le fait même d'interroger une situation aurait pour effet d'extraire de l'information d'une situation, de modifier celle-ci et de déterminer les données subséquentes que nous pourrions en retirer. Alors, la première question détermine les questions subséquentes. La poésie peut-elle s'avancer comme « premier questionnement » ? Le poète peut-il proposer des questionnements inédits ?

> Nous nommons le possible.
> Nous répondons à l'impossible.
> MAURICE BLANCHOT

Vers une poésie analytique

Nous ne saurions retracer ici une coévolution de la poésie et de la physique ni voir comment les élaborations poético-philosophiques sont devenues des modèles scientifiques. Selon le vœu de Friedrich Schlegel, « tout art doit devenir science et toute science doit devenir art »[8] ; un vœu constant dans les avant-gardes, que Khlebnikov formulera ainsi plus d'un siècle plus tard : « [L]'art est possédé d'un désir de régner dans la science […]. L'art doit s'égaler à la science et à la technique[9]. » La poésie préquantique suggérait déjà des choses invraisemblables et troublantes : que la réalité est éblouissement où les univers se côtoient ; que nous pouvons ouvrir l'expérience à partir d'un geste ; que les possibles gravitent librement dans un chaos tourbillonnant ; que nous pouvons ériger la modification de soi en moyen de connaître le monde. Alors qu'est-ce que la poésie postclassique pourrait suggérer de plus ?

Nous demandons aujourd'hui : que devient la poésie à l'ère du quantique[10] ? Sera-t-elle iconoclaste ou holographique ? Sera-t-elle infomatérielle ou autofictionnée ? Nous trouvons des éléments de réponse dans les vortex et l'esthétique ondulatoire d'Ezra Pound, le zaoum de Khlebnikov, les théorèmes poétiques de Nicolescu, le quantum linguistique de Donguy, etc. De nos jours, certains artistes et poètes voudraient prendre acte de la disparition des repères classiques, ils voudraient s'affranchir de notre cadre social et de nos stratégies de représentation qui déterminent notre latitude à créer sur le plan artistique. Le poète Jean-Luc André propose sa définition quelque peu récursive du réel : « [A]u réel est associé un compossible admettant toutes les dimensions imprévisibles[11] » (réel = [réel x imprévisible]). En fait, avec le nouveau paradigme, l'imprévisible fait partie de l'équation, c'est une composante initiale.

Alors l'art est un accueil de l'indéterminé, la poésie est une présaisie du magma créateur. C'est la fonction de la poésie entropique, ou encore de l'art quantique, dont le suspens poétique sera aussitôt colonisé par des empires conceptuels : « L'art est actuellement une fluctuation quantique où chaque chose peut au bout du compte être incertaine, improbable et indéterminée[12]. » Cependant, le foisonnement de l'expérience est immanquablement soumis à des découpages catégoriels, affligé de cloisonnements sémantiques. Le langage est un système qui se heurte à son environnement, ce qui provoque une réduction du tout-possible lorsque les mots s'approprient le réel ou, mieux que cela, qu'ils font violence au réel afin d'en extraire le sens et d'en extirper les formes, ce que Valéry appelle la « disparition vibratoire d'un fait de nature »[13]. C'est l'idéal classique : le concept fige le réel pour le rendre transparent, il transforme des dunes de sable en palais de verre, ce qu'Emerson avait formulé par : « *the poet turns the world to glass* ».

Au XXIe siècle, notre palais de verre s'est fissuré, nos impressions sensorielles ne suffisent pas à construire ce que nous appelons un « monde ». Ce monde se révèle impossible et surtout invivable. Nous sommes portés à établir une corrélation entre la crise humanitaire de notre époque et notre dessaisie du monde matériel : dérèglement du climat, épuisement des ressources, débâcle économique… à quoi il faut ajouter le caractère ininterprétable de la connaissance : depuis l'infiniment petit de la physique des particules et de la biologie moléculaire jusqu'à l'infiniment grand des cosmologies inflationnistes, les réalités se refusent à l'expérience sensible et ne se laissent appréhender que par une batterie de formules mathématiques contre-intuitives. Nous ne connaissons aucun fondement rationnel à ces formules. Elles bafouent notre besoin de faire sens, leurs applications suscitent des inquiétudes éthiques de premier plan. Il est grand temps que nous puissions dépasser notre appréhension analogique du monde et développer un langage qui saura s'affranchir des anciens modes représentationnels.

Le théorème *vorticien* d'Ezra Pound

Le poète Ezra Pound envisageait une grande affinité entre l'art et la science lorsqu'il attribuait à l'un comme à l'autre la capacité de dépasser nos représentations et de passer outre notre intuition. Il concevait quatre niveaux de discours, les deux premiers étant l'arithmétique et l'algébrique, ce dernier ayant le privilège de développer la pensée par-delà notre capacité de visualiser les choses[14]. Au troisième niveau, Pound plaçait la géométrie descriptive où l'expression algébrique (telle que $a^2 + b^2 = c^2$, le théorème de Pythagore) développe des formes immatérielles et des nombres pour parler du réel. Le quatrième niveau de langage introduisait une nouvelle façon de parler de la forme qui se révélait énergique et créative. Ainsi, selon Pound, la géométrie analytique $(x - a)^2 + (y - b)^2 = r^2$ *crée* le cercle. Il s'agissait alors de se détacher du symbolisme qui faisait remonter des formes déjà existantes du passé et d'en proposer la contemplation, alors que Pound – comme le futurisme russe – tentait de matérialiser les idées et de leur donner des formes : « *Great works of art contain this fourth sort of equation. They cause form to come into being. By the "image" I mean such an equation ; […] about* sea, cliff, night, *having something to do with mood*[15]. »

Il y a ainsi des équations d'images qui auraient une valeur performative. Déjà Mallarmé s'intéressait à la structure des expressions, à la possibilité d'y opérer des transformations comme il est possible de le faire en algèbre[16]. Avec Pound, l'*esthétique analytique* propose une intuition directe de la forme au moment où elle cristallise un monde changeant : « *As the abstract mathematician is to science so is the poet to the world's consciousness*[17]. » Ce que le mathématicien est au monde matériel, le poète est à l'intelligence qui traverse le monde : une dimension panpsychique intriquée dans la réalité matérielle. L'image poétique de quatrième niveau *mer + falaise + nuit* transcende le découpage entre la mer, la falaise et la nuit, et prête à ceux-ci un exposant poétique (mer^p + falaise^p + nuit^p) qui forme un système esthétique, une *Figure métapoétique*. Ces poèmes ternaires – qui s'apparentent au haïku – font partie des nouvelles « Figures » dont parle Francis Ponge : « Ainsi formerons-nous un jour peut-être les nouvelles Figures, qui nous permettront de nous confier à la Parole pour parcourir l'Espace courbe, l'Espace non-euclidien[18]. »

Selon Pound, les images de quatrième niveau constituent des constellations imaginales qu'il appelle « vortex ». Dans le vortex, les images sont laissées en suspens, elles restent flottantes et indéterminées, elles sont dépassées, c'est-à-dire remplacées par un *dispositif figural* qui aurait la capacité d'émettre, de filtrer et d'accélérer le magma de tous nos événements internes. Le *vorticisme* de Pound proposerait une description directe de ce plasma psychique et émotionnel, tandis que Khlebnikov voudrait créer un langage universel d'une rigueur tout algébrique, affranchi des images et de la perception spatiale, qui serait le « vortex collecteur » de toute l'expérience humaine[19]. Selon le « théorème de Pound », le système figural crée ses événements, il actualise des faits d'idées et d'affects autant qu'il ne les décrit. L'ensemble ternaire *merfalaisenuit* touche à l'expérience que la personne fait d'un lieu, et d'elle-même ; il constitue une dimension autonome et transitoire de la réalité.

Nos tentatives de décrire les formes de l'expérience modifient aussitôt celles-ci. L'esthétique analytique s'emploie à décrire notre maelstrom intérieur, ses gravitations psychosomatiques, sans provoquer une réduction de la vie psychique et affective. Cette esthétique propose des triangulations

d'images qui créent des événements par le simple fait d'envisager – ou de parier sur – leur existence. De telles poésies, nous dit Pound, parce qu'elles sondent les possibles dans le devenir, transcendent les formes fixes et répétitives, induisent l'expérience d'un monde mouvant[20].

Le vorticisme de Pound (1914) présente des similitudes importantes avec le présent tourbillonnant de « l'État du temps » décrété par Khlebnikov, quand celui-ci veut échapper à l'espace quadrillé, au temps quantifié, à la destruction de l'univers par les images. Dans ce présent il n'y a qu'une « merveilleuse instantanéité, mourant et ressuscitant sans fin »[21], une danse solaire d'accords tourbillonnants. C'est toute l'avant-garde, dans les arts et la littérature, qui appelait un lyrisme immédiat, une parole impétueuse qui surgit de l'élan vital, sans nostalgie de l'origine : le poète a l'ambition d'accéder à la vie dans la totalité de son devenir, de vivre dans le temps infini où les vies sont des microtourbillons. Aleksandr Toufanov, disciple de Khlebnikov, écrit dans son *Autobiographie* de 1922 : « Je suis un tourbillon (Vortex) qui pénètre l'espace et le temps[22]. »

Quitter les analogies, envisager les probabilités

D'une certaine façon, nous pouvons envisager les équations quantiques comme un discours de cinquième niveau, afin de caractériser la (pré)observation poétique. En physique, la particule est décrite par une fonction d'onde | *y* (*r*) > qui ne peut être visualisée, cette fonction étant une somme d'informations exprimée par un ensemble complexe de variables en termes de probabilité[23]. En poésie, la particule de sens, ce n'est ni le mot ni l'image, mais plutôt un geste phonique qui tend vers le devenir, soit une expectative qui s'ouvre sur la globalité des relations. Valéry disait de Mallarmé : « [J]e me représente son expectative, l'âme tendue en direction des harmoniques et concentrée à percevoir l'événement du mot dans l'univers des mots, où elle se perd à appréhender l'ordre total des liaisons et des résonnances[24]. »

Si nous transposons métaphoriquement cette lecture dans le monde classique, il appert que l'aperçu d'un paysage – prenons par exemple le littoral *merfalaisenuit* – se révèle composé d'informations et de matières. C'est une matière éclatée en ses états superposés, qui s'évanouit aussitôt que nous tentons d'en extraire l'information, qui se subdivise alors en réalité « affaissée »[25] et en information. Rappelons que les comportements quantiques ne sont observables que sur des particules isolées et ne sauraient être transposés à l'échelle humaine. Les phénomènes du quantique ne peuvent passer dans le classique, pourtant l'imaginaire quantique se révèle d'une grande puissance de suggestion. Nous constatons ainsi une corrélation forte entre le vortex et la faculté d'échapper aux contraintes spatiales et temporelles.

L'aperçu d'un littoral nocturne, comme | *merfalaisenuit* > évoqué à l'instant, constitue un tel vortex : cette réalité prend forme afin de s'inscrire dans un champ où le monde naturel et le monde humain constituent une trame préalable. L'ensemble *seacliffnight* présente une cohérence initiale d'appartenance à ce champ où toutes choses sont intelligibles et sensibles : un vortex global qui tend à englober l'environnement, qui rassemble le vivant et l'inanimé dans un ensemble fluide et ordonné. Alors toutes choses acquièrent relief et sens, répondent à des enlignements, offrent des coïncidences, parce qu'elles appartiennent d'emblée à ce flux tournoyant auquel la poésie reconnaît une intelligence expansive et vivante[26]. La vision poétique rappelle cette intrication initiale de l'extérieur et de l'intérieur : la vision *entropoïétique* maintient les choses dans leur intrication, dans la démesure et l'éblouissement, avant toute irruption réductrice du regard. Le poète met de l'avant une (pré)observation qui ne prétend ni englober ce qu'il aperçoit, ni lui donner une existence séparée hors du champ morphopoétique d'une intrication du langage et du monde. L'esprit est alors le « centre de suspension vibratoire », selon Valéry, où peut naître une autre pensée, une vision autre du monde qui semble une vision d'un autre monde.

La notion d'*entropoésie* est formée à partir du grec εντροπη, littéralement « action de se retourner » en soi-même, mais aussi « action de se transformer ». Ainsi l'action de se laisser émouvoir, en se repliant en soi-même, signale une transformation qui multiplie les plis, une transformation de l'être qui relève autant de l'autofaçonnement que de l'enchevêtrement. A. W. Schlegel parlait de « perpétuelles métamorphoses », nous parlons plutôt de *plis* dans le champ morphopoétique qui propose une intrication initiale entre la logique des gestes et le système des mots, entre le monde matériel et notre psyché[27]. En fait, l'énergie du système psychique ne se conserve pas. Nous sommes voués à nous perdre en nous-mêmes : « [L]'âme tendue […] se perd à appréhender », disait Valéry. *Entropé* constitue une racine commune entre l'intrication et l'entropie[28], deux notions de la physique contemporaine, qui rappelle le rapport archaïque entre s'émouvoir et se transformer : deux moments essentiels de la poésie.

La poésie ne comble pas un vide de sens, elle place les choses dans un vide qui fait voir les relations entre celles-ci. Dans *L'origine de l'œuvre d'art,* Martin Heidegger reconnaît à la poésie la capacité de déclarer un lieu *ouvert* au sein de ce qui est, dans lequel tout est *autrement* qu'à l'habitude et se *révèle* à la fois comme ce qui est. Aujourd'hui la poésie veut incarner l'univers non téléologique que la science laisse entrevoir : elle veut l'incarner au moyen de situations et de gestes, de prises de voix et d'immersions dans le silence. Elle s'appuie sur un modèle d'intrication ternaire *esprit-matière-énergie*, afin de proposer des explorations sensibles et langagières de la présence vibratoire où tous les éléments d'un système se trouvent suspendus dans les autres systèmes[29].

À la suite des triangulations d'images de Pound, ou des schémas ternaires de Lupasco, la poésie quantique présente des transactions inédites dans la multiplicité de la présence. Il ne s'agit pas de figer les réalités dans des images, mais – par des effets de discontinuité et de non-localité – de révéler celles-ci dans un échange incessant d'énergies, de matières et d'informations, de les inscrire dans un espacement morphopoétique de toutes les promesses d'être. George Quasha écrit : « *Things were hardly just things / but little weighed entities / bearing their own fields, / and I was there to strip them / down to the core. / I cut as I saw / according to the truth line – / clearly – aware / as much as I was / awake at my center, / the line of truth / is inside each / one, and every / thing self- / aligned there / throught promises / to be*[30] »

L'imaginaire quantique : le multiple et l'autarcique

La poésie prend acte de ce moment initial où l'homme « fait monde » : « Les poètes se tiennent eux-mêmes ouverts dans l'Ouvert. […] L'ouverture de l'Ouvert fait partie de ce que nous appelons "un monde". Ainsi, seulement pour les poètes, les signes et les gestes du monde entrent dans la lumière, puisque les poètes ne sont pas sans monde[31]. »

Elle explore les états au sein desquels nous sommes propulsés, transformés et sublimés. Elle reconnaît l'émergence du multiple lorsque chacun participe à la fois à l'être et au non-être. Alors, la question devient : pourquoi y a-t-il du sens et pas seulement du chaos ? Poser cette question, c'est envisager ce que serait une poésie du multiple qui tente de pénétrer le « monde total » des potentialités. Sans préinterprétation, sans référent extérieur, sans arrière-monde de principes et finalités. Selon Heidegger, qui reprend le terme de Rilke, les poètes ont accès à un « Ouvert à l'intérieur duquel […] toutes choses peuvent se rencontrer »[32].

En effet, la mécanique quantique décrit un monde *transpatial*, c'est-à-dire traversé par des potentiels, lorsqu'elle développe les principes selon lesquels l'univers n'a jamais été confronté à d'autres systèmes, sinon à lui-même. Pour chaque état | Y *n* > du système *S*, j'obtiens un état | F *n* > correspondant dans l'environnement *E*. Or, l'univers rebondit sur sa propre limite : alors il se dépose dans un état | F *o* >, et la fonction d'onde Y reste « pure ». Le tableau ci-dessous retrace l'évolution d'un système quantique (S = système, E = environnement [peut contenir un observateur], U = univers).

FLUCTUATION	**S**	**S + E**	**S + U**	**U + U**
quantique primordiale	Un système isolé, ayant une intrication zéro, peut rester non localisé 100 millions d'années.	L'intrication fuit de S vers E et se dilue dans E, alors S semble classique.	L'intrication a fui dans l'univers.	L'univers agit comme son propre environnement.

Tôt ou tard les systèmes quittent leur isolement et rebondissent sur leur environnement. L'environnement ultime, c'est l'univers, mais le fait même d'observer crée un environnement qui – selon l'interprétation de Copenhague – provoque une perte d'intrication entre systèmes, nommée « décohérence ». Il y a des débats importants sur la « réalité » de la fonction d'onde Y et des superpositions d'états. La question initiale est de savoir si ces superpositions d'états ont une réalité physique ou si ce ne sont que des chimères mathématiques. La superposition étant contre-intuitive, serait-elle par conséquent irréelle ?

Ce débat reste entier lorsque nous transposons la notion d'intrication vers le monde classique, comme nous le faisons en ce moment, en rejouant la division quantique/classique sur une division poétique/prosaïque : la poésie est un cycle où les choses n'ont de cesse de devenir des signes, et vice versa, dans une intrication entre les deux, en une formule qui pourrait ressembler à ceci : | Y int > = | Y signe + chose > = *a* | j signe > | j chose > + *b* | y signe > | y chose > + … Alors le monde est une nuée de signes à tout instant précipités dans l'extrême précision d'un détail ou d'un geste. La poésie s'efforce d'« intégrer tout ce que nous touchons, tout ce que nous voyons *ici* dans un horizon plus vaste », disait Rilke, ce qu'elle fait sans référence à un arrière-monde sublimé, mais en révélant des modes intriqués de la réalité, tandis que la prose provoque une réduction dans un multiple de valeurs qui coexistent (il s'agit en fait d'*un* état qui recoupe plusieurs de ces possibilités) vers une seule valeur : le chat est vivant ou mort.

Aujourd'hui encore, la mécanique quantique reçoit plus d'une douzaine d'interprétations différentes, sans consensus parmi les savants. Parmi celles-ci, dès la fin des années cinquante, Hugh Everett III a proposé une interprétation audacieuse – reprise par Bryce Seligman DeWitt[33] : au lieu d'un affaissement (de la fonction) d'onde, qui serait « figée » par l'observateur, nous assistons plutôt à une bifurcation (*branching*) entre plusieurs mondes ; l'observateur se trouve aussitôt entraîné dans son monde et ne saurait soupçonner la présence et la particularité des autres parcours. Pour cet observateur, n'ayant pas eu le choix de construire, de façonner ou d'adopter son monde particulier, c'est le seul monde possible. Nous ne manquons pas d'être saisis par la force poétique de cette image.

Lorsque nous parlons, à la suite d'Everett, de bifurcation qui emprisonne l'observateur dans l'un de ces mondes, il s'agit encore, rappelons-le, du « monde » de la particule et non pas des grandes collections d'organes (le corps) ou d'individus (la société), où la superposition est aussitôt détruite par l'observation ou par l'enchâssement dans des systèmes lourds et complexes. Cependant, cette notion de bifurcation, par effet de métaphorisation dans l'imaginaire quantique, nous invite à un questionnement sur la notion de choix : est-il possible de nous donner une compréhension du multiple afin d'effectuer de meilleurs choix ? Est-il possible de comprendre l'interaction réciproque, égalitaire et vibratoire, entre observateurs ? Chacun voit le monde depuis ses choix, c'est pourquoi il voit un monde à son échelle : c'est la ligne anthropique[34].

L'expérience de l'intrication des sujets et du monde – quand elle serait possible – n'appartient pas à l'*anthropoésie*, une poésie égotiste à la recherche des moments totaliseurs du moi ; elle appartient plutôt à une poésie qui met en relief la coappartenance du langage et de la pensée, de la vérité et de l'être. Ce projet a été accueilli par le discours philosophique, tel le commentaire de Heidegger sur des fragments de Hölderlin ; il appartient aussi à la poésie scientifique des rêveurs d'univers, qui en livrent les actualisations sans perdre la saveur du tout-possible[35]. Alors, l'*entropoésie* fait connaître le degré de coextension, pour ne pas dire intrication, du langage et de l'être ; elle donne l'aperçu des replis infinis de la multitude où le « réel » ne serait qu'un résidu.

L'œuvre en tant que système esthétique

Nous voulons maintenant retracer l'avènement de l'énoncé poétique (de l'émetteur au récepteur) afin de nous donner un aperçu de « l'événement du mot » (Valéry). Tout part d'un ébranlement de l'être, depuis le soubassement où nous sommes une multiplicité d'états, à partir duquel seront élaborées, par niveaux de complexité subséquents, les impulsions psychiques qui se déposeront dans une succession d'images mentales, lesquelles seront déposées dans des mots, sinon des gestes signifiants. Les images ne sont pas contenues dans ces gestes, encapsulées dans ces mots : ceux-ci deviennent des *comportements orientant* qui invitent le récepteur à se rapporter à lui-même d'une certaine façon, moment entropoétique où il se replie en lui-même pour y créer une expérience de lui-même. C'est la danse de l'ours, ou un ruissellement de mots.

Le message linéaire de l'écriture classique est évacué, il est remplacé par un dispositif multidimensionnel : les objets d'art, les dispositifs performatifs, les textes poétiques, sont bientôt des *systèmes esthétiques* qui tolèrent des intrications progressives avec l'environnement de la réception. Il apparaît que le langage lui-même est un système esthétique : « [L]e langage […] est lui-même un poème du genre humain tout entier, un poème en perpétuel devenir[36]. »

La mécanique quantique est une œuvre poétique égarée parmi les sciences, elle invite à la métaphorisation parce qu'elle est précisément poétique. Quand les sciences parviendront à la rejeter, il restera à la poésie le fardeau de produire des modèles aussi ambitieux que l'équation de Schrödinger (1925) qui postule l'évolution temporelle | Y (*t*) > de l'état quantique de l'univers.

Il reste à la poésie la tâche de cultiver l'intuition hors du cadre newtonien : la poésie doit nous aider à envisager un monde où le statut du sens a changé, où les modes de réception sont déplacés, où la réalité matérielle n'est plus invariante. Alors, avec cette intuition élargie, nous pourrons mieux appréhender les phénomènes de la mécanique quantique ; mieux encore, nous pourrons envisager l'être humain en tant qu'enchevêtrement de faisceaux de déterminations et le monde physique, en tant que clivage de régions morphopoétiques : « *I understood the uncertainty of calculations and the soil and water loss out on the plateau. In different morphopoetic regions, / entropy can be given as follows*[37] ». Le quantique nous introduit dans un nouveau paradigme, propose une nouvelle métaphore de la transmission artistique, pour repenser ce que nous entendons par « toucher le lecteur », « émouvoir le spectateur »… quand les contenus et les vécus n'appartiennent plus à une esthétique corpusculaire.

En effet, parmi les emprunts à la physique depuis un siècle, nous pouvons distinguer deux modèles : l'esthétique corpusculaire, avec ses progressions quantitatives et ses discontinuités, ainsi que l'esthétique ondulatoire, avec son déploiement et son instantanéité. Baudelaire proposait l'étude d'une *Loi de la gradation* qui penserait des accumulations d'effets ; il aurait fallu de peu pour qu'il envisage aussi des discontinuités et des quanta, des seuils et des ruptures dans le plan constitué par tous les effets[38]. Alors il s'agit de reconnaître les seuils et les replis, sinon les ruptures dans un champ morphopoétique tiré aux quatre coins par l'auteur et le public, l'œuvre et l'interprète. Il s'agit d'admettre un système esthétique global dans lequel prend place ce que Pessoa appelle une « intégration ».

Vers le modèle de l'intrication

L'œuvre n'est plus un condensé de sens ni le reflet d'un absolu, c'est une valeur dans un champ : elle dépend de l'interaction de tous les acteurs – et attracteurs – dans un plan de manifestation où l'attente du public a toujours été sublimée comme intrusion de voix divines. Ainsi le poète Alvaro de Campos (Pessoa) propose en 1924, dans la revue *Athenâ*, une esthétique non-aristotélicienne qui serait fondée sur l'idée de *force d'intégration* et non pas de beauté. La sensibilité poétique parvient à dépasser le cadre aristotélicien, à intégrer les forces constitutives du milieu culturel de l'émergence de l'œuvre de même que l'environnement de sa réception. Pessoa reconnaît une tendance à la rupture, inhérente à toute sensibilité, quand chacun se protège de la rupture par la « conversion des éléments des forces étrangères en éléments qui lui sont propres, en *sa* propre substance[39] ».

Ainsi l'artiste, parce qu'il se perd dans les choses, apprend à les intérioriser, et bientôt tire son énergie de celles-ci. Il devient alors « un foyer émetteur abstrait et sensible »[40]. La création est irradiation esthétique : elle jaillit du chaos personnel dont chaque émotion est un état de la personne, ce que Dylan Thomas appelle « *the nethermost sea of the hidden self* »[41], où la personne est encore une superposition hétérogène avant de prendre forme dans le regard de l'autre. Ce processus s'apparente au passage du quantique au classique, un état *multitudineux* – symbolisé ici par la présence psychique de l'océan – qui est bientôt transformé en diversité d'images, puis en éléments d'un code linéaire, lesquels seront reçus en tant que comportements orientant. La création poétique force le passage à travers

différents états de la personne émettrice, afin d'acquérir finalement une valeur d'auto-orientation pour la réceptrice.

L'œuvre poétique est habitée par un fantasme de transmission directe d'états, une véritable téléportation d'affects. La poésie est une recherche de cette énergie de la parole : Ezra Pound supposait qu'une énergie créatrice passait à travers les personnes pour trouver son point d'énergie maximum ; il définit le *vortex* comme ce « point maximum »[42]. Il s'agit de dépasser une pensée de l'image qui se rapporte à un monde d'objets, mais de nous abandonner à des vortex où nous sommes des microtourbillons dans la fluidité infinie « des sensations qu'a d'elle-même la vie en mouvement »[43].

Nous recherchons alors un langage vibratoire « en dessous » des codes symboliques et des conventions formelles, un langage toujours en dessous de lui-même, pure effusion sémantique et somatique. Quelques auteurs ont tenté de développer cette idée : Alfred Korzybski estimait que la « sensation », traduite en langage *non-élémentaliste,* se découvrirait une force de propagation inouïe et pourrait alors modifier directement les personnes[44]. La mécanique quantique inquiète la poésie lorsqu'elle nous fait soupçonner que nous sommes trop attachés à une conception corpusculaire du sens : le mot, l'image. Nous voudrions remplacer la particule de sens par une valeur (un *spin*) dans un *champ morphopoétique*, tout comme la particule a été remplacée par une fonction d'onde[45].

Le poète Alvaro de Campos suppose qu'un artiste non-aristotélicien parviendrait à donner à son langage une force de propagation inouïe et saurait rendre sa sensibilité immédiatement transmissible. Les locuteurs partageant le moment poétique, toute distance abolie, comme des écorchés qui se touchent, le poète parviendrait ainsi à « forcer les autres, bon gré mal gré, à ressentir ce qu'il a ressenti, et à les dominer par sa force inexpliquée […] comme le dictateur spontané domine le peuple tout entier »[46]. Cette métaphore politique nous permet d'envisager une énergie irrépressible de la parole. C'était l'ambition de la poésie d'introduire un tel empire de la parole, de révéler un paradigme de la transmission des états d'être. Un tel paradigme est enfoui depuis toujours dans la parole, redécouvert par la poésie contemporaine. Pound disait : « *The things that matters in art is a sort of energy, something more or less like electricity or radioactivity, a force transfusing, welding, and unifying*[47]. »

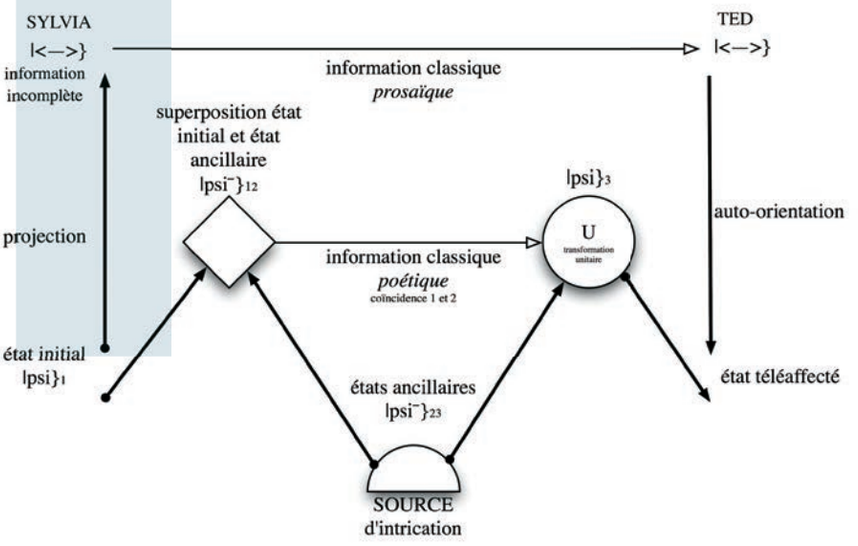
Nous avons mentionné Pound, Pessoa… mais nous ne saurions omettre le prolixe Velimir Khlebnikov qui propose une poésie faite de glissements et de brisures rythmiques, une musique phonique qui sera une véritable rénovation du langage poétique, laquelle mènera à la pratique d'une *langue zaoum transmentale*. Les futuristes italiens cherchaient à retrouver un « magnétisme animal » dans le mot, tandis que le zaoum (*za* , « sur », se substitue à *bez*, « sans », dans *bezumnoe ponimanie* : « sur-rationnelle connaissance ») possède une dimension effusive qui échappe à la pensée objectivée en introduisant un bruissement dans la langue qui permet de reconnaître dans sa structure phonique les premiers signes d'un ordre cosmique[48].

Le schéma de la téléportation quantique

Nous allons maintenant tenter de métaphoriser vers le classique la téléportation d'information entre deux protagonistes, soit entre Sylvia et Ted, et leurs ordinateurs quantiques. Un photon | Y > (noté *psi* dans le schéma) est polarisé Ø (thêta) dans l'ordinateur de Sylvia. Qu'est-ce que la polarisation ? Un *spin* du photon, d'un point de vue corpusculaire, ou une orientation (circulaire, elliptique, etc.) des oscillations d'ondes – dont le vortex serait la métaphore. Comment Sylvia peut-elle faire connaître à Ted l'état de ce photon malgré la distance, considérant qu'elle n'en connaît pas la polarisation et ne sait pas davantage où se trouve Ted ? Elle voudrait que Ted connaisse cette information afin qu'il puisse se donner un photon identique. Rappelons que nous ne pouvons mesurer l'état de | Y > pour le faire connaître ; nous ne pouvons non plus en faire des copies. Par contre, les deux ordinateurs se partagent une paire de photons | ¿ ? > intriqués, c'est-à-dire des photons qui ont le même état quantique non local, dont le support est partagé sur plusieurs particules : Sylvia et Ted possèdent chacun l'un des deux photons intriqués dans l'état Einstein-Podolsky-Rosen. Sylvia met ensemble | Y > et | ¿ > pour les mesurer en même temps, | Y ¿ >, ce qui a pour effet de détruire la polarisation de | Y >, mais aussi de transformer la particule jumelle éloignée | ? > en une multitude d'états possibles qui pourront recevoir des descriptions, sinon être associés à des messages codés en binaire. La particule jumelle ainsi affectée, Ted parvient à reconstruire | Y > et à connaître sa polarisation Ø[49].

La téléportation quantique, où les propriétés de | Y > peuvent être communiquées, fait l'objet de développements audacieux du côté de la cryptographie[50]. Nous l'évoquons ici en tant que métaphore de la transmission artistique, | Y > serait un système esthétique, soit l'enveloppe globale des événements de la vie affective et psychique de Sylvia, alors que Ø serait un état particulier (une polarisation) de la sensibilité de cette dernière[51]. Certes, Sylvia pourrait tenter de connaître et de décrire un état particulier de | Y > dans le langage de tous les jours, ce qui aurait pour effet de provoquer une dissipation de cet état. Il y a une disparition de soi, un affaissement psychique exigé par le projet poético-métaphysique d'instaurer une communication directe d'état à état, le projet romantique des cœurs qui se touchent, des esprits qui se dénudent. C'est qu'il y a, dans l'idée même de poésie, la possibilité panpsychique d'une intrication des esprits et d'un partage d'états multiples[52].

La mise en commun d'un langage poétique est un *partage d'*être. Faire connaître nos états | Y >, c'est mettre ces états en contact avec la part | ¿ > de nous-mêmes qui se trouve en rapport d'intrication avec l'altérité. Sylvia fait connaître à Ted ses événements psychiques | Y > sans connaître leur polarisation Ø. Cependant, le fait même d'élucider nos états d'âme dans un langage qui présuppose un partage de l'existence a pour effet de consolider, ou figer, un état en nous-mêmes tout en affectant autrui – et cela infinitésimalement – dans l'expérience de ce partage.



Certes, on est loin de l'énergie maximum que réclamait Pound, de la force dominatrice de Pessoa. Cependant, ce qui fait la beauté de cette analogie, c'est qu'elle rappelle comment la poésie est complicité dans l'inconnu : le poète peut communiquer ce qu'il ne connaît pas. Ce qu'il a en commun avec son public, c'est ce qui reste inconnu en nous tous. Énigmatiquement, tenter de connaître la part d'inconnu en nous-mêmes ne manque pas de perturber autrui et révèle l'état que nous partageons, ce qui expliquerait pourquoi cela doit rester inconnu : sortir de cette délimitation du moi rappelle que le monde n'est pas une extériorité pure, que la connaissance est un jeu de transformations réciproques.

L'expérience humaine n'est pas isolée dans les individus, elle devient une valeur dans un champ morphopoétique étendu, avec une perte de distinction intérieur/extérieur : le monde terrestre est la scène de notre intériorité et c'est à travers ce théâtre matériel que le psychisme humain se parle et se révèle à lui-même. Le maître Hakuin disait que nous cherchons le poisson dans l'eau et non pas ailleurs ; de même devons-nous chercher Bouddha dans notre propre esprit[53]. Ainsi la poésie révèle le fondement intriqué de notre esprit et l'existence, quand celle-ci n'est pas un monolithe mais un océan de potentialités. Alors, nous pouvons sonder les événements internes | Y > dans le contexte de notre attachement à la vie, de notre ancrage dans l'existence. Nous sommes invités à découvrir la condition humaine | ¿ > à même la mise en commun d'états ancillaires, la révélation d'intrications sous-jacentes. Dylan Thomas pouvait déclarer « *I, in my intricate image* »[54] (en fait « *my entangled image* » servirait mieux notre propos), alors qu'il se détache du jeu de miroir de son identité et s'abandonne à l'effritement des apparences.

Le projet bergsonien de *L'évolution créatrice* (1907) veut comprendre la nature non pas à partir des objets, mais à partir de notre expérience intime de la durée, pour comprendre la fluidité de la vie. Bergson révèle une grande affinité avec le projet quantique lorsqu'il déclare : « [L] e Tout est de même nature que le moi […], on le saisit par un approfondissement de plus en plus complet de soi-même[55]. » Il faudrait ajouter : « On perd le Tout par l'approfondissement du moi qui se cristallise dans la décohérence. »

Emily Dickinson évoque cette communication avec le Tout, lorsque l'amour – et l'expérience poétique – devient un prisme qui fait jaillir une lumière contenue dans le Tout, qui fait jaillir une aube de la nuit : « *I do not need a Light – / The Love of Thee – a Prism be – / Excelling Violet* [56]– » Dickinson évoque un passage infralumineux, l'expérience poétique rétablit la continuité du « spectre cognitif »[57] qui est au fondement de notre pensée et de notre vécu. Il faut rappeler le rôle de la poésie dans la pensée : Adonis énonce que la poésie ne peut être séparée de la pensée, qu'elle est le lien « que tisse le parfum avec la fleur »[58]. Il faut rappeler aussi le rôle de l'analogie sensible dans la connaissance : la poésie fait d'une émotion un accès à toutes les mémoires ; elle fait d'une commotion partagée la révélation d'une forme primale et unifiée – d'un champ morphopoétique qui nous traverse, l'Ouvert des poètes et philosophes.

Une pensée peut changer l'enveloppe psychique de tous quand cette pensée toucherait à la nature de la réalité. Cette idée est déjà au premier plan de la pensée de Giordano Bruno : les problèmes humains et sociaux seraient réglés avec une compréhension de ce qui relie notre monde à l'univers infini[59]. C'est seulement en acceptant de façon créatrice le caractère profondément multiple et mouvant de notre monde que nous pourrons comprendre ce que nous sommes et trouver une résolution des conflits. La vérité n'est pas dans une transcendance hors du monde, elle est plutôt dans ce que Lucien Lévy-Bruhl appelle « participation ».

Rupert Sheldrake, développant sa théorie des effets de frayage dans une mémoire universelle, pose cette question : un seul acte, en raison de son *intensité*, peut-il créer mais aussi modifier un champ morphique[60] ? Ce point de vue est partagé par David Bohm lorsqu'il explore comment l'individu, par son lien inhérent et profond avec l'*ordre impliqué* (Bruno parlait de la « forme compliquée » de l'univers), peut perturber l'ordre génératif explicite[61]. Ces actes modifient le déploiement de notre monde, ils permettent d'entrevoir la multiplicité infinie de ses replis. Khlebnikov préconisait pour sa part un « univers enfoncé »[62] où la position de l'observateur ne fige pas la réalité : « Et je compris épouvanté / que nul ne me voyait / qu'il fallait semer des yeux / qu'il fallait que vienne le semeur d'yeux ».

Oscar Wilde disait qu'il faut révéler l'art en cachant l'artiste. Ajoutons : peut-être faut-il révéler l'art en brûlant les œuvres ? Puisque les œuvres créées le sont pour toujours, elles persistent dans une mémoire invisible. Ce que le peintre ou le poète ont ouvert dans le monde des formes n'aura de cesse d'inspirer les créateurs à venir et persistera comme tel : comme ouvert. Certains auteurs venus d'horizons différents, tels René Thom et Rupert Sheldrake, reprendront cette idée d'un *champ morphopoétique* intelligent et sensible, qui se déploie et s'éprouve à travers nous. Selon Heidegger, « la poésie apparaît (*sich ereignet*) et déploie (*entfaltet*) son être »[63]. Elle développe (*entfaltung*) l'être de l'homme et son système esthétique dans une intrication originelle.

Le poète en a la conviction, ou plutôt la révélation : l'émotion doit se désincarner pour se reconstituer dans l'autofaçonnement d'un autre. Une phrase, ou un geste, peut créer une voie de frayage qui facilitera les gestes subséquents, qui favorisera la répétition d'un état de choses, sinon l'exploration de nouvelles façons d'être. Certes, il y a des œuvres qui illustrent une idée de l'art dans ses ornières psychiques, mais il y a aussi les œuvres, rares et précieuses, dirait Spinoza, qui bouleversent dans son intégralité ce que c'est que d'être humain. t

Qui a allumé ces mondes ?
Où est l'allumette ?
VELIMIR KHLEBNIKOV

NOTES

1 Niels Bohr, cité dans Raoul Schrott, *Tropen* : *Über das Erhabene*, Carl Hanser Verlag, 1998, 214 p. (ma traduction).

2 *Cf.* Michel Camus, *Transpoétique* : *la main cachée entre poésie et science*, Trait d'union, coll. « Spirale », 2002, 100 p. ; Basarab Nicolescu, *Nous, la particule et le monde*, Du Rocher, 2003, 330 p. ; Marc Fumaroli, « Les poètes "scientifiques" », *in* Yves Bonnefoy, André Lichnérowicz et Marcel P. Schützenberger, *Vérité poétique et vérité scientifique*, PUF, 1989, p. 131.

3 Rainer Maria Rilke, *Œuvres : correspondance,* vol. III, B. Briod et P. Klossowski (trad.), Seuil, 1976, p. 589-590.

4 *Cf.* Gregory Bateson, *Une unité sacrée : quelques pas de plus vers une écologie de l'esprit*, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1996, 461 p. Un exemple d'utilisation de l'hydrologie se trouve dans *L'esquisse d'une psychologie scientifique* (1896) de Freud.

5 August Wilhelm Schlegel, cité dans Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire* : *théorie de la littérature du romantisme allemand*, coll. « Poétique », Seuil, 1978, p. 349.

6 Paul Celan, *Le méridien et autres proses*, J. Launay (trad.), Seuil, 2002, p. 57.

7 Paul Valéry, Œuvres I, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 658.

8 Friedrich Schlegel, « Fragments critiques » (1795), *in* P. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *op. cit.*, p. 95, frag. 115.

9 Velimir Khlebnikov, « Pensées » (1922), Y. Mignot (trad.), *Europe*, dossier « Velimir Khlebnikov », nº 978, octobre 2010, p. 244.

10 *Cf.* Robert Crawford *et al.*, *Contemporary Poetry and Contemporary Science*, Oxford UP, 2006, p. 234.

11 Jean-Luc André, *Le bord du* réel : i*mages seuils, seuil de l'image*, Station Mir, 2000, p. 40.

12 Arthur Kroker, *Spasm* : *Virtual Reality, Android Music and Electric Flesh*, Palgrave Macmillan, coll. « Culture Texts Series », 1993.

13 P. Valéry, « Crise de vers », Œuvres *I*, *op. cit.*, p. 366 et sv.

14 *Cf.* Ezra Pound, « Vorticism » (1914), *Early Writings* : *Poems and Prose*, Ira B. Nadel (réd.), Penguin Books, coll. « Penguin Classics », 2005, p. 288.

15 Ezra Pound, *Early Writings* : *Poems and Prose*, p. 289.

16 *Cf.* P. Valéry, *op. cit.*, p. 658.

17 E. Pound, « The Wisdom of Poetry », *Early Writings*, *op. cit.*, p. 194.

18 Francis Ponge, « Texte sur l'électricité » (1954), *Lyres*, Gallimard, 1962, p. 163.

19 Raymond Cooke, *Velimir Khlebnikov : A Critical Study*, Cambridge UP, 1987, p. 81.

20 *Cf.* E. Pound, *Early Writings*, *op. cit.*, p. 289.

21 Aleksandr Toufanov, "Velemir 1er de l'État du temps", *in* Jean-Philippe Jaccard, « Le "devenirianisme" en poésie », *Europe*, dossier « Velimir Khlebnikov », nº 978, octobre 2010, p. 262.

22 *Ibid.*, p. 266.

23 La fonction d'onde se note | ψ (*r*) >, si l'on utilise les parenthèses de Paul Dirac, où ψ (*r*) est une fonction numérique et | *r* > est l'état selon lequel l'électron est localisé au point de coordonnées *r*. La fonction d'onde | ψ > inclut plusieurs valeurs de *r*, donc plusieurs positions différentes pour l'électron qui n'est pas localisé, sinon dans cette amplitude d'une probabilité de présence.

24 P. Valéry, *op. cit.*, p. 656.

25 Affaissement : un objet quantique est caractérisé par des superpositions. Il est ici et là, il existe et n'existe pas, il est positif et négatif, c'est une coexistence simultanée de possibles. Pour caractériser cet état superposé, délocalisé et indéterminé, on joint à la particule une formule mathématique à multiples variables appelée « fonction d'onde ». Selon cette fonction d'onde, la matière n'est pas seulement granularité, mais une onde qui se propulse par intermittences, hoquets, quanta, etc. Le fait d'observer, de mesurer, de tirer de l'information de la matière, provoque un affaissement (de la fonction) d'onde, soit une bifurcation avec d'un côté l'information extraite (perception, mesure…) et de l'autre côté une réduction à l'état classique : alors la position, l'énergie, la vitesse, la masse, le poids, etc., semblent de nouveau des propriétés distinctes et non pas seulement des aspects de notre point de vue.

26 Signalons la similitude avec le « *vortex of intelligence* », développé par Philip K. Dick, alors qu'il présente une théorie des champs concernant l'existence humaine qui se substitue à l'approche corpusculaire. *Cf.* Lawrence Sutin (dir.), *In Pursuit of Valis : Selections from the Exegesis*, Underwood Books, 1991, p. 72 ; Philip K. Dick, *The Exegesis of Philip K. Dick*, P. Jackson et J. Lethem (réd.), Houghton Mifflin Harcourt, 2011, p. 456.

27 Ainsi, les visions chamaniques révéleraient une intrication initiale entre une logique psychotropique des plantes et la neurophysiologie du cerveau humain. *Cf.* Jeremy Narby, *L'intelligence de la nature* : *en quête du savoir*, Buchet-Chastel, 2005, 289 p.

28 Le terme *entropé* apparaît dans le *Criton* (52 c) de Platon pour évoquer le repli sur soi et l'inquiétude. *Cf.* Platon, Œuvres complètes, vol. I, L. Robin (trad.), Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, p. 199.

29 *Cf.* Basarab Nicolescu, *Qu'est-ce que la réalité ? Réflexion autour de l'œuvre de Stéphane Lupasco*, Liber, 2009, 178 p.

30 George Quasha et Chie (Buun) Hasegawa, « Cleaning », *Ainu Dreams* : Poems, Station Hill, 1999, p. 80.

31 Martin Heidegger, « Hölderlin et l'essence de la poésie », *Approche de Hölderlin*, Gallimard, 1962 (rééd. 1973), p. 79.

32 *Ibid.*

33 *Cf.* Hugh Everett, Bryce Seligman DeWitt et Neill Graham (dir.), *The Many-Worlds Interpretation of Quantum Mechanics*, Princeton UP, coll. « Princeton Series in Physics », 1973, 252 p.

34 Principe d'anthropie : le monde serait construit à notre échelle afin de contribuer à l'émergence de la vie humaine et de préserver notre position d'observateur. Le monde est calibré afin de permettre l'émergence d'un humain qui, nommant le monde, permettra au monde de se rapporter à lui-même : parce que le monde *s'appelle*, je peux le nommer.

35 *Cf.* Jean-Pierre Luminet, *Les poètes et l'univers* : *anthologie*, Le Cherche-midi, 1996, p. 8.

36 A. W. Schlegel, *op. cit.*, p. 349.

37 Ken Belford, *Decompositions*, Talonbooks, 2010, s. p.

38 « Étudier dans tous ses modes, dans les œuvres de la nature et dans les œuvres de l'homme, l'universelle et éternelle loi de la gradation, des peu à peu, du petit à petit, avec les forces progressivement croissantes, comme les intérêts composés, en matière de finances. Il en est de même dans l'habileté artistique et littéraire. » (Charles Baudelaire, *Journal* : *mon cœur mis à nu* (1864), Librairie Droz, 2001, p. 65.)

39 Fernando Pessoa, *Poésies et proses d'Alvaro de Campos*, La Différence, 1989, p. 201.

40 *Ibid.*

41 « Drag them up, from *the nethermost sea of the hidden self, but before they reach the paper, they must go through all the rational processes of the intellect.* » (Dylan Thomas, « Notes on the Art of Poetry » [1961], *in* Daniel Jones [dir.], *The Poems of Dylan Thomas*, New Directions Publishing, 2003, p. xxi.)

42 « *[E]very emotion presents itself to the vivid consciousness in some primary form*. […] *I defined the vortex as "the point of maximum energy"*. » (E. Pound, « Vorticism » [1914], *op. cit.*, p. 278.)

43 A. Toufanov, *op. cit.*, p. 268.

44 *Cf.* Alfred Korzybski, « The Role of Language in the Perceptual Processes » (1950), *in* Robert A. Blake et Glenn V. Ramsey, *Perception : An Approach to Personality*, Ronald Press Company, 1951, p. 170-191.

45 Sur la notion de métaphysique morphopoétique, voir Rudolf Berlinger, *Die Weltnatur des Menschen* : *Morphopoietische Metaphysik*, Rodopi, 1988, 398 p. Berlinger propose une architecture triadique *pensée, langage, action*.

46 Ce passage de Pessoa, dont nous avons donné la référence *supra*, est cité à nouveau dans Ewen Chardronnet (dir.), *Anthologie de l'Association des Astronautes Autonomes (AAA) : quitter la gravité*, L'éclat, 2001, 256 p.

47 E. Pound , « The Serious Artist » (1913), *in* Ira B. Nadel (dir.), *op. cit.*, p. 242.

48 *Cf.* Christian Prigent, *La langue et ses monstres*, Cadex, coll. « L'Ostiaque », 1989, 206 p.

49 *Cf.* Charles Henry Bennett, « Teleporting an Unknown Quantum State via Dual Classical and Einstein-Podolsky-Rosen Channels », *Physical Review Letter*, nº 70 (1895-1898), 1993. On notera notre clin d'œil à Sylvia Plath et Ted Hughes.

50 On l'a vu récemment, l'intrication préalable peut être établie non seulement entre photons lumineux, mais aussi entre la lumière et la matière. Ce qui est nouveau (octobre 2006), c'est que l'intrication de départ (partage d'un état EPR) peut être établie entre un photon (dans un laser) et un atome (de Césium).

51 Roger Penrose nous invite à utiliser les parenthèses de Dirac pour y mettre des chats, des symboles, etc. *Cf.* Roger Penrose *et al.*, *The Large, the Small and the Human Mind*, Cambridge UP, 2000, p. 75. Nous utilisons le « ket » (de *bra-ket*) fermant >.

52 *Cf.* Dean Radin, *Entangled Minds : Extrasensory Experience in a Quantum Reality*, Paraview Pocket Books, 2006, 368 p.

53 « *It is your own mind that is Buddha […], he who wishes to seek Buddha must first of all look into his own mind.* » (Hakuin, « Sokko raku kaien fusetsu », *in* Isshu Miura et Ruth Fuller Sasaki, *The Zen Koan* : *Its History and Use in Rinzai Zen*, Harvest Books, Harcourt Brace & World, 1965, p. 41.)

54 Dylan Thomas, *The Poems of Dylan Thomas*, D. Jones (réd.), New Directions Publishing, 2003, p. 128.

55 Henri Bergson, cité dans André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, PUF, 1968, p. 488 ; *id.*, *L'évolution créatrice*, PUF, 1970, p. 534.

56 Emily Dickinson, *Cahier*, nº 21, 1862, n. 611.

57 « *The cognitive spectrum leads us to see connections that are simply* there *[…]. Positing the spectrum leads me to claim that "creativity" and "spirituality" are related phenomena.* » (David Gelernter, *The Muse in the Machine* : *Computerizing the Poetry of Human Thought*, Free Press, 1994, p. 95.)

58 Adonis, *Le regard d'Orphée : entretiens avec Houriya Abdelouahed*, Fayard, coll. « Témoignages pour l'Histoire », 2009, p. 85.

59 « Seule l'ouverture sur les mondes innombrables peut nous donner la clef permettant de comprendre ce que nous sommes. » (Giordano Bruno, *L'infini, l'univers et les mondes*, B. Levergeois [trad.], Berg International, 1987, p. 24, n. 1.)

60 « *If somebody in solitude works away in an extremely intense way it may indeed set up a morphic field*. » (Rupert Sheldrake, « Editor Ken Weathersby talks with Rupert Sheldrake », *Hootenanny Magazine : Free Poetry, Fiction and Art*, nº 3, 1995 ; [en ligne], www.hootenanny.com.)

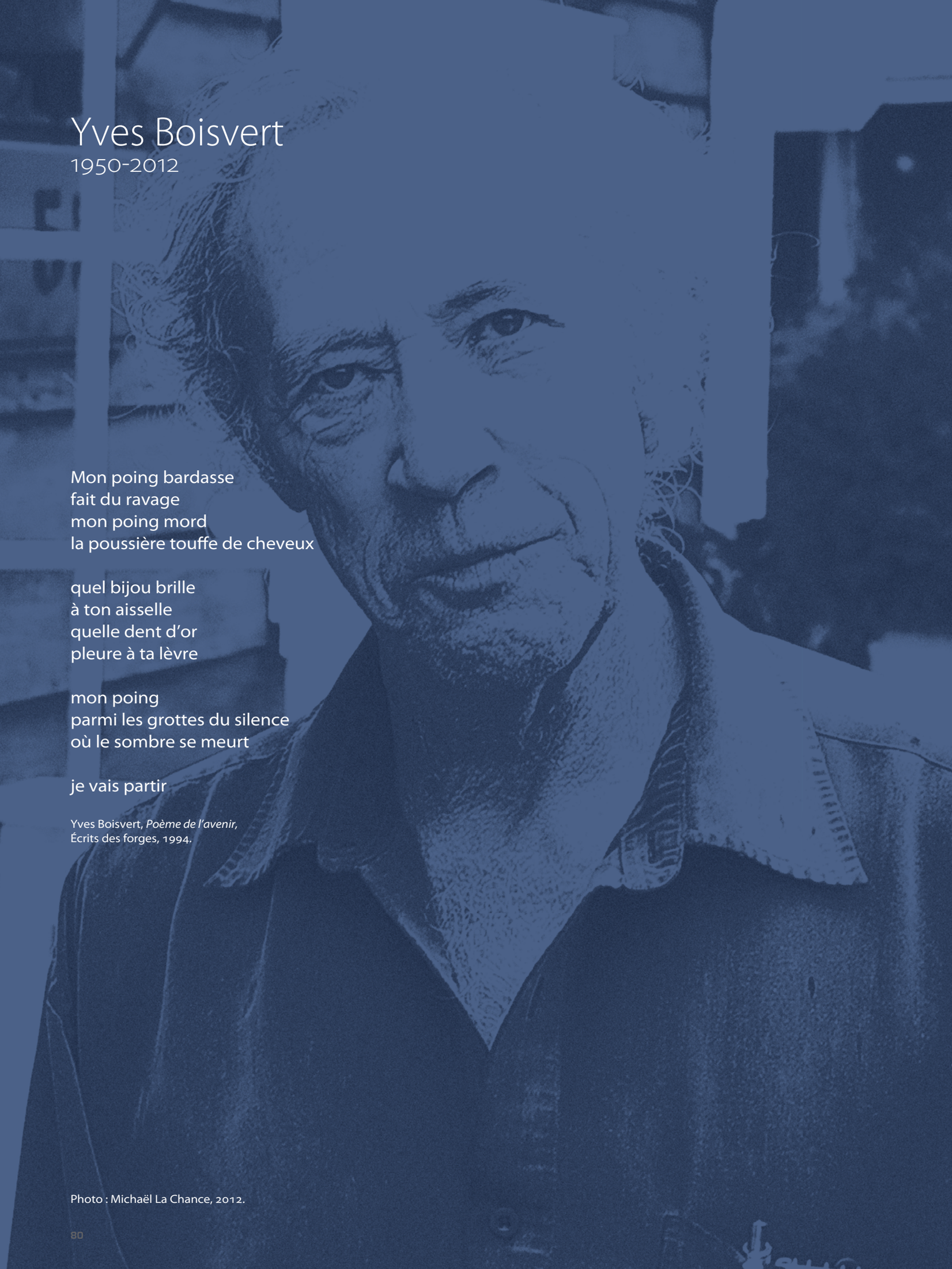
61 *Cf.* David Bohm, cité dans Lee Nichol (dir.), *The Essential David Bohm*, Routledge, 2003, p. 290.

62 V. Khlebnikov, *L'univers enfoncé* : *et autres poèmes*, C. Prigent (trad.), Le Corridor Bleu, 2003, 58 p.

63 M. Heidegger, *op. cit.*, p. 242.

MICHAËL LA CHANCE est philosophe (Ph.D., Paris-VIII) et sociologue (DEA, EHSS, Paris) de formation, poète et essayiste. Il est professeur d'esthétique, chercheur au CELAT et directeur du Département des arts et des lettres à l'Université du Québec à Chicoutimi. Membre du comité de rédaction de la revue *Inter, art actuel*, à Québec, il a publié nombre d'essais sur le rôle des intellectuels à l'époque des géants *corporatifs* et du paradigme technoéconomique, la mondialisation de l'art et le sentiment d'échec de civilisation, la censure dans les arts, la poésie et la peinture allemandes contemporaines devant le trauma, la cyberculture et le cinéma, la répression antiterroriste dans les arts. Il a publié six recueils de poésie. En 2003, il recevait le Prix international Saint-Denys-Garneau.

Yves Boisvert
1950-2012



Mon poing bardasse
fait du ravage
mon poing mord
la poussière touffe de cheveux

quel bijou brille
à ton aisselle
quelle dent d'or
pleure à ta lèvre

mon poing
parmi les grottes du silence
où le sombre se meurt

je vais partir

Yves Boisvert, *Poème de l'avenir,*
Écrits des forges, 1994.

Photo : Michaël La Chance, 2012.

L'oubli de la mascarade

JOSÉ ACQUELIN

pour toi Yves et pour ta douce Dyane

rien n'est jamais rien
sauf ce qui prétend
être toujours tout

on ne revient du présent
que dans le futur qui
se rappelle l'avant
qui fut l'illico

le vertige du temps
n'a pas notre mémoire
n'est pas l'armoire
qui nous sert d'armure
mais juste un nautile

la signature ligature
la rumeur veut qu'on meure
la religion régit encore maintes légions
nous ne pouvons être partout
nous partons de si peu
que croire c'est pâtir

usurpez la poésie allez
les poètes n'ont pas cette arrogance
sauf ceux qui veulent la semblance
de leur méconnaissance de la vie
celle plus vivante évidente
que la fatuité jalouse
de leur manque

la musique des couinements
des balançoires sur lesquelles
vont et viennent vos enfants
ne prémédite aucun art
même pas celui du pendule
ou de la grande farandole
la tarentule des bercements berne
la binarité de vos raisonnements

oui je sais trop
que sais-je des enfants
que je n'ai pas voulu avoir
si ce n'est mon acquiescement
à ne pas falloir la répétition
d'une enfance souffrance
qui dirait pourquoi la peau

gratter ses croûtes
ou vouloir apposer sa frousse
sur la grotte originelle
là n'est plus ici
quand ci-gît
l'envie

je n'ai plus de rêve
qui serait une trêve
totale de tous
sauf celui luisant
d'un seul vers

à quatre pattes
l'animal que je fus
ne pensait même pas
à marcher

aujourd'hui cette nuit
je ne vois plus que
trois droits

le médius dressé
la mort digne

et l'oubli de la mascarade

té han watasta !

POÉSIE URBAINE : CHAPLIN CONTRE NELLIGAN

▶ HÉLÈNE MATTE

Le monde entier le sait, la moitié des Québécois le nient : Québec a eu son Mai 68 en 2012, nommé « Crise étudiante » ou « Printemps érable ». Pareille révolution ne passe pas sans laisser quelques traces et, bien que médias et manifestants se soient assagis depuis les élections et le changement de gouvernement qui s'ensuivit, il nous est donné d'apercevoir encore dans les rues des villes quelques vestiges des événements. Québec n'y échappe pas et, plus que d'ordinaire, certaines poésies visuelles, sous formes d'affiches et de graffitis, distraient ses piétons.

Outre les carrés rouges qui ponctuent les trottoirs de la haute jusqu'à la basse ville, quelques phrases sur la chaussée interpellent les passants. Elles sont peintes au pochoir (« Le vent de droite me pue au nez », rue Crémazie Ouest), habilement manuscrites (« Une jeunesse soucieuse assise sur un monde en ruine », rue Salaberry) ou inscrites dans l'urgence (les nombreux « NOUS » tout aussi épars qu'évocateurs). Les murs également nous font signe par l'écrit (« Ceux qui s'éveillent sont le cauchemar de ceux qui dorment encore », rue Sainte-Claire) ; « Étudiants – sexy – en colère », rue Deligny ; « Après le pain, l'éducation est le premier besoin d'un peuple », rue Saint-Jean, en face de l'école primaire) ou le dessin (un portrait de l'ex-premier ministre Jean Charest, dont l'arrogance est représentée par le doigt d'honneur qu'il élève).

Bien entendu, beaucoup de traces ont disparu. C'est le cas des litres et des litres de peinture rouge déversée sur la côte d'Abraham lors d'une nuit d'avril 2012 et des graffitis « Dictature », « Rêvez bordel » et « Je pense donc je ~~suis~~ paix » pour lesquels trois jeunes ont été arrêtés à la même période[1]. Par contre, de nouvelles interventions surgissent.



Une d'entre elles m'a laissée particulièrement perplexe. Peut-être parce qu'elle montre de manière ostentatoire une relation à la poésie, peut-être parce que son énonciation politique est indirecte, le besoin d'en fouiller le sens s'est présenté à moi. À l'automne 2012, les alentours de la rue Saint-Jean sont placardés : des affiches en noir et blanc présentent la figure emblématique du poète Émile Nelligan accompagnée d'un avis. Nous croyons lire « RECHERCHÉ », comme sur ces prospectus du Far West diffusant les portraits des fugitifs, mais il semble que ce soit plutôt nous qui sommes « trouvés ». Nous sommes avertis : « Nelligan VOUS observe. » Ce *vous* n'a-t-il pas quelque chose d'inquisiteur et d'inquiétant, d'autant plus que le visage imprimé, moitié triste moitié circonspect, porte son regard ailleurs, au loin, peut-être vers le passé d'où il vient et retourne ? Le poète est mort tragiquement en 1941 à l'âge de 62 ans, à l'asile de Saint-Jean-de-Dieu, après 42 ans d'internat. Donc, celui qui nous observe, c'est le fantôme du poète avec ses ombres. « Nelligan VOUS observe » ressemble à une admonestation ou même à une accusation. Le passé nous observe, oui. Nous avions refoulé l'intransigeance de ses institutions : voilà qu'elles refont surface. Serions-nous coupables aujourd'hui, socialement, collectivement, des mêmes crimes sordides ? Mettons-nous la poésie, mettons-nous la différence sous les verrous ? Cette intervention urbaine, par la figure de notre poète-martyr national, rappelle certes le passé, mais elle relate également sa lourdeur judéo-chrétienne et la culpabilité qui la fonde. Aussi, elle nous permet d'évaluer à quel point nous en sommes ou non libérés : « Ah ! que le temps a tempêté / Ma vitrine est en éclat / Ah ! l'espoir que j'ai, que nous avons… / Nous les givrés »…

Une autre intervention se trouve sous les trait d'un graffiti qui mérite mention, d'autant plus qu'il présente une figure de désaliénation plutôt que la personnification d'un pathos érigé en culture. Sur le mur de la coopérative Méduse, dans l'escalier de la Chapelle reliant la côte d'Abraham à la rue Saint-Vallier, un grand dessin fait au pochoir montre Charlie Chaplin qui arbore le masque des sympathisants du groupe de cyberpirates Anonymous. Quelques mots accompagnent aussi l'image : « Les temps modernes ». Il s'agit du titre du dernier film muet de l'histoire du cinéma, un des plus célèbres longs métrages réalisés par Chaplin. Vivant aujourd'hui, ce dernier aurait-il été un *hacker* ? Il a du moins investi le média de masse de son époque, critiquant la société de consommation et du travail à la chaîne, les salaires de crève-la-faim, la dictature et le fascisme. Des thèmes qui s'avèrent encore d'actualité[2]. Si Chaplin a joué le personnage d'un clochard gauche et asocial, c'est qu'en dehors de la fiction, il avait l'occasion de sortir de la dèche et de l'isolement malgré les affres de la maladie mentale qui tenaillait sa mère. C'est une chance et un humour que Nelligan, à la même époque, n'a pas eus. Dire « Nelligan vous observe », c'est dire qu'il nous regarde, qu'il nous concerne. Si nous choisissons sa poésie – sa folie et son sentimentalisme –, ce n'est pas en tant que victime mais, comme Chaplin, contre la réclusion sociale et l'aliénation institutionnalisée.

Par ailleurs, en novembre 2011, des lettres de près de dix mètres de hauteur sur quatre de largeur ont occupé la façade est du Grand Théâtre de Québec, formant le mot LIBERTÉ[3]. Le simulacre de graffiti était peint à la gouache et aisément nettoyable une fois passé l'effet médiatique escompté. Œuvre du duo d'artistes Doyon-Rivest – dont la plaisante ironie est une marque de commerce –, elle avait été commandée pour le 40e anniversaire de l'institution. N'y a-t-il pas finalement plus de poésie – c'est-à-dire plus de puissance d'affranchissement – dans l'illégalité d'inscriptions tracées au hasard des rues que dans le déploiement de ce mot, *liberté*, gigantesquement balisé ? ◀



Photos : Hélène Matte.

Notes

1 *Cf.* Olivier Parent, *Graffitis au collège Garneau* : trois jeunes arrêtés [en ligne], La Presse, 15 avril 2012, réf. du 16 novembre 2012, www.lapresse.ca/le-soleil/actualites/justice-et-faits-divers/201204/15/01-4515495-graffitis-au-college-garneau-trois-jeunes-arretes.php.

2 *Cf.* Thomas Dussert, *Le gouvernement de la discorde* [en ligne], Profs contre la hausse, 13 avril 2012, réf. du 16 novembre 2012, www.profscontrelahausse.org/billets/le-gouvernement-de-la-discorde.

3 *Cf.* Marc-André Gagnon, Œuvre artistique : graffiti format géant sur le Grand Théâtre *de Québec* [en ligne], TVA Nouvelles, 14 novembre 2011, réf. du 16 novembre 2012, www.tvanouvelles.ca/lcn/artsetspectacles/general/archives/2011/11/20111114-140921.html.

REGARD SUR LES **NATURES**

▶ HUBERT OUELLET

Jeffrey Poirier sculpte l'espace et gouverne la matière. Les espaces qu'il investit semblent être remplis par des fragments d'univers superposés, soient-ils sous-marins ou terrestres ; c'est dans la salle d'exposition que se lient ces mondes. Au lieu de confronter le spectateur, les immenses « cristaux » ou « coraux » émergés de la Grande galerie de L'Œil de Poisson lors de la présentation de *Bouturer la colonie* viennent montrer le monde naturel en soulignant son caractère grandiose. Poirier ne fait pas l'exercice du cynisme, y préférant celui de la contemplation d'une biodiversité qui, par l'épuisement de ses ressources, paraît maintenant plus difficile à maintenir que jamais. En prenant en compte des univers variés et leur interaction entre eux, l'artiste réussit à assembler différentes réalités dans une œuvre d'une complexité évanescente. Effectivement, l'installation vient montrer la relation entre les divers « règnes » du monde naturel, faisant interagir les sphères minérale, naturelle, animale, architecturale et humaine en permettant à chacun de ces univers de s'exprimer par une forme aux facettes démultipliées.

L'exécution de l'ensemble est ambitieuse. Poirier crée à partir de papier, de carton, de ruban adhésif pour tuyau et de colle une accumulation de cristaux rappelant la forme du corail ou de la pierre de taille. L'occupation de l'espace de la Grande galerie est également originale, car l'installation semble s'être développée au sein de la galerie sans intervention humaine. Au centre, un amoncellement de cristaux jonche le sol ; au mur, des « alvéoles » donnent l'impression de s'être développées et d'avoir proliféré sur la cloison. La beauté de l'œuvre est particulièrement saisissante, la transparence du papier de l'installation au sol montrant l'immanence de l'œuvre, alors que les reflets gris du ruban insufflent force et caractère à l'ensemble mural. Les cristaux créés par Poirier s'amarrent à la structure de la Grande galerie, créant, par le fait même, une fusion délicate entre l'univers naturel et l'univers architectural.

L'installation au sol est porteuse de perceptions multiples, accordant à l'objet d'art une nouvelle dimension métaphysique. En effet, c'est lorsqu'on remarque la transparence de l'objet que se dévoilent ses matériaux. La transparence vient aussi introduire une autre perception, celle d'« ensemble esthétique ». Ce nouveau paradigme vient transformer le rôle primaire du matériau en lui accordant de nouvelles valeurs, en resubjectivant l'objet d'art selon les schèmes intellectuels du regardeur.

Créée à partir de carton et de ruban adhésif pour tuyau, la structure murale est marquée par la beauté de son aspect formel organique. La liaison entre l'œuvre et les éléments architecturaux de la Grande galerie se produit comme si la création avait émergé des murs. De plus, la forme semble impossible à contrôler et en pleine expansion ; le regardeur en vient à s'interroger si l'objet, constitué d'une mosaïque de motifs pentagonaux, n'évolue pas littéralement devant ses yeux ou s'il ne viendra pas, à terme, recouvrir l'entièreté de l'espace d'exposition.





> Photos : Ivan Binet.



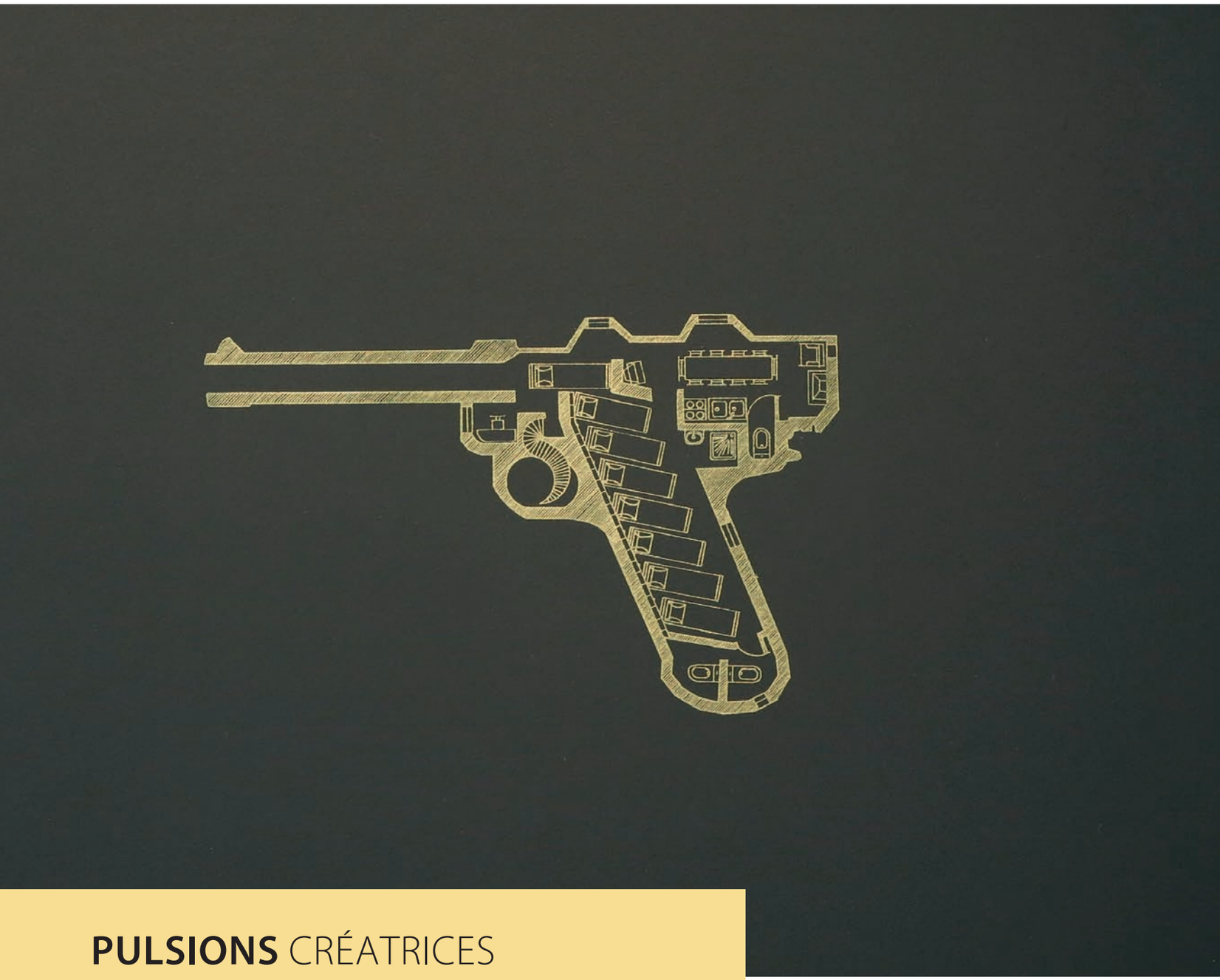
> Photo : Alexia Roch.

Même si ces deux parties semblent différentes, elles ne constituent en réalité qu'une seule et même installation. En effet, l'interaction constante entre les formes crée un espace de réflexion où peut naviguer le spectateur. En occupant un tel positionnement dans l'espace, l'installation vient dialoguer avec l'entièreté de la Grande galerie ; c'est de cette rencontre qu'émergera un lieu semblable à une « seconde nature » architecturale et conceptuelle, celle-là même que viendra fouler et questionner le regardeur.

Avec *Bouturer la colonie*, Poirier parvient à créer un objet hybride qui rappelle les caractéristiques et les fondements de notre humanité. Les cristaux arrivent à affirmer la jonction entre l'homme, son environnement physique et ses constituants, rappelant qu'il n'existe qu'un seul univers global et que son équilibre précaire est déterminé par chacune de ses parties. Avant tout, l'objet devient créateur d'ambiance. Le retour à une forme artistique qui puise son inspiration dans la nature est rafraîchissant. Évitant toute forme de jugement, l'artiste confirme sa capacité à montrer l'intangible et le grandiose, et mène le regardeur à une réflexion plus grande sur la nature, sur *notre* nature.

Pour conclure, rappelons que John Ruskin a écrit dans *Sesame and Lillies* (1865) qu'il existait deux types de livres, soit ceux « du moment » et ceux « de toujours ». Si l'on transpose cette vision à *Bouturer la colonie*, il est possible d'affirmer que l'art de Jeffrey Poirier est à la fois celui du moment et celui de toujours, illustrant simultanément le monde d'hier, d'aujourd'hui et de demain. En permettant une réflexion plus vaste en lien avec la nature et ses constituants, Poirier démontre toutes les qualités d'un plasticien incontournable et unique dans le paysage artistique québécois. ◀

HUBERT OUELLET est historien de l'art. En plus d'œuvrer comme critique d'art, d'architecture, de cinéma et de théâtre, il réalise actuellement une maîtrise à l'Université Laval dans le domaine de l'histoire de l'architecture.



PULSIONS CRÉATRICES

▶ NATHALIE CÔTÉ

Dans l'espace d'exposition, une douzaine de téléviseurs, un ou deux micro-ondes et de vieux écrans d'ordinateur ont été troués en leur centre par des poutres de bois. Solidement fixée au sol, chaque sculpture témoigne de différents moments d'empalement réalisés par Baptiste Debombourg lors de son premier passage au Québec. Des téléviseurs sont suspendus entre le sol et le sommet des poteaux. Une poutre déposée au sol près d'un téléviseur évoque un empalement à venir…

Au centre de la douzaine d'objets saisis au cours de leur destruction se trouve la pièce de résistance de l'installation : un sac de plastique, doré de feuilles d'or de 24 carats, déposé sur une poutre peinte de noir. Dans cette installation nommée *Justice & prudence*, l'artiste se fait justice en massacrant des téléviseurs, mais il reste prudent : il les détruit avec une certaine délicatesse, celle que nécessite le travail sculptural.

Le sac de plastique doré, intitulé « Marx », a d'abord été présenté dans l'installation *Massacre innocent* en octobre 2012, à la Galerie Patricia Dorfmann de Paris. On comprend pourquoi Baptiste Debombourg a décidé de la présenter à nouveau : c'est la pièce qui active le sens de tout l'ensemble, établissant une circularité entre l'objet précieux et les objets détruits. Ce sac doré renvoie – le titre nous guide – au fétichisme de la marchandise, concept élaboré par Karl Marx dans le premier chapitre du *Capital*. Il y décrit le mystère des marchandises et les effets qu'elles ont sur nous. C'est un peu de cela qu'il s'agit ici : démystifier et révéler, dans toute leur matérialité, ces objets de consommation que sont les téléviseurs, écrans d'ordinateur et autres fours à micro-ondes. Une fois empalés, ces objets perdent leur caractère « magique » ; il ne leur reste que leurs qualités d'objet de plastique, de verre et de métal.





Dans l'installation présentée au Lieu, il réaffirme cette pulsion de destruction. Empaler, c'est un des plus anciens supplices, évoquant certaines pratiques du Moyen Âge ; empaler des téléviseurs, c'est de surcroît un fantasme ; c'est l'expression du rejet du « système », comme celle de Pink qui lance sa télévision par la fenêtre dans le film *The Wall,* révolté contre l'aliénation de la société de consommation. Il y a un peu de cette révolte dans les sculptures de Baptiste Debombourg, de ce rejet du quotidien, de cette volonté de le changer. Un constat auquel on adhère devant ses sculptures. Mais ce n'est pas tout, évidemment : la destruction de pare-brises de voiture, de commodes, de téléviseurs ou d'écrans d'ordinateur, c'est aussi un geste de colère, de défoulement : un geste cathartique. Qui n'a pas déjà déchiré des papiers, cassé des assiettes sous l'impulsion du moment ?

Comme l'écrivait Marguerite Pilven, la commissaire de l'exposition *Massacre innocent*, à propos du travail de l'artiste français : « Chez Debombourg, le *faire* oscille entre restauration "sur mesure" et saccage lié à la démesure, celle que les Grecs appelaient "hybris". Le paradoxe d'un geste destructeur (de défiguration d'un objet ou d'une image) allié à celui de la réparation qualifie sa pratique de sculpteur. »

Les meubles et autres objets du quotidien détruits et transformés participent non seulement d'une volonté de transformation ou de refus, mais aussi de réparation de ce qui a été détruit. Cependant, au Lieu, le sculpteur français est intervenu de manière très minimale dans la « réparation ». L'intervention de l'artiste s'est presque résumée au seul geste de destruction, laissant plutôt les objets tels quels, les bois laissés dans leur cœur.

En complément de l'ensemble des sculptures présentées au Lieu, l'artiste a exposé une œuvre sur papier : une estampe à encre dorée sur fond noir représentant une arme à feu. Quand on s'en approchait, on constatait que dans cette arme se dissimulaient les plans d'une cuisine, d'une salle de bain, d'un dortoir où chaque lit était armé, comme les balles d'un pistolet prêt à tirer.

Une idée traverse toutes les œuvres de l'artiste : celle de la violence et des pulsions à libérer. Comme sculpteur, il en fait un geste qui participe à son travail de création et dont il garde volontiers les traces, donnant ainsi un caractère troublant à ses sculptures. Il ne tente pas de cacher la violence, condensant destruction et création dans un même objet.

Baptiste Debombourg sera à nouveau à Québec avec une installation dans la Grande galerie de L'Œil de Poisson, du 3 mai au 2 juin 2013. ◄

Photos : Patrick Altman.

En 1998, NATHALIE CÔTÉ obtenait une maîtrise en histoire de l'art de l'Université de Montréal. Elle a été successivement critique d'art au magazine *Voir* de Québec et au journal *Le Soleil* de 1998 à 2008. Elle publie régulièrement des textes dans les revues d'art et est actuellement coordonnatrice du journal communautaire *Droit de parole,* le journal des luttes populaires des quartiers centraux de Québec.



> Photo : Patrick Altman.

AGITATION DOMINICALE

▶ ANNE PHILIPPON

Dans le cadre de son exposition, Karine Payette nous présente une installation inédite intitulée *L'autre dimanche matin*. Debout sur le seuil, nous sommes confrontés dès notre entrée à une nappe laiteuse aux dimensions anormales, qui recouvre la majeure partie du sol et où flottent quelques grains de Rice Krispies. Ce dégât nous oblige à demeurer en retrait et à poser un regard plus attentif sur les alentours de cette étendue immaculée. Notre attention est attirée à l'extrémité de la salle, vers une table de cuisine qui tangue légèrement, où se trouve, dans un équilibre précaire, un bol duquel gicle le lait renversé. La quantité qui s'écoule jusqu'à nos pieds paraît toutefois démesurée par rapport à la grosseur du récipient.

« Les artistes ne cherchent plus à représenter un récit ou à mettre en scène des histoires au sens strict du terme, mais à produire quelque chose de narratif[1]. » Dans ce lieu où règne un mystère pénétrant, plusieurs narrations semblent possibles selon les souvenirs qui refont surface dans notre mémoire : le départ précipité à l'annonce d'une mauvaise nouvelle ; une lutte d'enfants qui a mal tourné ; la maladresse d'un mouvement ; ou encore les secousses d'un tremblement de terre. Ce récit lacunaire nous laisse perplexes et nous plonge dans un état d'incertitude. Le spectateur, arrivé sur les lieux de l'incident, peine à reconstituer les événements qui se sont déroulés dans ce lieu où semble être arrivé un malheur imprévu et où le repos dominical a été troublé.

Les installations spectaculaires de Karine Payette sont révélatrices ; elles instaurent un dialogue insolite entre les choses présentes. Les objets mis en scène évoluent dans des espaces énigmatiques et désolés qui suggèrent la catastrophe et la ruine. L'artiste explore plus avant les répercussions que peut avoir l'adversité sur nos modes de vie, et son univers onirique et incongru mêle une multitude de questionnements tout en nous permettant de porter un regard attentif et critique sur la société humaine et les comportements sociaux.

Lorsque Karine Payette s'amuse à construire des mises en scène saisissantes, elle le fait par la récupération et l'assemblage de matériaux recyclés et d'objets manufacturés. Par le biais du ludisme et de l'utilisation fantaisiste d'objets banals, elle joue et déjoue notre vision des choses, afin de nous faire réfléchir sur l'instabilité de la matière et des formes avec lesquelles nous cohabitons. Face à ces environnements sinistrés où les éléments semblent être manipulés par une force occulte, insaisissable à l'œil nu, plusieurs narrations demeurent toujours possibles. Ces récits partiels nous laissent perplexes et nous plongent dans un état d'incertitude malgré qu'il s'agisse pourtant de lieux ou de fragments reconnaissables. Baigné dans un univers trouble et ludique où l'ordre des choses a été bouleversé, le spectateur, confronté à des scènes anonymes et génériques, est amené à se questionner sur les répercussions que pourraient avoir les frontières de sa demeure sur lui.

L'artiste réussit ainsi à créer des dispositifs narratifs qui évoquent la précarité du monde qui nous entoure en restituant le caractère changeant du milieu dans lequel nous évoluons. Fascinée par les liens intrinsèques entre les notions d'identité, d'habitat et de démesure, Karine Payette s'interroge sur la notion de confort et de contrariété dans un monde en perpétuelle transformation. Elle nous renvoie le miroir écumeux de nos agitations quotidiennes et de notre penchant pour l'hypertrophie.

Utilisant principalement le média de l'installation, mais aussi ceux de la photographie et de la vidéo, Karine Payette réalise des environnements fictifs aux allures de tableaux suspendus qui remettent en perspective notre vision du monde et les manières d'être de ses occupants. Ses installations précédentes, telles que *Confort instable* à la Galerie de l'UQAM[2], présentaient d'étranges univers combinant les natures humaine et animale. L'artiste explore plus avant la fonction sociale de l'animal, qui constitue l'extension de nos habitats et un reflet de nos modes de vie. Les bêtes naturalisées, par leur renvoi binaire aux sphères domestique et sauvage, évoquent la relation entre l'individu et son mode d'occupation de l'espace, sa sédentarité, voire son aliénation. L'univers onirique et incongru des mises en scène de l'artiste permet par analogie de porter un regard attentif et critique sur la société humaine et les comportements sociaux. Dans ses travaux antérieurs, les thèmes de l'itinérance, du déracinement et de la catastrophe occupaient la majeure partie de ses préoccupations.

Dans *L'autre dimanche matin*, le traitement des éléments donne de façon explicite l'impression d'un arrêt sur image, comme si l'enchaînement narratif s'était arrêté l'espace d'un moment, la continuité interrompue. Ce temps de pause, dans le flux constant qui nous porte toujours plus loin, permet de poser pied un moment. Notre pas est lent, sans agitation. Nous nous déplaçons tranquillement, avec prudence et en retenant notre souffle, le moindre mouvement suscitant la crainte de faire basculer le réel imaginé. *L'autre dimanche matin* introduit par cette suspension du présent l'idée du mouvement et de la perpétuelle métamorphose.

De facture minimaliste et surannée, la mise en scène suggérée permet le côtoiement d'objets réels et illusoires, réguliers et informes. Disposés dans un équilibre précaire, ceux-ci sont très évocateurs et retiennent notre attention. La création d'une tension entre les objets usinés, tels une table, une chaise, un bol portant l'inscription « *Mother knows best* », et ceux vivants mais toutefois factices, comme le lait et les céréales, s'articule au sein d'une prémisse du « faire semblant »[3] en ce monde. Le dispositif employé vise à brouiller les rapports entre la fiction et la réalité, en donnant la préséance à l'interpénétration. Autrement dit, l'œuvre questionne sa propre fictionnalité et ses limites : « [L]a simulation remet en cause la différence du "vrai" et du "faux", du "réel" et de "l'imaginaire"[4]. »

Cette situation à laquelle nous sommes confrontés apporte un questionnement sur l'ère actuelle, celle des simulacres et de la simulation. Nous venons à nous demander ce qui distingue la fiction du réel, et si le réel ne serait pas un fragment de la simulation. La distinction entre les deux s'estompe de plus en plus, la frontière se trouble. Le phénomène du simulacre et de la simulation dans la société contemporaine a été abordé dans les années soixante-dix par Jean Baudrillard, sociologue et philosophe français. Selon sa conception, la simulation est « la génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité : hyperréel »[5]. Le monde évolue aujourd'hui dans la représentation de la représentation, il prend la forme des illusions et des fantasmes. Le vrai, le faux, le réel, l'imaginaire, ne sont plus des données aux contours définis, mais indéfinis, équivoques et ambivalents. Baudrillard explique qu'il « s'agit d'une substitution au réel des signes du réel, c'est-à-dire d'une opération de dissuasion de tout processus réel par son double opératoire, machine signalétique métastable, programmatique, impeccable, qui offre tous les signes du réel et en court-circuite toutes les références »[6].

L'apparence des choses constitue ainsi une problématique de premier plan dans cette œuvre de Karine Payette. Les simulacres semblent avoir pris la place du réel, la substituant. Ses recherches techniques et plastiques autour de l'installation d'objets banals ainsi que le rendu des matières comestibles et liquides traduisent la réalité avec une exactitude de plus en plus grande, témoignant de sa réflexion continue sur l'artifice. La vraisemblance vis-à-vis des sujets naturels et humains rend possible la création d'univers réalistes d'une étrangeté inquiétante.

L'autre dimanche matin présente aussi quelque chose de la science-fiction, de l'abstraction : « La simulation est infiniment plus dangereuse car elle laisse toujours supposer, au-delà de son objet, que *l'ordre et la loi eux-mêmes pourraient bien n'être que simulation*[7]. » L'illusion est écueil, mysticisme, chimère, perdition. De même, cet espace autrefois habité où règnent désormais l'abandon, la désolation et l'exagération évoque, par l'absence notable de la figure humaine, la vacuité de l'existence.

« Une image peut être bien plus qu'une *vue* lointaine projetée sur un écran ou maîtrisée dans le cadre d'une fenêtre. Ce peut être la *vision* précipitée d'un espace ouvert où chavire, où tombe notre regard. […] Le monde des images n'est pas seulement fait pour nous montrer la "belle face" des choses. Sa puissance consiste bien plutôt à critiquer, à *ouvrir* cela même qu'il rend visible. À nous faire regarder toute chose selon sa double face, voire son *double fond*, l'inquiétant qui se trouve juste sous le familier, l'informe qui surgit lorsqu'on décide de refendre l'apparence[8] ».

Comme le souligne Georges Didi-Huberman, le domaine des images n'est pas destiné à nous montrer seulement une image d'Épinal du monde. Parfois, ou plutôt souvent, il se complaît à perturber notre zone de confort. De tout temps, les artistes ont évoqué cette oscillation permanente entre la présence et l'absence, l'immanence et la transcendance, le concret et l'abstrait, la forme et l'informe. Les arts nous permettent de voir plus en profondeur, au-delà des apparences. Nous sommes face à l'art comme face à notre propre vie. L'art est un questionnement.

Cette plongée intimiste attire notre attention sur des enjeux sociaux et identitaires. Sous le prisme du faux-semblant, elle aborde les thèmes de la perte, de la vacuité et de notre rôle dans le récit. L'instabilité parvient à susciter chez nous un inconfort qui a pour conséquence d'entraîner une réflexion sur nos rapports avec autrui. Elle affirme par le jeu de l'artifice et de l'exagération notre propension à la dramatisation et à la fictionnalisation, notre tendance irrévérencieuse à envahir le réel de nos fabulations. Elle nous donne l'occasion de nous questionner sur le rôle crucial de l'artifice dans les sociétés humaines, sur l'authenticité du réel, sa déliquescence et le déferlement du faux-semblant. ◀





> Photos : Karine Payette.

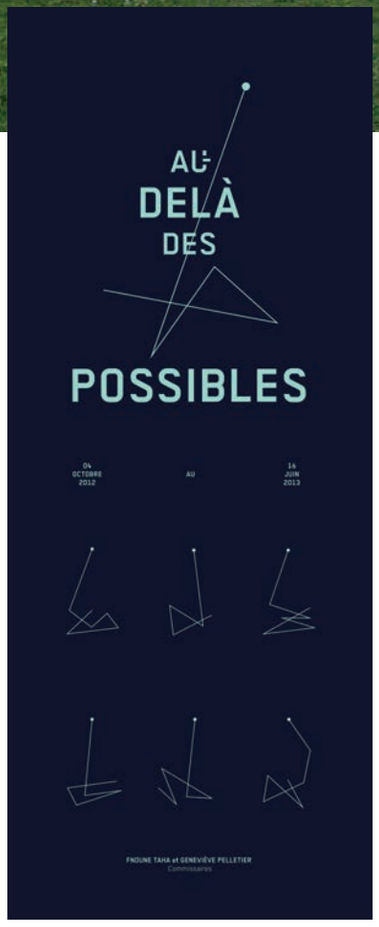
Notes

1 Marie Fraser, « Raconte-moi… ou les paradoxes du récit », *Raconte-moi*, Musée national des beaux-arts du Québec, 2005, p. 10.
2 Karine Payette, *Confort instable*, Galerie de l'UQAM, Montréal, du 28 février au 14 avril 2012. Voir le site Web de l'artiste : karinepayette.com.
3 Propos tiré d'une conversation avec l'artiste le 1er septembre 2012.
4 Jean Baudrillard, « La précession des simulacres », *Simulacres et simulation*, Galilée, 1981, p. 12.
5 *Ibid.*, p. 10.
6 *Ibid.*, p. 11.
7 *Ibid.*, p. 36.
8 Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte*, Gallimard, 2007, p. 58.

ANNE PHILIPPON détient un baccalauréat en études cinématographiques de l'Université de Montréal. Elle possède également un baccalauréat en histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal. Elle est en voie d'obtention d'une maîtrise en études des arts de l'UQAM. Son sujet de recherche porte sur la réactualisation du motif de la vanité dans la pratique artistique contemporaine canadienne. Depuis l'automne 2010, elle occupe le poste d'assistante de recherche à la Galerie de l'UQAM. De plus, elle assure la coordination de projets pour des artistes en art contemporain. En tant que commissaire, elle coorganise l'exposition *La petite collection* en février 2013 à la Galerie de l'UQAM.
annephilippon@gmail.com



> L'AutocART des arts visuels



AU-DELÀ DES POSSIBLES

RENCONTRE ENTRE ART CONTEMPORAIN ET SCIENCE-FICTION

▶ ANNE PILORGET

Depuis mai 2009 et jusqu'en août 2013, l'AutocArt des arts visuels parcourt les six arrondissements de Québec dans le but de rendre la culture plus accessible aux citoyens. En cours de route, ce projet de médiation culturelle a su rejoindre plus de 39 000 personnes en quelque 700 sorties publiques, scolaires et communautaires. Pendant les mois de juillet et août 2013, une résidence artistique axée sur l'interaction avec le public constituera la dernière proposition de l'AutocArt des arts visuels et marquera la fin du projet.

L'AutocArt des arts visuels, un minibus aménagé en lieu d'exposition, présente des œuvres d'art actuel en allant au-devant du public. Cette volonté de décloisonner les lieux traditionnels aux beaux-arts est soulignée cette année par le choix d'un thème qui sollicite l'intérêt du grand public : les interrelations possibles entre l'art contemporain et la science-fiction.

Bien que ce genre ne soit pas un thème privilégié de l'art d'aujourd'hui, il n'empêche que, depuis le XIX[e] siècle, il participe à la construction de l'imaginaire populaire et influence nécessairement nos codes et nos idées. « Il faut considérer les médias de masse comme un apport permanent à nos façons d'interpréter et d'influencer le monde[1] », écrit Lawrence Alloway. Mais surtout, en interrogeant l'évolution de notre société, ses utopies ou ses désillusions, la science-fiction rejoint certains des enjeux de l'art contemporain, voire les alimente. Sous la direction des commissaires Fnoune Taha et Geneviève Pelletier, cinq artistes proposent ici une déclinaison singulière de

cette influence, directe ou indirecte, en abordant chacun un aspect différent du genre.

Dans les années cinquante déjà, les images kitsches des extraterrestres et de leurs vaisseaux spatiaux inspiraient certains artistes. Ces archétypes sont d'ailleurs toujours associés, dans l'esprit du grand public, à la science-fiction. Le collectif On est tu heureux hen. a choisi de montrer cette facette du genre en portant un regard ironique sur les frayeurs populaires et légendes urbaines. S'inspirant des nombreux canulars présentés sur Internet, Frédérique Laliberté et Sarah L'Hérault mêlent réalité et fiction, banalité et originalité du lieu. Ce travail n'est pas sans rappeler les *Crop Circles* de l'Anglais John Lunberg qui, de façon analogue au collectif, exploite l'intrigue de ses œuvres jusque dans son discours devant public. Sous forme d'humour, les photomontages présentés par l'AutocArt n'en interrogent pas moins nos présupposés. L'ambivalence opérée par la présence d'*aliens* sur une photographie prise dans l'univers familier de la ville de Québec soulève la question de notre place dans l'univers. L'absurde et l'intrigue nous confrontent.

L'œuvre de FlexiB, quant à elle, nous entraîne dans l'un des thèmes privilégiés de la science-fiction : la relation homme-machine. En s'inspirant du roman *Les robots* d'Isaac Asimov, l'artiste explique avoir voulu traduire la psyché d'une machine, entrer dans une « coquille vide », dans une pensée « désincarnée ». Par référence à la bande dessinée, média privilégié de la science-fiction, FlexiB présente un ensemble de dessins géométriques représentant l'évolution d'une intelligence artificielle vers la conscience humaine. L'esprit du robot est appréhendé comme scène narrative complexe, dense de filages, de chiffres, de boutons, etc., comme espace intérieur qui s'éveille aux données émotionnelles. Il emprunte de la sorte à la fois la vision technique du biologiste Asimov et les questions éthiques qui émanent du roman. En effet, la science-fiction entretient un rapport ambivalent, entre fascination et inquiétude, avec les avancées technoscientifiques et n'a de cesse d'interroger la place de l'individu dans nos sociétés mécanisées. La traduction de l'imagerie mentale d'une machine opérée par l'artiste nous renvoie aux questionnements sans cesse renouvelés par les découvertes de la science : alors qu'aujourd'hui l'homme est capable de remplacer des organes par des machines, de contrôler des chaînes de production sans présence humaine, etc., l'art et la science-fiction agissent comme garde-fous.

Inversement, les découvertes scientifiques peuvent agir comme remise en question de nos conceptions du monde et influer sur la composition d'une œuvre. C'est le cas de la physique moderne qui a démontré l'invalidité du caractère objectif et linéaire des données spatiotemporelles. Dans la vidéo *Pluton*, présentée par Patrick Bernatchez, la trame narrative fait état de cette déliquescence du temps en obéissant à une structure entropique. D'une vision futuriste, l'œuvre bascule vers une vision jurassique. Afin d'exploiter cette idée de régression historique, l'artiste s'est appuyé sur les codes et composantes de la science-fiction. Le choix d'une pellicule 35 millimètres permet d'évoquer l'aspect plastique des films culte des années soixante-dix, tandis que le décor froid et épuré, mi-naturel mi-artificiel, renvoie à l'esthétique du genre. L'ensemble du scénario s'articule autour d'un objet récurrent de la science-fiction : le monolithe qui « entraîne le dernier cosmonaute dans une involution accélérée de l'histoire humaine »[2]. Dans *Pluton*, ce cosmonaute retourne à l'état de primate, non dans un passé mais, comme l'explique Valérie Mavridorakis, dans un « futur régressif »[3]. En créant une œuvre dystopique, à l'encontre de l'idée de progrès, l'artiste reprend l'idée science-fictionnelle selon laquelle « [l]e futur n'est que l'obsolète à l'envers »[4]. Le monolithe faisant allusion à l'art minimal, il semble que Patrick Bernatchez s'interroge également quant à l'évolution historique de l'art et à son devenir.

Cette vision chaotique de l'orientation de l'histoire humaine, de ses déroutes et de son déclin, est également abordée par Martin Bureau. Dans cette dernière œuvre, tirée de la série *China with Love*, le peintre évoque le thème de la surconsommation par la représentation d'un cargo de marchandises poussé par une créature hybride, mi-homme, mi-dragon. Tout en se référant à la mythologie chinoise, dont l'état est très productif en ce qui a trait à la transformation des matières premières, cette figure spectrale évoque aussi le dragon de l'Apocalypse. L'artiste



> Patrick Bernatchez, image tirée de *Pluton*, pellicule 35 mm transférée sur support numérique, 57 secondes, 2008.



> Martin Bureau, *From China with Love 11*, graphite, acrylique, huile et feuille d'aluminium sur bois, 2010. Photo : Martin Bureau.



> FlexiB, *Îlot synaptique 3*, encre de Chine sur papier Canson, 2012.

transforme ainsi le pessimisme ambiant en vision de fin du monde. Il dresse une critique de nos systèmes de production qui sont hors contrôle et peuvent mener à la catastrophe. Son travail se rapproche en cela de la science-fiction. Comme l'explique Lawrence Alloway, « bien que de temps à autre on en célèbre les succès prophétiques, elle n'a de valeur prédictive car ses futurs ne sont que des réactions au contemporain »[5]. De la même manière, en anticipant l'aliénation de nos sociétés, les spéculations de Martin Bureau sont adressées au présent. Les recherches picturales de l'artiste offrent un exemple concret d'une convergence thématique entre science-fiction et art contemporain.

L'exposition de l'AutocArt dans son ensemble réalise un continuum entre arts visuels et arts populaires. Au lieu de les opposer, elle en révèle non seulement les emprunts réciproques, mais aussi l'accointance des idées et des symboles. L'art contemporain et la science-fiction s'entremêlent et se répondent pour interroger notre réalité. ◄

Sauf indication contraire, photos : MIAQ.

Notes

1 Lawrence Alloway, *The Long Front of Culture*, Cambridge Opinion, n° 17, 1959, p. 1.
2 Valérie Mavridorakis, *Art et science-fiction : la Ballard connection*, 2011, p. 41.
3 *Ibid.*, p. 40.
4 Première phrase de Robert Smithson tirée de « *Quasi-Infinities and the Waning of Space* » (*Arts Magazine, 1966* ; en français : « *Quasi-infinités et la décroissance de l'espace* », *Robert Smithson : une rétrospective, le paysage entropique, 1960-1973*, MAC, 1994, p. 176-179).
5 L. Alloway, « *Science Fiction and Artifacts* », *in* V. Mavridorakis, *op. cit.*, p. 78.

Après un baccalauréat en histoire et une maîtrise en arts, lettres et civilisations, ANNE PILORGET est critique d'art et commissaire indépendante.



> L'AutocART des arts visuels

Expositions présentées dans l'AutocArt





Gros plan sur l'animation, du 26 mai au 10 décembre 2009. Artistes : Mélissa Tremblay, Frédérick Tremblay, Stéphanie Towner, Kiwistiti, Daniel Faubert, Pierre Boulanger.

Sauve qui peut !, du 18 janvier au 11 juin 2010. Artistes : PisHier, Catherine Plaisance, Isabelle Demers, Guillaume D. Cyr, Dan Brault, Thierry Arcand Bossé, Guillaume Adjutor Provost.

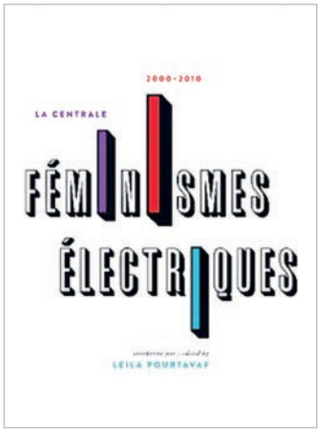
Le Réel merveilleux, du 30 juin au 19 décembre 2010. Commissaire : Geneviève Pelletier. Artistes : Annie Baillargeon, Jérôme Bourque, Josée Landry Sirois, Marianne Chevalier, Reuben Peter-Finlay.

Images instantanées ?, du 14 janvier au 10 juin 2011. Commissaire : Alexis Desgagnés. Artistes : André Barrette, Jacynthe Carrier, Yan Giguère, Jean-François Gravel, Jocelyn Robert.

MatièreS à création, du 27 juin au 11 décembre 2011. Commissaire : Pascale Gagné Lévesque. Artistes : Pascale Bonenfant, Dgino Cantin, Mathieu Fecteau, Laurent Gagnon, Aline Martineau.

Au-delà des possibles, du 4 octobre 2012 au 16 juin 2013. Commissaires : Fnoune Taha et Geneviève Pelletier. Artistes : Martin Bureau, FlexiB, On est tu heureux hen., Patrick Bernatchez.

REÇU AU LIEU



Féminismes électriques
Leila Pourtavaf (dir.)

Pour souligner en beauté ses 40 ans, La Centrale Galerie Powerhouse a lancé en septembre dernier sa nouvelle publication, *Féminismes électriques*, sous la coordination de Leila Pourtavaf. L'ouvrage bilingue – français et anglais – retrace en 230 pages les événements marquants de la dernière décennie à la Galerie et regroupe des textes écrits par Leila Pourtavaf, Helena Reckitt, Thérèse St-Gelais, Trish Salah, Bernadette Houde, Aneessa Hashmi et Roxanne Arsenault ainsi que des conversations entre Onya Hogan-Finlay et Chris Kraus, Reena Katz et Jumana Manna, et une entrevue de Manon Tourigny avec Stéphanie Chabot et Dominique Pétrin.

D'entrée de jeu, la publication pose les enjeux du féminisme de la troisième vague pour soulever ce qui se reflète dans la structure même du centre. En effet, si le mandat de La Centrale s'est vu modifié au cours de la décennie, nul doute que ce soit grâce aux questions politiques soulevées par cette génération de féministes. Rappelons ici que la troisième vague féministe est celle qui s'oppose au caractère blanc et bourgeois, et à l'hétéronormativité du féminisme qui l'ont précédée. Elle se distingue par une lutte pour une meilleure visibilité des femmes considérées comme doublement marginalisées, notamment les femmes de couleur, les Autochtones, les lesbiennes, les prostituées, les transsexuelles et les handicapées. Ainsi, si La Centrale a désormais pour objectif d'offrir une plateforme de diffusion aux langages en arts actuels portés par des discours féministes mais également les théories du genre, le mouvement *queer* et la diversité culturelle, c'est qu'elle se positionne clairement dans cette troisième vague, réaffirmant de la sorte sa pertinence.

Ce bilan que nous propose La Centrale livre ces réflexions en les ancrant dans les diverses préoccupations et expositions ayant eu cours dans ses murs lors des dernières années. Il positionne également le centre dans les contextes national et international du féminisme actuel car, bien qu'il y soit majoritairement question de la Galerie, *Féminismes électriques* nous parle aussi des expositions importantes pour le mouvement qui se sont tenues hors Québec durant cette même période, situant par conséquent les activités de La Centrale dans le contexte de l'art contemporain occidental.

La forme du recueil que propose *Féminismes électriques* permet d'alterner entre des analyses et essais aux assises plus théoriques, afin de mieux faire connaître certains enjeux du féminisme actuel, et des conversations et entrevues d'artistes qui nous plongent concrètement dans ce que veut dire aujourd'hui, au jour le jour, être féministe et artiste. Le recueil est abondamment illustré, ce qui permet un appui visuel intéressant lorsque des œuvres sont citées.

L'intérêt principal de la publication est sans doute de créer, tout comme le fait le centre depuis sa création en 1973, un espace de débats et de questionnements sur l'art, le féminisme et l'art féministe. Elle se situe donc en parfaite cohérence avec l'esprit du centre et dans la tradition que celui-ci a instaurée de documenter son histoire et son évolution.

Ce livre confirme assurément la pertinence de La Centrale Galerie Powerhouse sur le plan des féminismes québécois et internationaux.

Marie-Andrée Godin

La Centrale Galerie Powerhouse
et Éditions du remue-ménage
Les Éditions du remue-ménage
La Maison Parent-Roback
110, rue Sainte-Thérèse, bureau 501
Montréal (Québec) Canada H2Y 1E6
ISBN 978-2-89091-321-9



Chants électro-néolithiques pour Chiara Mulas
Serge Pey
Préface de Giovanni Fontana, traduction de Margherita Orsino

Dans cette édition bilingue des poèmes de Serge Pey pour l'artiste – et égérie – Chiara Mulas, la typographie rouge et noir, le montage des textes (de Samuel Autexier), l'insertion de croquis qui rappellent les mégalithes de la Sardaigne, tout cela constitue un livre somptueux. Le titre annonce une corrélation entre l'électronique et le Néolithique, mais l'intérêt de l'auteur pour la culture du rituel est prédominant : Pey donne des aperçus de plans d'occupation des sols au Néolithique et à l'âge de bronze (site de Barumini), il introduit dans le texte des motifs de sa composition inspirés de relevés archéologiques. De plus, le poète retrouve un rituel millénaire dans la danse chamanique des bergers sardes – les *mamuthones* à Mamoiada – et dans les performances hiératiques, violentes et sonores de Chiara Mulas. L'électricité évoquée par le titre serait plutôt celle de l'énergie de la parole dégagée par la transe, s'apparentant au *body electric* de Whitman.

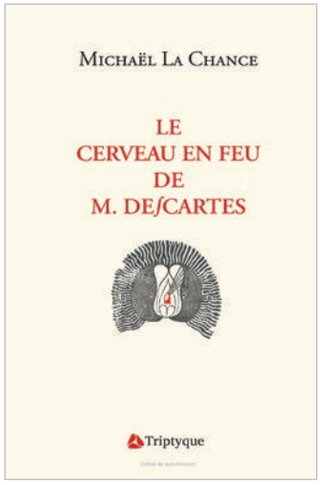
Le recueil commence avec un poème entropique (p. 42-45), suivant la préface (p. 8-39) de Giovanni Fontana qui présente Pey comme un « poète du flux entropique » : *entropique* fait référence au phénomène physique de l'entropie dans une acception générale de tendance vers le chaos. Le terme *entropie* a été formé, par analogie avec *énergie*, à partir du grec εντροπη, littéralement « action de se retourner » pris au sens d'« action de se transformer », terme proposé en 1850 par le physicien allemand R. J. Clausius pour désigner la quantité d'énergie qui ne peut se transformer en travail. Il y a dans la poésie de Pey des *délaborations* [*sic*] de la parole, des territoires et des chemins qui sont « *alta grado entropico* » (p. 10), quand la densité du sens et la tension interne de la poésie sont assimilées à un potentiel de désordre, à une gradation vers le chaos. En mobilisant la matière du langage, le poète retrouve le monde comme flux, un devenir du multiple, un irréfragable écoulement vers le chaos. C'est depuis ce substrat originel que surgit la parole, un jaillissement de particules linguistiques qui traversent les réalités et en changent les polarités.

Dans ces *Chants* électro-*néolithiques*, il est question du peyotl mais aussi d'une herbe des fontaines, dite herbe sardonique. Les états de conscience modifiés permettent de retrouver une complicité du langage et des réalités, une puissance psychotropique des images. C'est dans une continuité entre la préhistoire et le posthumain que Pey reconnaît en Chiara Mulas la dépositaire de gestes anciens, dont celui de la *s'accabadora* qui abrégeait les souffrances des agonisants d'un coup de marteau. La tradition est reperformée, Mulas renouvelle la mélopée de la chanteuse euthanasique, poétesse inspiratrice de la mort à laquelle Pey adresse un chant d'amour. Ici la mort n'est qu'une des figures du chaos : la scansion de Pey fait de la poésie une amulette qui accompagne le mort, des bijoux métaphysiques, bijoux de prières, poèmes-colliers, bijoux de sagesse, etc.

Dans *Une saison en enfer*, Rimbaud écrit : « Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit » (« Délire II : alchimie du verbe », 1873). Pour sa part, Pey, en sa saison sardonique, fait alterner l'ordre et le désordre pour s'avancer vers le chaos, porté par un fil très mince ; il reçoit sa joie des rythmes, il reçoit son amour de la terre, il invoque la folie du mot, il écoute le silence où le monde écrit ses histoires ; il nous livre ce livre exceptionnel, un chef-d'œuvre.

Michaël La Chance

Dernier télégramme
27, rue Aigueperse
87000 Limoges
France
www.derniertelegramme.fr



Le Cerveau en feu de M. Deƒcartes

Michaël La Chance

Philosophe, poète, essayiste et romancier, Michaël La Chance est un écrivain prolifique. Parmi ses dernières parutions, citons *L'inquisitoriale* (2007), *Corrida pour soi seul* (2008), *[Mystism] Terre ne se meurt pas* (2009) et la psychofiction *De Kooning malgré lui* (2011). *Le cerveau en feu de M. Deƒcartes,* un texte en prose intriquant poésie et philosophie, s'intègre dans ce riche corpus.

Le cerveau en feu

1619. René Descartes, à 23 ans, s'est fait soldat. Alors qu'il était engagé dans les troupes du duc de Bavière, stationnées à Ulm, il loua une chambre chauffée « à l'allemande » et, ayant fumé plus que de coutume, « se fatigua de telle sorte que le feu lui prit au cerveau et qu'il tomba dans une espèce d'enthousiasme qui disposa de telle manière son esprit abattu qu'il le mit en état de recevoir les impressions des songes et des visions », rapporte l'homme de lettres français Adrien Baillet dans *La vie de Monsieur Descartes* paru en 1691. Au cours de cette nuit Descartes fit trois songes qu'il mit par écrit dans un carnet qui a ensuite disparu. Michaël La Chance revisite ces songes comme l'indique le sous-titre : *Reconstitution poétique du petit registre en parchemin où René Descartes avait noté ses rêves de la nuit du 10 novembre 1619.*

L'ouvrage est divisé en cinq parties. Les trois premiers livres (« je marche penché », « le feu dans la chambre », « les semences de sagesse ») font écho aux trois songes en s'appuyant sur la version rapportée par Baillet ; le livre IV (« le rêveur fantomal ») reconstitue un rêve présumé que le petit registre en parchemin aurait pu contenir ; le livre V (« un songe de la forêt : les clartés plurielles ») imagine un cinquième songe au cœur de la forêt équatoriale.

La pensée à l'œuvre

« Tu t'épuises en recherches incessantes, tu t'étourdis de tant d'agitation. Un feu s'est déclaré dans ton cerveau ! / Tu es visité par les songes. /Alors que j'étais prisonnier d'une pénombre, les lumières d'un monde meilleur sont venues jusqu'à moi. C'était un souffle porteur d'ivresse. Mes excès ont provoqué les songes, mais les songes sont venus d'en haut ? » (p. 19)

Le ton est donné. L'auteur prend la part du *tu*, Descartes celui du *je*. Le dialogue se développe en tête-à-tête, entre l'ego et son alter ego. Descartes est au centre du discours, c'est le *je* discursif, le *je* cartésien, le *cogito ergo sum* qui s'exprime. Les réparties sont distribuées sous forme de fragments lumineux et sombres étroitement imbriqués.

Le rêve incendié

On imagine Descartes, allongé sur le divan d'une chambre en feu, racontant ses rêves : derrière un écran de fumée, le maître prend des notes dans un petit carnet qui lui brûle les doigts. Le maître à penser interroge le jeune philosophe, l'aide à accoucher de ce qu'il a déjà mis au monde. Curieusement, les deux protagonistes semblent ne faire qu'un, comme si le feu avait fusionné les cerveaux en ébullition. Les pensées de l'un se déversent dans l'esprit de l'autre comme les grains de sable dans les vases communicants d'un sablier que, d'un chapitre à l'autre, le lecteur s'amuse à retourner. Qui est le maître à penser ? Qui implante des idées dans l'inconscient de l'autre ? Les images hallucinatoires, les visions, sont-elles dépourvues de sens ?

Descartes dort profondément. « Pourtant il se *réveille dans son rêve* et interroge celui-ci tout en rêvant. » Le rêve de Descartes s'est emboîté dans le rêve de l'auteur… Comment distinguer le vrai du faux ?

Ayant fait table rase, le philosophe en herbe découvre qu'il est une substance dont la nature n'est que de penser. Il entrevoit à travers la fumée une vérité qui englobe toutes les autres. Le doute méthodique conduit Descartes à la célèbre expression « Je pense, donc je suis » ; le *cogito ergo sum*, principe premier de la philosophie cartésienne, débouche sur *Le discours de la méthode* paru en 1637.

Le quatrième songe

« Où l'on s'aperçoit que le quatrième songe traverse les trois premiers » (p. 94). On suppose alors que Descartes, le rêveur initial, ne s'est pas réveillé de son rêve, qu'il n'a pas survécu à la nuit de novembre. Il n'est plus qu'un fantôme qui hante sa propre mort, allant jusqu'à suggérer l'épitaphe à graver sur sa pierre tombale : « Qui ne cherche à entrer n'a de cesse d'en sortir. » Cette phrase énigmatique joue peut-être un rôle clé dans le décryptage du poème philosophique de M. La Chance. Qui ne cherche à entrer n'a de cesse d'en sortir… à la fois en dehors et en dedans ? Simultanément ? Dans un état superposé de conscience, comme dans le paradoxe du chat de Schrödinger… à la fois vivant et mort ? Tout est affaire de perception.

Le cinquième songe

Descartes est mort depuis trois siècles. Nous quittons le monde des idées et suivons l'*uwishin* dans la forêt amazonienne. Le chaman nous invite à un retour aux sources. La communion avec la nature commence par l'ingestion de substances psychotropes qui élèvent la conscience, mais ouvrent aussi quelques « gouffres en soi ».

Ce songe, ce cérémonial dans la « forêt primordiale », ressemble par moments à un cauchemar grouillant d'insectes et de serpents : la conscience s'englue dans ses propres remous… Mais la fusion avec l'âme du monde a lieu : « L'ayant libéré de son manteau d'écorce, tu fends d'un coup le noyau souverain de l'être, pour mettre à nu une amande palpitante. / C'est une braise dans le cerveau, c'est la source où le monde se révèle à lui-même comme monde et devient cœur qui s'élève. » (p. 83)

Expérience intemporelle

« Si j'ai pu en dire autant jusqu'ici, c'est que je m'en remets aux mots, à leur capacité d'induire une expérience. Je ne saurais parler de la folie sans la contagion du délire. Confiant que mes dérèglements sauront ouvrir plus avant l'écrin du monde », conclut Michaël La Chance.

Le lecteur est aussi un rêveur qui se réveille dans une chambre dont les murs sont des miroirs déformants, miroirs qui réfléchissent et réfractent la réalité. Le monde autour pourrait-il ne pas être réel ?

Le cerveau en feu de M. Deƒcartes impose une lecture lente. Il faut se laisser porter par les mots, lire fragment par fragment pour faire durer le plaisir. Si votre cerveau surchauffe, posez le livre, sortez prendre l'air. Le ciel inspire. Un faisceau lumineux traverse le plafond de nuages : « [L]'infini peut vous être révélé dans l'instant. » (p. 90).

Chantal Gaudreault

Les Éditions Triptyque
2200, rue Marie-Anne Est
Montréal (Québec) Canada H2H 1N1
www.triptyque.qc.ca
ISBN 978-2-89031-832-8

Mœbius : écritures/littérature & Les cahiers du sens (hors-série)

Ouvrir le XXIe siècle : 80 poètes québécois et français

Pour ce 115e numéro d'*Inter, art actuel* dédié à la « Poésie autre », il était difficile de passer sous silence la parution du numéro 136 de la revue *Mœbius*, édité en collaboration avec *Les cahiers du sens*, proposant lui aussi un spécial poésie : « Ouvrir le XXIe siècle : 80 poètes québécois et français ». Vingt ans après la parution d'une première anthologie dédiée à la poésie française fin de siècle, la revue *Mœbius* persiste et signe une seconde anthologie pilotée par Robert Giroux, Jean-Luc Maxence et Danny-Marc, regroupant poètes français et québécois incontournables ou « intéressants » qui ont publié au moins un recueil depuis l'an 2000. Pour les instigateurs de ce projet, il ne s'agissait pas de verser dans l'*anthonostalgie*, mais plutôt d'investiguer du côté d'une *anthoénergie*. Parmi les auteurs, notons José Acquelin, Jean-Paul Daoust, Robert Giroux, Michaël La Chance, Pierre Ouellet et Hervé Brunaux, pour n'en nommer que quelques-uns. À découvrir et redécouvrir, toute la collection de la revue *Mœbius*.

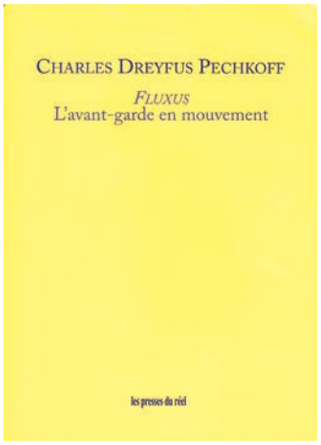
Sylvie Côté

Mœbius
2200, rue Marie-Anne Est
Montréal (Québec) Canada H2H 1N1
www.revuemoebius.qc.ca
ISBN 978-2-89031-841-0

Les cahiers du sens (numéro hors-série)
Éditions Le Nouvel Athanor
www.lenouvelathanor.com
ISBN 978-2-35623-036-2



REÇU AU LIEU



Fluxus : l'avant-garde en mouvement
Charles Dreyfus Pechkoff

Comment ne pas mentionner la sortie du livre de Charles Dreyfus Pechkoff sur Fluxus ? Charles Dreyfus est un des spécialistes de ce « mouvement », de « L'avant-garde en mouvement », comme le sous-titre l'énonce sur la couverture d'un jaune éblouissant, tel un citron !

Dubutant avec l'avant-propos de Michel Giroud, cette documentation est des plus pertinentes, quand on sait que C. D. a connu la plupart des artistes de Fluxus : il a entre autres rencontré George Maciunas en 1974. La première partie du livre, « Rencontre avec Fluxus », consiste d'ailleurs en des entrevues « historiques » avec, dans l'ordre de la publication, George Maciunas, Wolf Vostell, Dick Higgins, Nam June Paik, re-Wolf Vostel, Yoko Ono, Ben Vautier, Eric Andersen et Ben Patterson.

En seconde partie, nommée « Praxis et théorie », nous retrouvons "Les acteurs Fluxus", "George Maciunas et Fluxus", "Fluxus et l'avant-garde", "Théorie Fluxus" (où la question posée est « Fluxus est-il un groupe ? »), "Caractéristiques de cette avant-garde" de même qu'"Articulation entre théorie et praxis".

Il s'agit ici d'un outil important sur Fluxus. Même pour qui connaît un peu Fluxus, cette publication amène des informations judicieuses, et ce, à partir d'entrevues, constituant donc une somme importante de renseignements !

Richard Martel

Les presses du réel
35, rue Colson
21000 Dijon
France
www.lespressesdureel.com
ISBN 978-2-84066-462-8

SEMEFO 1990-1999
De la morgue al museo

Comment ne pas souligner la parution de cette publication sur SEMEFO, groupe mexicain « légendaire » de la performance ? Dans un esprit postactionnisme viennois, ce groupe actif principalement à Mexico a produit des *activités* (terme ici plus approprié que *performances*) sur une base régulière de 1990 à 1999, objet de cette publication-bilan.

Titré *De la morgue al museo* (*De la morgue au musée*), il s'agit d'un compte rendu des actions de SEMEFO. Ce catalogue est en espagnol et en anglais. Groupe multidisciplinaire, SEMEFO a opté pour des manifestations ayant souvent la violence et la mort comme motivations, ce qui explique le titre de la publication.

La publication est un relevé qui semble assez complet au sujet du groupe. Il s'y trouve un historique appelé « Necropsy : Writing the History of SEMEFO » et des essais dont les titres sont révélateurs : « Symphonies of Putrefaction », « The Music of SEMEFO : Carlos Lopez Interviewed », « The Recreation of the Veridical », « The Memory of a Corpse that Was Never There », « SEMEFO : a Lyric of Decay ». Ces titres parlent d'eux-mêmes pour ce groupe aux activités « morbides »… Mais avec ce qui se passe actuellement au Mexique, avec cette violence causée par les narcotrafiquants, on peut dire que SEMEFO est « dans le ton » !

Un chapitre commente les principales réalisations-actions de 1990 à 1999, avec documentation visuelle et description. Une section « Documents » recense les articles de presse, les essais, les entrevues par et avec le groupe… et il y en a pas mal : de la page 197 à la page 380 ! S'y trouvent également une biographie et une bibliographie des artistes et de leurs « propositions », une liste des expos, des catalogues et des thèses sur ce groupe iconoclaste et très politique. Je me souviens du débat occasionné en 1993 à Ex Teresa à la suite du refus quant à leur intention de faire exploser un chien (qui était toutefois mort) ! C'est donc ici une publication complète et pertinente pour l'histoire de ces artistes mexicains de l'art action.

RM

Universidad Autonoma
Metropolitana de Mexico
Av. San Pablo 180, Reynosa
Tamaulipas, Azcapotzalco
02200 Ciudad de México, DF
Mexique
www.uam.mx
ISBN 978-607-477-616-4

CITYSONIC

City Sonic 2009-010-011 (Sound art festival compilation)

Initié par Transcultures, le nouveau label belge Transonic défend l'altermusique actuelle et les arts sonores. Rien d'étonnant donc à voir figurer dans son catalogue, aux côtés du vinyle (et CD) par The Aktivist (alias Gauthier Keyaerts) « Fragment#37/43 », du double album par le *combo* internationaliste 48 Cameras et d'un mini-CD par le plasticien audio luxembourgeois Steve Kaspar, cette nouvelle compilation du festival des arts sonores *City Sonic*. Cette sélection de trois éditions (2009, 2010 et 2011) reflète bien la diversité esthétique d'une manifestation internationalement reconnue qui célèbre, depuis maintenant dix ans, le son dans toutes ses dimensions contemporaines par l'entremise d'un parcours d'installations au centre de la ville de Mons (Belgique) ponctué de performances. Au rayon de la poésie sonore, pointons les grands pionniers français Henri Chopin et Bernard Heidsieck (tous deux présentés à Bruxelles dans l'exposition *Sonopoetics*, associée au festival en 2010), mais aussi Pierre Alferi avec une savoureuse « Nouvelle minute » interprétée par la comédienne Jeanne Balibar ou encore le poète québécois Simon Dumas dans un extrait de son environnement audiovisuel





« Fade Out » sur une musique de son compatriote Érick d'Orion, artiste audio que l'on retrouve également sur le disque avec une transe urbaine « In memoriam Kurt Vonnegut Jr ». Les musiques électroniques qui jouent des traitements et des développements sont aussi présentes, notamment l'envoûtant « Chapel of Love » du Montréalais Alexander MacSween dont *City Sonic* a produit les premières installations qui jouent sur l'acoustique des lieux sacrés, un extrait minéral de « L'œil sampler » du Bruxellois Gauthier Keyaerts ou encore, dans une veine plus minimaliste, les expériences des Français Aymeric de Tapol et Mokuen+gAM, une saynète électroconcrète de Christophe Bailleau, sans oublier une bande son texturale de Scanner (Robin Rimbaud) pour un dispositif de l'artiste anglais Thomas Lock, produit par le studio national des arts contemporains Le Fresnoy. Des inclassables sont aussi invités à y participer : l'artiste australienne Jodi Rose, connue pour faire chanter les ponts du monde entier ; l'inventeur-sculpteur sonore Jacques Rémus, avec une partition de son carillon électronique ; Jocelyn Robert et son intrigant parcours audio « Monsonics » (projet qui a fait l'objet d'une sortie vinyle et CD) ; les jeunes plasticiens montois Eeckhout et Herikx, jouant avec des ballons à gonfler percussifs ; Julie Normal, délicate experte en ondes Martenot ; Stéphane Kozik et ses *beats* végétaux chlorophylliens ; la performeure des sens Isa Belle et Paradise Now (également présent avec une musique composée à partir d'éléments de musique baroque retravaillés pour une vidéo de Régis Cotentin) dans une simulation mêlant bols en cristal, souffle et bâton de pluie de leur installation interactive *Fly Wash*. C'est l'écrivain-performeur, ex-gendarme, Charles Pennequin (Les Chiens de la casse) qui, avec son morceau punk et décapant « Causer la France », clôt cette riche sélection qui entraîne l'auditeur dans les zones libres d'un art audio aussi pluriel qu'aventurier.

Julien Delaunay

www.transonic.be



Inter, art actuel
35 ans d'art actuel

Chercher à saisir, à comprendre et à exprimer son univers intérieur et le monde extérieur, le visible et l'invisible, la matière et l'esprit, est une démarche sans fin, mais ô combien fascinante. Ces multiples facettes de l'être humain sont constamment démontées, revues et restituées par le périodique *Inter, art actuel* qui célèbre ses 35 ans.

Les artistes établis dans la cité la remodèlent, la questionnent, créant des ponts entre la quotidienneté de l'activité humaine et la recherche de relations nouvelles, et ce par des manifestations singulières, des échanges éclatés, des réflexions sur la mouvance sociale, politique et créative.

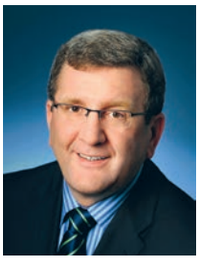
Je salue la ténacité des artisans d'*Inter, art actuel* dont la pertinence d'intervention a depuis longtemps dépassé les frontières de la Ville de Québec.

Bon anniversaire !

Agnès Maltais
Députée de Taschereau

Québec





Bravo Inter!

Depuis 35 ans,
vous contribuez avec
audace à sensibiliser
la population
à l'art actuel
d'ici et d'ailleurs.

VILLE DE QUÉBEC

PROFESSION ARTISTE

MA CRÉATION, MES DROITS :
C'EST MON AFFAIRE ET J'Y VOIS !

LE REGROUPEMENT
DES ARTISTES EN ARTS VISUELS
DU QUÉBEC

LA POLITIQUE D'INTÉGRATION DES ARTS À L'ARCHITECTURE ET À L'ENVIRONNEMENT

mcccf.gouv.qc.ca/integration-des-arts

C'EST : plus de 3000 œuvres qui témoignent brillamment de l'ingéniosité de plus de 800 artistes des arts visuels et des métiers d'art et de la participation engagée de milliers de personnes.

Québec



faire avec



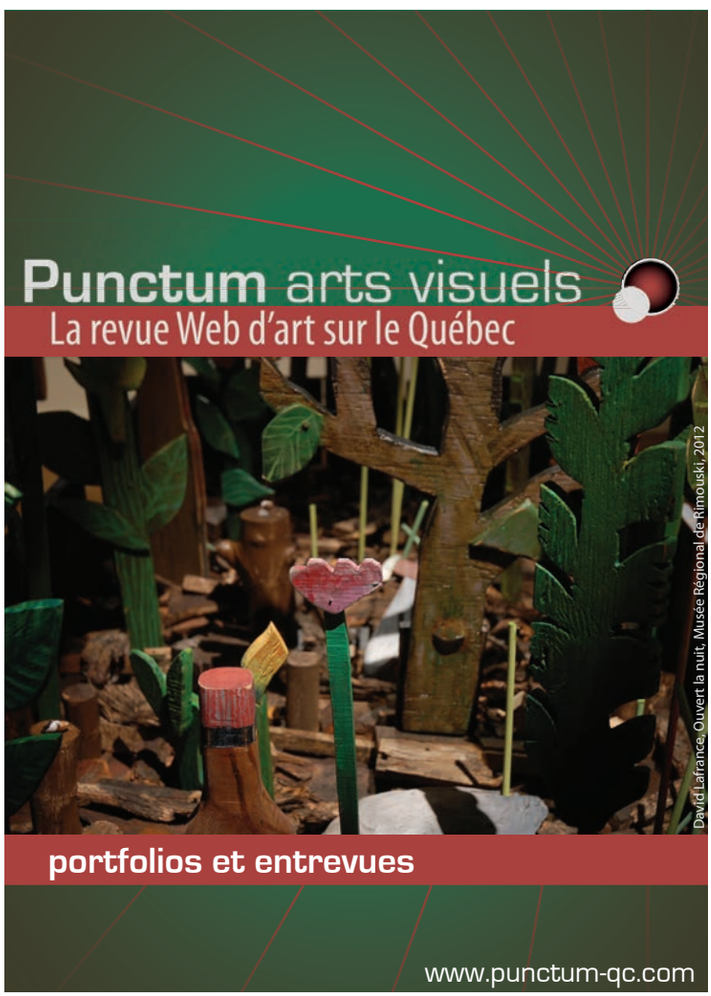
ÉVÉNEMENT EN ART ACTUEL AUX ÎLES-DE-LA-MADELEINE
RÉSIDENCE, ÉVÉNEMENT ET EXPOSITION DU 17 JUIN AU 27 JUILLET 2013

ATSA JENNIFER BÉLANGER ÈVE CADIEUX JEAN-PIERRE GAUTHIER
YOANIS MENGE MARIANNE PAPILLON DOUGLAS SCHOLES
JOSÉ LUIS TORRES JEAN-YVES VIGNEAU
COMMISSAIRE : VÉRONIQUE LEBLANC

Appuis : Conseil des arts et des lettre du Québec, Conseil des arts du Canada, Ministère des Ressources naturelles du Québec, Municipalité des Îles-de-la-Madeleine, Centre de recherche sur les milieux maritimes et insulaires, Conférence régionale des élus Gaspésie - Îles-de-la-Madeleine.

admare.org
facebook.com/admare.artactuel

AdMare
CENTRE D'ARTISTES EN ART ACTUEL
DES ÎLES-DE-LA-MADELEINE



IMPRIMEUR DE MARQUE
En configuration Staccato

LITHOCHIC

2700, RUE JEAN-PERRIN, BUREAU 104 QUÉBEC (QUÉBEC) G2C 1S9
T : 418 842.4882 LITHOCHIC.COM

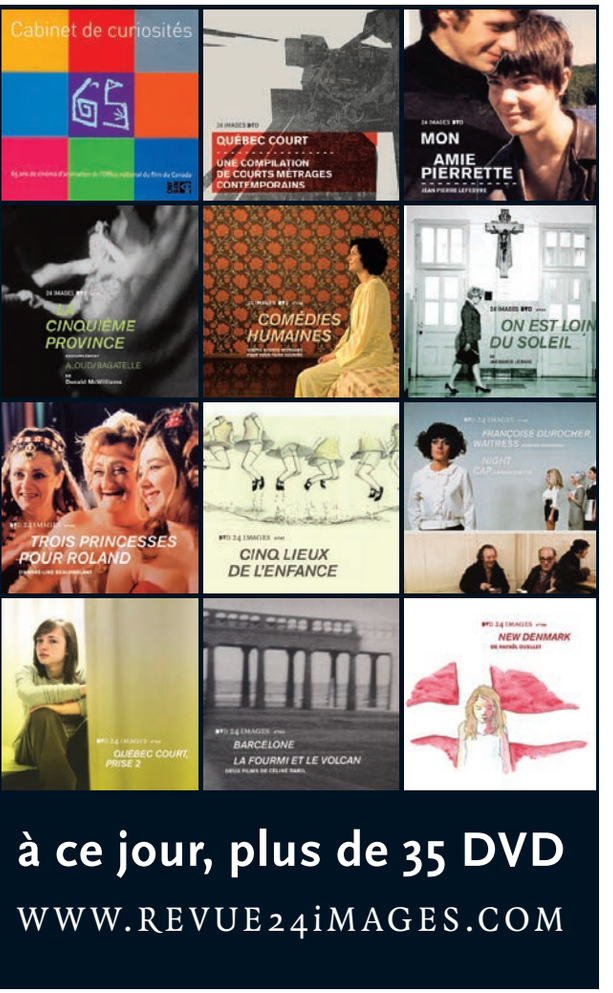
MUSÉE NATIONAL
DES BEAUX-ARTS
DU QUÉBEC

les
plasticiens
et les années 1950/60

JUSQU'AU 12 MAI 2013
MNBA.QC.CA leSoleil

L'EXPOSITION EST COPRODUITE ET MISE EN CIRCULATION PAR LE MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC ET LA VARLEY ART GALLERY OF MARKHAM
CLAUDE TOUSIGNANT, *ACCÉLÉRATEUR CHROMATIQUE* (DÉTAIL), 1968. ACRYLIQUE SUR TOILE, 243,84 CM (DIAM.). PRÊT DE L'ARTISTE, MONTRÉAL.

24 iMAGES
c'est aussi un DVD
avec chaque numéro



à ce jour, plus de 35 DVD

WWW.REVUE24iMAGES.COM

FANTASTIC VOYAGE

La bouche de l'humanité n'est pas sûre
Nous coule introuvable
Comme un muscle mangé
Un robot-mouche
Biodômatique
Motel réduit

Les royaumes unis ajoutent un terrain rapide
Un sous-sol d'occasion
Peigné au tapis mouvant
Une pluie de céréales
Un aère-porcs
Un brevage

Quinze minutes s'avancent
Sans parler

Personne ne cours les histoires
Ne sort sans importance

Toujours marcher sur la pointe des clefs

COPYISM

L'avion de ce matin
Mauve pressé
Remorque au cou une journée
Les hommes appartiennent du début
Cheveux d'eau, pilule blanche
Sur vieux draps roulés

Chaque pierre accueille mieux que chacun
Maintenue la terre n'est plus caressée
Comme une bête
Sa peau craque de camouflages
Perd le foin le verre
Cassé carré
Sans un lave-lave

Tu l'as bue, bonhomme ver
Moisillon sans bout, sans arrête
Tu tonds tout sans te terminer
Fier des paysages de trichage
Tu as compris, tu atterris

SOUPER TARD POUR IMITER LA CHASSE

Nous nous écrivons à l'ongle du temps
Les *Coca-cola* attendent comme des djinns
Dans l'air des bouteilles
La musique sape l'eau des fruits
Échappant l'ambiance

Tu le prends debout ton bain
Femme finie en queue de poisson
Morte de mousses entre les bras
Radiée, rassasiée, rassise
Rognée des contes de fée
Chasse d'eau

Chaque jour comme la lune
Le sang monte et descend

Bien sûr personne ne meurt seul
Un chapelet *chain-saw*
Tourne
Noie ta main

EDIFICE H NADEAU POUR LA POESIE

Copyright © 2008-2013 ÉDIFICE H. NADEAU POUR LA POÉSIE[MD] Tous droits de reproduction réservés, y compris pour les notes sur les droits de reproduction et les représentations iconographiques et photographiques.

Leader dans les domaines de la mode, de la beauté, de la cuisine, de la santé, du *shopping*, de la psychologie, du reconditionné, du conditionnement physique, de la culture, des affaires, des célébrités, du travail, de l'Internet, des rites funéraires, des sorties, des loisirs, des jeux, des sports, du tourisme, des voyages, de l'éducation, de l'actualité, de la foi, de la famille, des arts, du reigne animal, de l'automobile, de la télévision, de la musique, du jardinage, de la littérature, du paranormal, de la vie privée, de l'amour, de la religion, du *fitness*, de la politique, de la justice, du social, de la loi, du bien-être, de l'histoire, de la mobilité réduite, du spectacle, de l'humour, du bricolage, de la couture, de la sexualité, de la rénovation, des transports, de la publicité, de la fierté, de la retraite, du militaire, des célébrations officielles, de l'aéronautique, de la numérologie, de la comptabilité, de l'inspiration, du droit, de la décoration, des rencontres, des alcools, de la géographie, des courses, du plein air, de l'épilation, de la confidence, de l'agriculture, de la coiffure, de l'équitation, de l'horoscope, des trucs et astuces, de la survie, du savoir-vivre, de la science, des classes, de l'héraldique, de la noblesse, de l'environnement, de la météo, des biographies, des arts martiaux, de la royauté, de l'archéologie, des minorités visibles, de l'ethnologie, du mieux-vivre, des Premières Nations, du féminisme, de la pornographie, de l'archivage, de l'hôtellerie, de la restauration, de la restauration rapide, du divertissement, de l'énergie, du développement durable, du marketing, de la morale, des collections, des cosmétiques, de la pharmaceutique, de la recherche médicale, de l'écologie, du nucléaire, des antiquités, du hors-taxe, du sport extrême, des petits fruits, de l'alimentation, du cinéma, des nouvelles technologies, de l'*entrepreneurship*, du luxe, de la conquête spatiale, de la botanique, de la photo, de la révolution, de la construction et de la poésie, l'Édifice H. Nadeau pour la poésie (EH) est un immeuble à étages spéculatifs situé à Québec, Québec. C'est le seul gratte-ciel à hauteurs secondaires au monde. EH est récipiendaire du *Grand Prix intérieur/extérieur du design*, se l'autoattribuant ou l'attribuant à ses partenaires depuis 2000. L'édifice, qui abrite côte à côte le premier hôtel Gratuiciel, le *Centre d'annulation des douanes* (AutoCAD), les *RRRR* (Robots de Rachat et Réparation Rapide), un café DIY (cafétéria-jardin productrice de grains de café), la série très prisée d'ordinateurs ambiants, l'international Center for Total Net Neutrality, la Salle d'attente de la Créativité et de la Démocratie, est maintenu 100 % accessible et partiellement vacant pour accueillir les initiatives populaires. Son toit à étages, ses bunkers souterrains pour réfugiés culturels et politiques, ainsi que ses ères à éclairage naturel sont considérés comme des espaces hors juridiction canadienne et municipale (leur hauteur et profondeur excédant le territoire du Canada). Certaines tribus et associations indigènes y ont élu des gouvernements autonomes sur un espace expansif totalisant environ 300 hectares, ce qui n'empêche pas le bâtiment d'être mobile. Il a été construit au début des années pour la compagnie Price Brothers qui voulait en faire une centrale de protection du papier et d'élasticité robotique, lançant une controverse liée à une utilisation non-rentable du recyclage et provoquant un retard immotivé de la compagnie face à l'Économie-monde. L'édifice fut par la suite acquis en partie de fonds privés par l'investisseur H. Nadeau (Hervé Nadeau, 1930-2008) et ses associés. Ses nombreux agrandissements et rachats spontanés sont aujourd'hui gérés par son petit fils − l'artiste et poète Hugo Nadeau (de Nadeau & Nadeau II) −, le département immobilier de la Caisse de dépôt et placement du Québec et le groupe Solidarisolides, division de l'ONU, chargée de forcer la démocratisation des technologies, des bâtiments, des rues et des toits. La résidence officielle du pape Mélanie et du prémillionnaire H. Nadeau (petit-fils) s'y trouvent. Il pourrait être le plus haut gratte-ciel de la ville de Québec, mais sa marginalité économique et son autonomie politique l'excluent de la majorité des concours. Source : eh.hugonadeau.com.



nos voisins sympathiques

BISTRO
LES BOSSUS

620, St-Joseph Est
Québec (Québec) G1K 3B9
418 522-5501

ENCADREURE DES ARTISTES

heures d'ouverture
mardi au vendredi de 9h à 17h
samedi de 10h à 17h

encadreuredesartistes@gmail.com



Le Vadrouilleur urbain
Arts visuels

http://levadrouilleururbain.wordpress.com/
boucheretlecland@sympatico.ca

UNIGLOBE Voyages Lachance
IATA ACTA

Nadia Tarakdjian
Directrice / Director

550, boul. Hamel
Place Fleur de Lys
Québec (Québec) G1M 2S6

T : 418-523-3553
F : 418-523-7023
C : ntarakdjian@uniglobelachance.com
www.uniglobelachance.com

chaque agence est exploitée par un propriétaire indépendant

Le Bal du Lézard
www.lebaldulezard.com
1049 3ième Avenue
Québec, Limoilou, ☎ 529.3829

MORIN
DESROCHERS
BEAULIEU
Comptables agréés S.E.N.C.

MORIN, DESROCHERS, BEAULIEU
Comptables agréés S.E.N.C.
706, rue Saint-Joseph Est
Bureau 200
Québec (Québec)
G1K 3C3
Tél. (418) 692-1077
Téléc. (418) 692-2953

vie de quartier boutiques cafés & restos actualité promotions

monsaintroch.com
votre média web hyperlocal

événements expositions concerts théâtre conférences + + +

Le Sacrilège
Votre bar de quartier!
447 rue St-Jean

16 bières en fût - CKRL en direct - La terrasse
Et tellement plus!

WWW.LESACRILEGE.NET



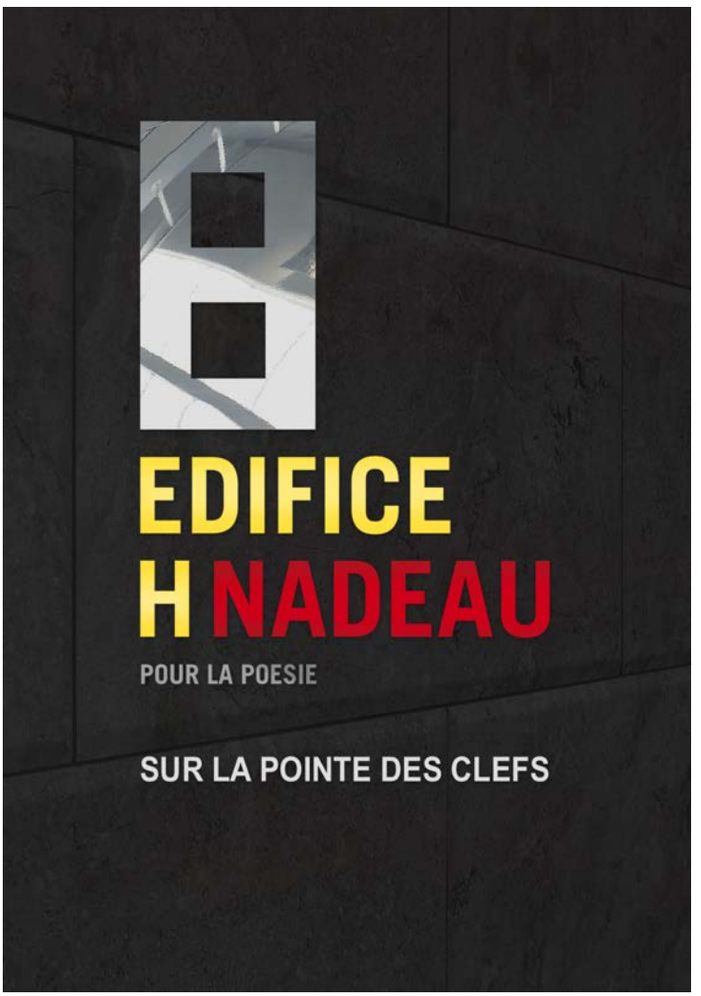


Je m'abonne !

514-875-2549 / info@revuejeu.org

www.revuejeu.org









EDIFICE H NADEAU

POUR LA POESIE

INTELLIGENT POUR RIEN

Passoire de mémoire
Tu atterriras
Sans ailes cent ans
Vivant de mains de vie antique
De marchés bouillis

Tu tiendras en t'engraissant
Des ventres de villageois
Des photosynthèses du Nil
Des collecteurs d'Inde

Protège le sain d'esprit
Que cache ta bouche
Enfermé aux dents jeunes
Qui viole la petite
Caisse d'heures

Jusqu'à ce que mort sangsue
En baver à fermer les bras
Démêler les portes

Le verre d'eau à moitié mort
Travaillons encore vingt partys de Noël
Pour l'ambulance qui glisse

Sculpture sans âme qui vive
Juste un mât de sapin

Je hais je craque chaque vie
De balles de vin

SPHINCTER DE SPHINX

Passe une autre forêt
La planche coincée dans le tronc
Passe les trous d'éponges
Les champs de baguettes
Les chaînes de sandwichs
Les prisons plus propres
Le café dans le pétrole
L'huile des gardiens

Donne un orteil noir
Un tiers de doigt
Donne ton erreur
Un autre mot de passe

L'arbre est cassé en mots
Le piège est sans vis
Le sphincter du Sphinx

Tire à perdre de vie
Les parois vite pleurées
Gardent l'argent
Tire-toi
Débranche le royaume des morts

Copyright © 2008-2013
ÉDIFICE H. NADEAU POUR LA POÉSIE[MD]
Tous droits de reproduction réservés, y compris pour les notes sur les droits de reproduction et les représentations iconographiques et photographiques.

®A(a), ®B(b), ®C(c), ®D(d), ®E(e), ®F(f), ®G(g), ®H(h), ®I(i), ®J(j), ®K(k), ®L(l), ®M(m), ®N(n), ®O(o), ®P(p), ®Q(q), ®R(r), ®S(s), ®T(t), ®U(u), ®V(v), ®W(w), ®X(x), ®Y(y), ®Z(z), les mots, les entreprises et les logos sont des marques déposées de L'Édifice H. Nadeau pour la poésie (EH). Sont également des marques déposées de L'Édifice H. Nadeau pour la poésie : les couleurs rouge, jaune, bleu, vert, orangé et violet (les variantes sont également déposées) ; l'est, le sud, l'ouest, le nord ; le lundi, le mardi, le mercredi, le jeudi, le vendredi, le samedi, le dimanche ; les parties du corps ; les liquides, les gaz, les solides ; la matière, l'antimatière ; les ondes, les idées, les effets, l'énergie, les qualités, les quantités, les tempéraments, les conséquences, la politique, les intentions, les âmes, les sentiments, les pensées ; les origines, l'Origine, les vestiges, le passé, le présent, le futur ; les vacances, le temps, l'horaire ; la population ; la planète, Terre, la Lune, Mercure, Vénus, Mars, Jupiter, Saturne, Uranus, Neptune, (134340) Pluton, l'Espace, les étoiles, l'horizon ; Jésus-Christ, Bouddha, Mahomet, Moïse, Brahma, Krishna, Jéhovah, Joseph Smith, Saint-Jean-Baptiste, John Lennon, Henri de Toulouse-Lautrec, Céline Dion, Claudette Dion, Daniel Dion, Ghislaine Dion, Maman Dion (Thérèse Tanguay), Marc Séguin, Drew Barrymore, Angelina Jolie, Brad Pitt, Jennifer Lopez, Oprah Winfrey, Justin Bieber, Britney Spears, Tom Cruise, Steven Spielberg, Tiger Woods, Elton John, Jon Bon Jovi, David Letterman, Leonardo DiCaprio, Hugo Nadeau, Hugo Nadeau 2, Marcel Jean, Sigmar Polke, Ai Weiwei, Claes Oldenburg, Christian Jankowski, Andy Warhol, Joseph Beuys, Donald Judd, Franz West, Max Ernst, Jeff Wall et Bill Viola.
Source : eh.hugonadeau.com



© Patrick Altman

ACTION • DISCUSSION • DOCUMENTATION • INTERVENTION • PERFORMANCE • VIDÉO

MICHAEL SNOW

SERVUEO PROJETÉES

28.06 < 15.09.2013

espace f

520, saint-jérôme, matane • www.espacef.org • 418.562.8661

Venez vivre une expérience de création en direct!

SYMPOSIUM INTERNATIONAL D'ART CONTEMPORAIN DE BAIE-SAINT-PAUL

Philippe Allard, Montréal (Qc)
Dominique Angel, Marseille (France)
Eruoma Awashish, St-Prime – Mashteuiatsh (Qc)
Marjolaine Bourgeois, Moncton (NB)
Kai Chan, Toronto (On) / Chine
Barbara Claus, Montréal (Qc) / Belgique
Pierre Durette, Montréal (Qc)
Mathieu Latulippe, Montréal (Qc)
Karine Payette, Montréal (Qc)
Matt Shane, Montréal (Qc)
Azadeh Tajpour, Boston (MA) / Iran
Giorgia Volpe, Québec (Qc)

du 2 août au 1er septembre 2013

Serge Murphy, commissaire
Jacques St-Gelais Tremblay, directeur général

Activités parallèles : Présidence d'honneur – **Cozic**
Conférences – **Clément de Gaulejac** et **Ève Lamoureux** /
Performance – **Sophie Castonguay** / Visite commentée
du commissaire / Intervention urbaine – **Angora** /
Rencontres avec les artistes
Ivan Binet (Qc), reportage photographique

www.symposium-baiesaintpaul.com
Information : 418-435-3681

Conseil des arts et des lettres Québec · Patrimoine canadien / Canadian Heritage · Baie-Saint-Paul · Desjardins · Bonjour Québec · Conseil des Arts du Canada / Canada Council for the Arts · Tourisme Charlevoix · FORCES



APPEL DE PROPOSITIONS

Inter, art actuel
numéro 116

CALL FOR PROPOSAL

Transférer l'expérience

L'art s'enseigne-t-il ? À qui ? De qui ? Comment ? D'un côté les diplômes se multiplient dans les institutions d'enseignement, de l'autre des gens comme James Elkins publient des textes tels « Fourteen Reasons to Mistrust the PhD in Studio Art » dans lequel Elkins affirme : *Personally, I would like to enlist most of the world's art practices as examples of kinds of work that would not be suited for PhD-level research.*

Il y a des pratiques qui se transmettent, d'autres qui s'inventent. L'esprit d'invention se transmet-il ? L'art est-il un domaine où côtoyer un mentor est la seule manière d'acquérir l'expérience ? S'agit-il d'acquérir un savoir-faire ou un savoir-être ? Quel est l'impact des nouvelles technologies sur le transfert de l'expérience ? Quel est le rôle de l'histoire de l'art dans l'apprentissage ? Si on pouvait faire table rase des institutions d'enseignement et autres écoles des beaux-arts, comment reprendrions-nous le flambeau de la transmission de l'art ?

Et au-delà de l'enseignement, l'art n'est-il pas, en soi, un transfert d'expérience ? Quelle est la relation de l'artiste avec l'autre : quel est le transfert d'expérience qui se fait par l'art même ?

Responsable de dossier : **Jocelyn Robert**
Date de tombée : **septembre 2013**
Date de parution : **janvier 2014**

Transferring experience

Can art be taught ? To whom ? By whom ? How ? On one hand, more and more people are graduating with degrees in art, and on the other, people like James Elkins are publishing articles like « Fourteen Reasons to Mistrust the PhD in Studio Art », in which he states : « Personally, I would like to enlist most of the world's art practices as examples of kinds of work that would not be suited for PhD-level research. »

Some practices are transmitted, others are invented. Can inventiveness be transmitted ? Is art a field in which the only way a student can acquire experience is by working with a mentor ? Is it about knowing what to do or rather how to be ? What is the impact of new technologies on the transferring of experience ? What role should art history have in learning ? If we could make a clean sweep of all educational institutions and other fine arts schools, how could we take up the torch in the transmission of art ?

And out of teaching and academia, isn't art a transfer of experience ? Isn't it the very definition of art ? what is the nature of the relationship between the artist and the other : what kind of experience is transmitted through art itself ?

File manager : **Jocelyn Robert**
Deadline : **september 2013**
Publication date : **january 2014**



ÉDITIONS INTERVENTION **PUBLICATIONS**

L'ART DANS L'ACTION / L'ACTION DANS L'ART TEXTES 2002-2012
Richard Martel
2012, 151 pages, 19,95$
ISBN 978-2-92 0500-94-5

RENCONTRE INTERNATIONALE D'ART PERFORMANCE 2010
2011, 136 pages couleur, 29$
ISBN 978-2-920500-90-7

ROBERT FILLIOU ET SA « RECHERCHE »
Les enjeux plasticognitifs de la recherche sur l'origine
Cyrille Bret
2010, 168 pages, 24$
ISBN 978-2-920500-87-7

LA CARAVANE DE LA PAROLE
2009, 160 pages couleur (DVD inclus), 29$
ISBN 978-2-920500-71-6

HABANART À QUÉBEC/ ARTE DE QUÉBEC EN LA HABANA
2008, 120 pages couleur (DVD inclus), 29$
ISBN 978-2-920500-70-9

ŒUVRES-BOMBES ET BIOTERREUR L'ART AU TEMPS DES BOMBES
Michaël La Chance
2007, 208 pages (16 pages couleur), 24$
ISBN 978-2-920500-69-3 (Éditions Intervention)
ISBN 978-2-916978-01-7 (productions nad, France)

L'ART ET SON CONTEXTE
Au fait, qu'est-ce que l'art ?
Jan Swidzinski
2005, 156 pages, 19$
ISBN 978-2-920500-27-9

RENCONTRE INTERNATIONALE D'ART PERFORMANCE DE QUÉBEC 2006
2007, 48 pages (DVD inclus), 19$
ISBN 978-2-920500-28-0

RENCONTRE INTERNATIONALE D'ART PERFORMANCE DE QUÉBEC 2004
2005, 36 pages, 13$
ISBN 978-2-920500-24-4

PIERRE HAMELIN, LIBRE-FAISEUR
Les leçons inachevées
2005, 12 pages, 13$
ISBN 978-2-920500-25-2

VILLES ANCIENNES/ART NOUVEAU QUÉBEC/KRAKÓW
2004, 174 pages (français-polonais), 24$
ISBN 83-86905-58-1

RENCONTRE INTERNATIONALE D'ART PERFORMANCE DE QUÉBEC 2002
2004, 56 pages, 13$
ISBN 978-2-920500-24-4

ROBERT FILLIOU : L'ART EST CE QUI REND LA VIE PLUS INTÉRESSANTE QUE L'ART
2003, 70 pages (français-espagnol), 19$
ISBN 978-2-920500-23-6

ARTS D'ATTITUDES
Action, discussion, interaction
2002, 177 pages, 29$
ISBN 978-2-920500-22-8

RENCONTRE INTERNATIONALE D'ART PERFORMANCE DE QUÉBEC 2000
2002, 28 pages, 13$
ISBN 978-2-920500-21-X

LATINOS DEL NORTE
2002, 96 pages (français-espagnol), 19$
ISBN 978-2-920500-20-1

ART ACTION 1958-1998
2001, 500 pages (français-anglais), 92$
ISBN 978-2-920500-19-8 (Éditions Intervention)
ISBN 978-2-84571-005-4
(Nèpe/Nouvelles éditions polaires, France)

DICK HIGGINS, 1938-1998
Intermédia
1999, 20 pages, 17$
ISBN 978-2-920500-18-X

L'ART EN ACTES
1998, 308 pages
(trad. anglaise des textes principaux), 45$
ISBN 978-2-920500-16-3

PERFORMANCES ASIATIQUES/FROM ASIA
1998, 24 pages (français-anglais), 14$
ISBN 978-2-920500-17-1

ART CONTEXTUEL/LES CHOSES VONT COMME ELLES VONT
Jan Swidzinski
1997, 16 pages, 9$
ISBN 978-2-920500-15-5

L'ART COMME ALTERNATIVE
Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996
Guy Sioui Durand
1997, 466 pages, 39$
ISBN 978-2-920500-14-7

RENCONTRE INTERNATIONALE D'ART PERFORMANCE ET MULTIMÉDIA 1996
1997, 30 pages, 16$
ISBN 978-2-920500-13-9

ALAIN GIBERTIE, 1950-1996
1996, 8 pages
Encarté dans *Inter, art actuel* no 66

ART ET NATURE/KUNST UND NATUR
Symposium/Simposion
1996, 54 pages (français-allemand), épuisé
(l'intégralité du contenu de cette publication se retrouve dans le numéro 65 d'*Inter, art actuel*)

TERRITOIRES NOMADES
1995, 190 pages, 45$
ISBN 978-2-920500-11-2

RENCONTRE INTERNATIONALE D'ART PERFORMANCE DE QUÉBEC 1994
1995, 24 pages, 16$
ISBN 978-2-920500-10-4

INTERZONE
Audio/vidéo/ performance/radio art
Festival d'In(ter)vention 7
1993, 44 pages, 22$
ISBN 978-2-920500-08-2

ORALITÉS/POLYPHONIX 16
« La pensée se fait dans la bouche »
1992, 227 pages, 40$
ISBN 978-2-920500-07-4

MANŒUVRES
Le Lieu, centre en art actuel 1990-1991
1992, 68 pages, 24$
ISBN 978-2-920500-06-6

INTERSCOP
Festival d'In(ter)vention 5
1991, 32 pages, 18$
ISBN 978-2-920500-05-8

PERFORMANCE AU/IN CANADA 1970-1990
1991, 395 pages (français-anglais), 50$
ISBN 978-2-920500-04 (Éditions Intervention)
ISBN 0-88910-428 (Coach House Press)

PREMIÈRE BIENNALE D'ART ACTUEL DE QUÉBEC
De la performance à la manœuvre
1991, 54 pages, 24$
ISBN 978-2-920500-03-1

IMMEDIA CONCERTO
Festival d'In(ter)vention 4
1988, 100 pages, 29$
ISBN 978-2-920500-02-3

DISTRIBUTION

ÉDIPRESSE 945, avenue Beaumont, Montréal (Québec) H3N 1W3 Canada
T 514 273-6141 | T (sans frais) 1 800 361-1043 | F 514 273-7021
information@edipresse.ca | www.edipresse.ca

LES PRESSES DU RÉEL 35, rue Colson, 21000 Dijon, France
info@lespressesdureel | www.lespressesdureel.com

LES PRIX INDIQUÉS INCLUENT LES TAXES
ET LES FRAIS DE LIVRAISON AU CANADA
POUR LES AUTRES DESTINATIONS :
INFOS@INTER-LELIEU.ORG



Téléchargez Inter, art actuel

zinio www.zinio.com

Scopalto.com

Suivez-nous sur inter-lelieu.org

INTER, ART ACTUEL **POINTS DE VENTE**

→ **Montréal**
Archambault
1501, rue Jeanne-Mance
Place Des Arts

Coop Uqam
405, rue Sainte-Catherine Est

Dépanneur Bertrand Enr.
392, rue De Castelnau Est

Le Point Vert Inc.
4040, boulevard Saint-Laurent

Librairie Musée Beaux-Arts Montréal
2181, rue Bishop

Librairie Olivieri
5219, Côte-Des-Neiges

Magazine Belle International
2085, rue Sainte-Catherine Ouest

Renaud-Bray
4380, rue Saint-Denis
1691, rue Fleury
6255, rue St-Hubert
5117, avenue du Parc
5252, Côte-Des-Neiges

Maison de la Presse
5149, Côte-Des-Neiges

Tabagie Cabry
150, rue Saine-Catherine Ouest

Tabagie Dépanneur Capri
2359, rue Beaubien Est

Tabagie Impériale Inc.
3159, rue Masson

Zone Libre
262, rue Sainte-Catherine Est

→ **Région Montréalaise**
Archambault
1545, boulevard Le Corbusier
Laval

La Librairie de Verdun
4150, rue Wellington
Verdun

Librairie Papeterie Citation inc.
600, boulevard Sir-Wilfrid-Hamel
Beloeil

M. Leclerc et G. Couillard Pharmaciens
1067, avenue Laurier Ouest
Outremont

Maison de la Presse
7500, boulevard Les Galeries d'Anjou
Anjou
Tabagie David
3100, De La Concorde
Laval

Tabagie Moon
401, rue du Commerce
Verdun

→ **Québec**
Archambault
1095, rue Saint-Jean
1580, boulevard Lebourgneuf

Jac & Gil
303, rue Saint-Joseph Est
8500, boulevard Henri-Bourassa
2750, chemin Sainte –Foy
785, rue Des Glacis

Les magazines Lecto
3440, chemin Quatre-Bourgeois

Maison De La Presse
1050, rue, Saint-Jean

Renaud-Bray
1200, Alphonse-Desjardins
Lévis

Tabagie De La Place
699, rue Saint-Joseph Est

Tabagie Lemoyne Enr.
156-A, rue Wolfe
Lévis

Tabagie St-Jean
620, rue Saint-Jean

Un coin du monde
1150, rue Cartier

Zone Université Laval
305, boulevard Charest Est
2305, rue de l'Université, Local 1100

→ **Abitibi-Témiscamingue**
Le coin de la fantaisie
1500, chemin Sullivan
Val d'Or

Variété dépanneur centre-ville
87, avenue Principale
Rouyn-Noranda

→ **Bas-St-Laurent / Rimouski**
Tabagie de la Cité
102, rue Saint-Germain

Tabagie Hôtel de ville
214, avenue de la Cathédrale

→ **Estrie**
Biblairie G.G.C. Ltée.
1567, rue King Ouest, Sherbrooke
401 rue Principale, Magog

Tabagie King
2249, rue King Ouest
Sherbrooke

Tabagie Wellington 2000
154, Wellington
Sherbrooke

→ **Lanaudière**
Tabagie 6/36 Plus
375, Notre-Dame
Joliette

La Tabatière
100, Brien
Repentigny

→ **Laurentides**
Les Presse Du Monde
195, rue Principale
Saint-Sauveur

Benjamin News
101, rue Henry Bessemen
Bois De Fillion

→ **Mauricie / Trois-Rivières**
Tabagie du Boulevard
3740, boulevard Des Forges

→ **Montérégie**
Tabagie Le Cachet
365, Saint-Jean
Longueuil

Tabagie Ultra
2882, chemin de Chambly
Longueuil

→ **Outaouais \ Gatineau**
Librairie Michabou
210, chemin d'Aylmer

Librairie Réflexion
320, boulevard Saint-Joseph

Renaud-Bray
1100, boulevard Maloney Ouest
Gatineau

Tabagie Gateway
200, Du Portage

→ **Saguenay – Lac Saint-Jean**
Archambault
1120, boulevard Talbot
Chicoutimi

Les Bouquinistes
392, rue Racine
Chicoutimi

Tabagie Nelson
3767, boulevard Du Royaume
Jonquière

→ **Ontario / Ottawa**
Byward Market News
8, Byward Market Square
Ottawa

International News Fairview
2960, Kingsway Dr.
Kitchener

Le Signet & Wizard Art Shoppe
300, Main Street
Hawkesbury

Librairie du Centre
435, Donald Street
Ottawa

Librairie du Soleil
33, George Street
Ottawa

Maison de la Presse
92, Bank Street
Ottawa

Pharmasave
29, Main Street
Huntsville

University of Windsor book store
401, Sunset Avenue
Windsor

→ **Nouveau-Brunswick**
Reid's Newstand
985, Main Street
Moncton

Tabagie Centre-Ville
219, boulevard JD Gauthier
Shippagan

Pharmacie Jean-Coutu
10525, rue Principale
Saint-Louis de Kent

→ **France**

Alize - SFL (Saint Denis)

Association n'a qu'1 oeil (Bordeaux)

Bookstorming (Paris)

CAC le Quartier (Quimper cedex)

Chapitre.com / Lamnay (Paris)

C.O.M.B. SARL (Lyon)

Comptoir des mots / Paris (Paris)

Cyber Scribe

Ecole supérieure d'art Avignon
(Avignon)

ENSBA Dijon (Dijon)

Equipages (Paris)

Flammarion 4/La Hune (Paris)

Flammarion - Centre Pompidou
(Paris cedex 04)

FRAC Centre (Orléans)

Jeu de Paume - Librairie (Paris)

Kléber Librairie (Strasbourg)

La Chartreuse Librairie
(Villeneuve Avignon cedex)

Le Divan (Paris)

Les Sandales d'Empédocle (Besançon)

Librairie du Québec (Paris)

Librairie Michel Descours (Lyon)

Musée d'art moderne de Saint-
Étienne (Saint-Étienne)

Oh les beaux Jours (Toulouse)

Ombres Blanches (Toulouse)

R-Diffusion (Strasbourg)

Tropismes (Bruxelles)

Tschann (Paris)

Vendredi - Librairie (Paris)

Vent d'ouest (Nantes cedex 1)

INFORMEZ-VOUS AUPRÈS DE VOTRE KIOSQUE PRÉFÉRÉ !

FESTIVAL TRANSAMÉRIQUES

DANSE + THÉÂTRE
22 MAI - 08 JUIN
2013

7e
ÉDITION
MONTRÉAL

FTA

MARIE BRASSARD, *MONTRÉAL*
LAURENCE BRUNELLE-CÔTÉ +
SIMON DROUIN, *QUÉBEC*
ENRICO CASAGRANDE +
DANIELA NICOLÒ, *RIMINI*
BORIS CHARMATZ, *RENNES*
MARIE CHOUINARD, *MONTRÉAL*
MARGUERITE DURAS +
CHRISTIAN LAPOINTE, *QUÉBEC*
BRUCE GLADWIN, *MELBOURNE*
FRÉDÉRICK GRAVEL +
ÉTIENNE LEPAGE, *MONTRÉAL*
PETER HANDKE +
CHRISTIAN LAPOINTE, *QUÉBEC*
AME HENDERSON, *TORONTO*
HENRIK IBSEN +
THOMAS OSTERMEIER, *BERLIN*
GINETTE LAURIN, *MONTRÉAL*
LOUISE LECAVALIER, *MONTRÉAL*
XAVIER LE ROY, *MONTPELLIER*
JAMES LONG +
MARCUS YOUSSEF, *VANCOUVER*
DANA MICHEL, *MONTRÉAL*
BENNETT MILLER, *PERTH*
MARKUS ÖHRN, *MALMÖ + HELSINKI + BERLIN*
ROBYN ORLIN, *JOHANNESBURG*
ROBIN POITRAS, *REGINA*
JOËL POMMERAT, *PARIS*
LEMI PONIFASIO, *ÎLES SAMOA*



LE MONDE ET NOUS SUR LES SCÈNES DE MONTRÉAL

INFO-FESTIVAL
514·844·3822
1·866·984·3822
BILLETS ET VIDÉOS
AU FTA.QC.CA

LA VITRINE .COM
artv
LA PRESSE

poésie autre

José Acquelin
Jean-Pierre Bobillot
Yves Boisvert
Philippe Castellin
Catherine Cormier-Larose
Jacques Donguy
Sébastien Dulude
Marc-Antoine Durand
Giovanni Fontana
Philippe Franck
Jean-Yves Fréchette
Jean-Claude Gagnon
Christine Germain
Silvio de Gracia
Michaël La Chance
Jonathan Lamy
Imen Louhichi Kamoun
André Marceau
Hélène Matte
Hugo Nadeau
Laurance Ouellet Tremblay
Nicolas Rivard
Yan St-Onge

Pour plus de poésie !
Complément vidéo sur notre chaîne YouTube
inter-lelieu.org

CONCOURS 35e ANNIVERSAIRE DE LA REVUE INTER, ART ACTUEL ENVOLEZ-VOUS VERS CUBA



À L'ACHAT D'UN ABONNEMENT (INDIVIDU) D'UNE DURÉE DE 2 ANS À LA REVUE INTER, ART ACTUEL,
COUREZ LA CHANCE DE GAGNER UN VOYAGE CULTUREL À CUBA LORS DE LA PROCHAINE ÉDITION
DE LA BIENNALE DE LA HAVANE EN AVRIL 2015 !