



HAL
open science

Lyrisme écologique : la polyphonie de la poésie sur YouTube

Marine Riguet

► **To cite this version:**

Marine Riguet. Lyrisme écologique : la polyphonie de la poésie sur YouTube. Vocalités contemporaines
La voix entre poésie et musique (1948-2022), Laure Gauthier, Mar 2022, Reims, France. hal-03712535

HAL Id: hal-03712535

<https://hal.science/hal-03712535>

Submitted on 4 Jul 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Lyrisme écologique : la polyphonie de la poésie sur YouTube

Marine Riguet

Introduction

Depuis quelques années, des poètes¹ s'emparent de YouTube comme d'un espace d'exploration poétique. À la fois multimédia et « plateformisée », la vidéo-poésie y renouvelle ses formes en s'inscrivant dans un écosystème numérique qui participe activement à la constitution du poème et que le poème, comme contenu public, façonne en retour. Si elle hérite autant de la poésie que du cinéma, elle porte également les traces de la culture télévisuelle et des formes artistiques multimodales de ces dernières décennies, en associant le poème à une mise en image, en voix et en musique. Aussi invite-t-elle à examiner cette reconfiguration très contemporaine de la relation entre la parole et le corps, en tant qu'elle propose une expérience intersensorielle du poème en contexte numérique.

À cet égard, le vidéo-poème s'aborde moins comme un objet enclos que comme un processus de tissage : tissage de couches textuelles, tel que le texte (de l'étymologie *textus*) a toujours entendu l'être, mais aussi, et beaucoup plus largement, des modes sémiotiques (écriture, parole, image, musique, gestes...). La vocalité du poème, loin d'être monolithique, s'inscrit de fait dans l'entrelacement de matériaux hétérogènes. Par là, nous affirmons d'emblée la nature polyphonique du vidéo-poème ; mais une polyphonie intermédiaire, qui trouve dans l'audiovisuel de nouvelles formes d'investissement qu'il convient d'interroger.

Matérialités de la voix

La voix est « la plus grande puissance d'émanation du corps² » rappelle Henri Meschonnic en s'appuyant sur la formule du psychiatre Guy Rosolato. Sans être systématique, cette dernière participe très fréquemment à la bande-son du poème, dans le sillage d'une poésie sonore qui se déploie depuis les années 1950 et qui, dans l'espace numérique, continue de trouver sa place sur les plateformes de contenus. Les poètes-vidéastes qui prononcent leur texte en *voix off* ou en *face cam* s'insèrent ainsi dans des pratiques orales qui, sur YouTube, tendent de plus en plus à se codifier. Cette mise en voix accompagne le processus d'oralisation inhérent au

¹ De nombreuses chaînes YouTube de poésie francophone sont référencées dans le répertoire participatif « YouTube et Littérature » en ligne : <https://litteratube.net/2022/01/repertoire-des-chaines-youtube-de-litterature/> Pour ce travail, notre position sera celle de l'observation participante, dans la mesure où nous nous trouvons nous-même engagée dans des pratiques poétiques sur YouTube.

² Guy Rosolato, « La voix : entre corps et langage », *Revue française de psychanalyse*, PUF, janvier 1974 ; cité par Henri Meschonnic dans son chapitre « La voix-poème comme intime extérieur », in Marie-France Castarède (éd.), *Au commencement était la voix*, Érès, 2005, p. 61.

format audio-visuel, qui livre le poème au fil de ce qui se fait voir et entendre. Le souffle du poète suit la cadence du regard : l'œil et la voix marchent ensemble, s'accordent l'un l'autre dans une relation de co-implication, qui structure le rythme du vidéo-poème. Le poète dit en voyant et, voyant, il dit « ce qui est en vue³ ».

Pour autant, l'oralité dépasse ici la seule question du mouvement, dans la mesure où elle n'est pas portée par n'importe quel interprète, mais par le poète lui-même. Elle assume la voix auctoriale – la voix *écrivante*. C'est-à-dire qu'elle vient manifester l'évolution du geste d'écriture qui, en quittant l'imprimé, ne se cantonne plus ni dans la pensée silencieuse ni dans le « frapper poser⁴ » de la main. « L'écriture ça ne se fait pas dans la tête, ça se fait dans la bouche, dans les doigts, ça se fait avec des extensions de nous-même⁵ » défend Charles Pennequin tout au long de sa poésie « embarquée » (tel qu'il la nomme lui-même). L'écriture est ici comprise dans une acception large comme ce qui fait advenir le langage à sa forme d'expression poétique. C'est la raison pour laquelle nous englobons dans la notion de « voix écrivante » tout type de mise en voix du poète, qu'il s'agisse de la lecture orale d'un texte déjà écrit, d'une improvisation totale, ou de tout autre processus d'écriture se plaçant sur ce continuum (semi improvisation sur prise de notes, récitation par cœur, réécriture après dictée, montage du texte par découpage de la piste son, etc.). À partir de ces gestes de plus en plus nombreux, de plus en plus hybrides, la voix traduit une écriture vive, issue d'un corps en interaction avec ce qui l'entoure. Elle rend l'écriture au corps.

Avant d'examiner plus avant la dimension proprement matérielle de la voix dans le poème, il nous faut cependant établir une distinction entre la *voix off* et le *face cam*. Dans la pratique du *face cam*, le poète se filme de face en même temps qu'il parle ; il met en scène son corps parlant, de sorte qu'il produit l'illusion d'une parole adressée et reçue de façon synchrone, telle qu'elle se donne à autrui sur une scène de théâtre, mais dans l'intimité feinte du « face-à-face⁶ ». Cette pratique, dont s'emparent les écrivains et poètes (comme Charles Pennequin ou François Bon) pour reproduire le cadre d'une improvisation *in situ*, est assez similaire à celle des vloggeurs, largement popularisée sur YouTube. Elle sert ce dispositif particulier de la littérature contextuelle⁷ – saisie à même le corps écrivain et l'environnement dans lequel il se trouve.

Il en est en revanche tout autre pour la *voix off*. La présence qu'elle incarne est dans le même temps une présence sans corps, hors-champ ; elle se fait entendre sans se faire voir ; elle acquiert ainsi le statut paradoxal de la manifestation-fantôme : audible et invisible. Cette incarnation non localisable, juchée pourtant à l'intérieur des images qu'elle accompagne, en

³ Nous reprenons ici la très belle expression employée par Didi-Huberman pour qualifier l'image, dans sa faculté à précéder parfois ce qu'elle représente. Cf. sa conférence filmée « Quand les images prennent position », donnée au centre Georges Pompidou le 6 mai 2009. <https://www.dailymotion.com/video/x9a8ig>

⁴ Michel Guérin, *Philosophie du geste*, Paris, Acte Sud, 2011.

⁵ Émission « Par les temps qui courent » du 29/12/2020 : <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/par-les-temps-qui-courent-emission-du-mardi-29-decembre-2020>

⁶ Alice Lenay, dans sa récente thèse de doctorat, utilise l'expression très pertinente d'« interface-à-face ». Cf. *Interface-à-face. Les visages de la rencontre à travers les écrans*, thèse soutenue le 19 novembre 2020 à l'Université de Grenoble-Alpes.

⁷ À ce sujet, voir l'article de David Ruffel, « Une littérature contextuelle », *Littérature*, vol. 160, n° 4, 2010, p. 61-73.

fait une voix proprement acousmate. Au cinéma, cette posture de lisière, « ni-dedans ni-dehors⁸ », a été longuement travaillée par Michel Chion à travers la notion d'acousmètre : « L'acousmètre, dont la personne semble habiter l'image, a donc en propre de brouiller les limites entre champ et hors-champ⁹. » Par là, Chion fait une distinction importante entre la voix acousmate, qui partage l'espace-temps filmique, et la *voix off* extra-diégétique. L'acousmètre n'a pas la position de retrait du bonimenteur ou du commentateur animalier ; il se tient au bord du cadre, comme Pythagore derrière son rideau : « [s]a voix [a], si peu que ce soit, *un pied dans l'image*, dans le lieu du film qu'elle hante, un lieu de passage qui n'est ni l'intérieur de la scène filmique, ni le proscenium¹⁰ ».

Cette notion, empruntée aux études cinématographiques, permet d'interroger le positionnement particulier de la parole poétique dite en *voix off*. Dans les poèmes-vidéos de Milène Tournier, de Gracia Bejjani, d'Annabelle Verhaeghe, etc¹¹., la poète hors-champ ne semble pas pour autant hors du cadre audiovisuel. La voix, même enregistrée en post-production, vient à l'inverse consolider sa présence *hic et nunc* parmi ce qui se donne à voir.

Prenons pour exemple la vidéo-poésie que Gracia Bejjani déploie quasi quotidiennement sur sa chaîne YouTube. Texte et image ne semblent pas toujours être issus du même monde référentiel, mais plutôt se rencontrer *a posteriori*, dans la coïncidence des liens que l'errance poétique fait naître. Citons à ce sujet l'analyse qu'en a fait Marc Jahjah sur son blog :

La plupart des vidéographies de Gracia Bejjani relève de la « narration décentrée », telle qu'on peut la trouver dans les films de Terence Malik : le dire ne coïncide pas ce qui est montré (l'ostensif) ; il y a une scission entre l'énoncé et la référence ; ce(lle) qui parle est dans un état flottant, hypnotique, un peu absent à elle-même et aux images qui nous regardent plus que nous les regardons — mais n'est-ce pas la seule réponse possible à un monde à ce point soumis au devenir, à la finitude¹² ?

La voix de Gracia Bejjani vaque dans cet écart entre le verbal et le visuel – écart qui se fait moins vacance qu'écotone, zone intermédiaire richement peuplée. Elle est là depuis l'ailleurs. Elle rend présente l'instance de parole (« ce(lle) qui parle ») sans pour autant fixer le lieu d'un corps, si ce n'est dans cet *entre* indécis et transitoire. La configuration spatiale est inséparable d'une problématique temporelle. L'image, qui assume souvent dans l'œuvre la fonction du souvenir, du travail de mémoire, ne paraît plus habitable sous peine de devenir tombeau. Parler hors-champ, depuis l'autre côté, c'est alors éprouver, au sens de mettre à l'épreuve, la limite du cadre. La notion de décentrement, qui suppose au cinéma une *voix off* extérieure aux images sur un plan diégétique, s'entend autrement dans la poésie de Gracia Bejjani. Elle pointe le décentrement de la parole, la mise en cause perpétuelle du *qui* parle, *avec qu(o)i* et *depuis où* – flottement, éclatement qui fond le déracinement dans l'ubiquité : « nous avons

⁸ Michel Chion, *L'Audio-vision : son et image au cinéma*, 3^e éd., Paris, Armand Colin, 2013, p. 112.

⁹ *Ibid.*, p. 114.

¹⁰ Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Paris, éd. de l'Étoile, « Cahiers du cinéma », 1982, p. 34.

¹¹ Toutes les chaînes YouTube de ces poétesses sont consultables depuis le répertoire du site www.litteratube.net

¹² Marc Jahjah, « Formes littéraires sur le web (3) présence de l'élégie », billet publié sur son blog le 26 février 2020. <https://marcjahjah.net/3990-formes-litteraires-sur-le-web-3-metamorphoses-de-lelegie>

largué nos corps / des voix battent aux fenêtres / sommes-nous signes dispersés » scande la poète dans sa vidéo « Sommes-nous illisibles¹³ ». Le poème lui-même s'érige comme une tentative de réponse, un défi à cette menace de l'illisible, synonyme de disparition, de perte définitive du corps en tant que lieu originel. La position intermédiaire de l'acousmètre sert une poésie du seuil. Ni-dedans ni-dehors, ni stèle ni dissolution. La voix est passante ; elle passe sans habiter, mais en indiquant un lieu de passage – et donc une transgression possible – entre l'oubli du passé et la finitude ; elle insuffle, en parlant, le temps de la présence.

Cette œuvre de Gracia Bejjani illustre bien l'apport de la voix acousmate, qui se fait « matière » de la parole poétique en engageant le corps du poète dans l'espace invisible du poème. La présence du poète, indicielle, indécise, affranchit le poème de son cadre visuel. Elle travaille aux frontières du champ et du hors champ, du visible et de l'invisible, en les rendant moins distinctes. Mais la voix est aussi, par sa qualité phono-esthétique, l'indice d'un corps singulier. Le poète écrit avec son timbre : la hauteur, la tessiture, le volume, l'articulation, tout ce qui constitue la dimension phonique et rythmique de la parole, sont autant d'éléments qui déterminent le style du poète et le sens du poème.

À cet égard, les pratiques de la plateforme YouTube ont concouru à développer une diction proche du micro, en *soft spoken*, qui tranche très nettement avec la mise en voix de la performance scénique. Plutôt que de projeter le texte dans l'espace public, la voix du poème-vidéo dessine un espace intime et personnel qui accueille l'internaute. Le poète peut ainsi faire entendre avec davantage d'intensité ce que Roland Barthes nommait le « grain de la voix » ; non pas seulement le timbre de sa voix propre, mais la qualité physique de sa substance : « sa signifiante, tout ce qui, en elle, déborde la signification¹⁴ ». Comprenons que la matérialité de la voix en *soft spoken* renvoie à la fois à la corporéité propre du poète et au « dedans de la langue¹⁵ », par lequel s'instaure un rapport charnel (« érotique¹⁶ », dirait Barthes) au poème.

Ce rapport charnel est plus sensible encore lorsque le poète chante. La qualité de la voix est alors indissociable d'une idée d'enchantement – on connaît la victoire du chant d'Orphée sur le pouvoir de séduction des Sirènes. Le chant, pourtant, reste dans la vidéo-poésie très éloigné de la performance cantatoire. Il survient souvent comme un fredonnement, une rengaine, une modulation mélodique donnée à la parole dans une demi-conscience. Pensons par exemple aux « comptines » poétiques que Milène Tournier, en marchant, chantonne au micro de son téléphone.

Gracia Bejjani, quant à elle, murmure en fond sonore des chants que sa mémoire porte depuis l'enfance ; exemple parmi beaucoup d'autres, son poème-vidéo « Que peut¹⁷ » construit sa polyphonie sur le tissage de matières vocales. Le texte, écrit en langue française, déploie au fil des images une sorte d'élégie au Liban natal, en proie à l'effondrement. Dans le même temps, la voix acousmate de la poète vient doubler le texte en *soft spoken*. La relation entre le texte

¹³ https://www.youtube.com/watch?v=UvUke_ksz8I

¹⁴ Roland Barthes, *Le Grain de la voix, entretiens (1962-1980)*, Paris, Seuil, « Points », 1999, p. 257.

¹⁵ Roland Barthes, « Le grain de la voix », *Musique en jeu*, n° 9, 1972, p. 57-63.

¹⁶ « [Le grain] implique un certain rapport érotique entre la voix et celui qui l'écoute », *Le Grain de la voix, op. cit.*, p. 258.

¹⁷ URL : <https://www.youtube.com/watch?v=LJU7p-OpwNI>

écrit et le texte dit se noue alors par un double mouvement d'incarnation et d'écart. La voix de Gracia Bejjani investit le texte d'une épaisseur charnelle tout en lui rendant sa part proprement orale, voire improvisée : certains mots sont répétés dans un murmure, comme mâchés, d'autres sont glissés dans les interstices des plans sans s'écrire... Le texte, mis en tension par l'écrit et l'oral, est en même temps ce qui s'ancre et ce qui s'échappe, fugace, mouvant, incapable de se figer tout à fait.



Figure 1 : « Que peut », extrait (1'00)

À ceci s'ajoute, en fond sonore, une chanson arabe fredonnée par Gracia Bejjani. Bien que les paroles soient à peine audibles, quiconque a la référence saura reconnaître l'air du titre *Zoroni Kol Sana Mara* de Fairuz. Les notes posées par la voix de la poète sont plus qu'un accompagnement musical. Elles viennent jouer en filigrane un second texte – dit dans cette « langue maternelle » précisément questionnée par le texte premier du poème. Elles réouvrent le texte au moment où celui-ci menace de se clore sur son signifié. « *Rendez-moi visite une fois par an* » chantonne Bejjani-Fairuz, tandis que s'inscrit à l'écran : « Oublie le Liban / échec et mat ». Ici, l'impératif arabe vient déjouer l'impératif français. Le chant se donne en contrepoint de l'adieu au pays. « J'écoute comme enfant » conclut plus loin Gracia Bejjani ; « histoires de monstres / ne nous concernent pas ». Puis le texte cesse, l'image se fond dans un noir ; le fredonnement seul se poursuit quelques secondes, à la façon d'une berceuse venue de l'enfance. Le chant conjure ainsi la ruine du présent. Dans le ressassement du deuil, la voix intérieure, intime, du Liban continue de s'élever. Le texte entier se révèle ainsi dans ce maillage étroit entre plusieurs couches textuelles, et dans les mouvements profonds qui les traversent : martèlement du drame quotidien tel qu'il se manifeste extérieurement ; fugacité

d'une réalité impossible à saisir (et donc à fixer en soi) complètement ; survie du lien intime, inaliénable, au pays natal.

Le mouvement de la parole

La parole poétique mise en voix engage alors une prosodie (entendons prosodie comme tout ce qui a trait aux ondolements rythmiques du poème). Elle accentue, fait respirer, compose. En ce sens, elle est constitutive du sens du poème. « [L]e rythme est le signifiant majeur¹⁸ » souligne Henri Meschonnic, en définissant plus loin le rythme poétique comme « l'organisation d'une écriture¹⁹ ». Dans la poésie orale, la prosodie a non seulement une influence très forte sur la composition métrique du texte, mais elle détermine son souffle en usant aussi de la voix et des sons. Partant, la vidéo-poésie est une forme profondément orale : outre sa dimension sonore, sa construction du rythme repose sur une cinétique audiovisuelle qui conditionne jusqu'à l'écriture du texte, de la même façon que le texte d'opéra anticipe le rythme musical. Sa prosodie tient en fait à une coopération audio-logo-visuelle²⁰. Les inflexions, les modulations de la voix acousmate sont appuyées par le rythme des images et des sons, qui assument la fonction de ponctuation dans un sens aussi bien grammatical (construire les rapports de sens) que musical (marquer les temps et les variations mélodiques).

Au plan sonore, c'est d'abord la voix du poète, la voix écrivante, que l'on suit. Elle sert la linéarisation du poème, le raccord entre les plans, tout en insufflant, par ses pleins et ses silences, son mouvement propre. Lorsqu'elle est dépourvue d'accompagnement sonore, elle avance seule, nue, à travers ou plutôt *en travers de* l'image comme un royaume sourd qu'elle viendrait hanter. Il y a là un effet de décontextualisation, presque de décrochage, qui arrache l'image à son référentiel sonore et, conséquemment, à sa détermination spatio-temporelle. Les poèmes-vidéos non sonorisés ont un peu de l'aridité de l'errance. Ils livrent les fragments d'un temps qui ne passe plus que par la voix. Par la cadence sèche et passagère de la voix.

Lorsqu'un paysage sonore est utilisé, il modifie nécessairement ce rythme en influant, à l'écoute, sur la perception auditive de la voix, ses modulations, sa vitesse, ses accentuations et, corollairement, sur les agencements du poème. La prosodie se façonne alors différemment selon que le son appartient au monde de l'image (bruitages, voix, ambiance diégétiques) ou qu'il semble *a priori* externe²¹ – les deux pratiques pouvant bien entendu co-exister au sein du poème.

Dans le premier cas, le son partage l'espace-temps de l'image. Les dimensions visuelle et sonore sont d'emblée dans un rapport de synchronie qui façonne l'ambiance, l'épaisseur de la réalité sensible à l'entour de la voix. Dans la vidéo « Faites d'abord un brouillon²² » de

¹⁸ Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, [1982] 2009, p. 72.

¹⁹ *Ibid.*, p. 223.

²⁰ L'expression est de Michel Chion.

²¹ Par cette formule de précaution « *a priori* externe », nous tenons à insister sur l'ambiguïté d'un découpage intra/extra-diégétique, auquel la création vidéo-poétique résiste souvent. Nombre d'éléments ajoutés en post-production, tels que des effets ou un morceau musical, visent en fait à restituer l'ambiance originelle dans laquelle s'est faite l'écriture.

²² https://www.youtube.com/watch?v=ok477A_v7bs

Charles Pennequin, par exemple, l'improvisation orale du poète au volant de sa voiture se fait au rythme du titre « *Brick Is Red* » des Pixies émis par l'autoradio. La musique renforce l'épaisseur contextuelle du poème « embarqué », ancré dans le corps du poète et dans son appréhension sensorielle du monde. Elle réfère à un temps réel ou, plus exactement, au temps réel dans lequel a été façonné l'ensemble audio-logo-visuel du poème, saisi dans l'instantanéité de sa performance. Voix et musique entretiennent ici un rapport inextricable : elles découvrent la genèse de la parole poétique, non pas seulement en tant que texte, mais en tant que réalité sensible, qui porte en elle les traces de la pensée, du souffle, de la vue, de l'ouïe, etc., soit de tout ce qui fait du poète un être vivant en interaction avec ce qui l'entoure. La prosodie du poème-vidéo est indissociable du rythme de la conduite de Pennequin et du tempo rock'n roll des Pixies.

Cet effet de temporalisation est très différent dans les cas où le paysage sonore ne se donne pas comme ambiance diégétique de l'image mais résulte d'un assemblage en post-production. La bande-son dans laquelle s'inscrit la voix marque alors toute son autonomie. Que l'on pense aux chants des grillons que Milène Tournier fait entendre sur ses paysages de ville, aux compositions originales de Rodolphe Burger dans les cinépoèmes de Pierre Alferi²³, ou, plus communément, au réemploi de musiques existantes dans le sillage des pratiques cinématographiques, le son vient d'abord d'ailleurs, et confère de ce fait à l'image un rythme autre, extérieur, étranger ; il décale et déplace ; il produit ainsi un effet de brouillage de l'espace-temps, une recomposition inédite du mouvement visuel. En d'autres termes, il insuffle une animation temporelle différente de celle de l'image, qui en modifie la perception et qui tire ce nouveau temps audio-visuel du côté de l'imaginaire.

Les deux usages des morceaux musicaux que sont, d'une part, la création originale et, de l'autre, le réemploi, sont particulièrement fréquents dans la vidéo-poésie platformisée. La création de musique originale, issue d'une co-création entre poète et musicien, est favorisée par la dimension communautaire de YouTube qui, en tant que réseau social, encourage les pratiques collaboratives et les *featuring* entre YouTubeurs. Comme le souligne Marine Siguier, YouTube est par excellence un espace médiatique de pratiques ludiques, qui « mobilis[e] une forte culture de la trivialité, de la participation et de la collectivité²⁴ ». Les artistes, *via* la plateforme, sont incités à entrer un dialogue et à mutualiser leurs arts par des vidéos communes. Parmi les poètes présents sur YouTube, citons les collaborations de Stewen Corvez et Gracia Bejjani²⁵, Sylvain Legeai et Patrick Muller²⁶, Nyx.rve et Malone²⁷... La liste serait longue, et témoigne de ces nouvelles pratiques numériques de sociabilité et de valorisation des liens intermédiaires. En plus de ces collaborations ponctuelles, certains duos de poètes-musiciens se servent de YouTube pour diffuser leurs créations, tel que le duo électro-poétique formé par la poétesse Nathalie Yot et le compositeur Denis Cassan²⁸. Comble

²³ Voir en particulier *In Time* : <https://www.youtube.com/watch?v=TJfoeoLp-p4>

²⁴ Marine Siguier, « La lecture comme jeu : pratiques ludiques de la littérature en régime audiovisuel », *Recherches en communication*, 49, Ludologie médiatique, 2019. <https://doi.org/10.14428/rec.v49i49.52183>

²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=qt-sllj86Q0>

²⁶ <https://www.youtube.com/user/balthazar1138>

²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=LV2YkQckbLg>

²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=wVJECkeNnMM>

de l'hybridation formelle, la vidéo semble alors se situer au carrefour du vidéo-poème, de la performance poétique et du clip musical.

La pratique de réemploi vient pour sa part illustrer un processus de création typique de l'espace numérique, procédant par collecte et recyclage de matériaux. Le web, en tant qu'espace public de « navigation », invite à récupérer des contenus disponibles dans des collections numériques déjà constituées (des médiathèques et des hébergeurs de contenus). Le poète écrit à partir des éléments qu'il glane ainsi de façon plus ou moins fortuite, dans la sérendipité de la déambulation numérique – à laquelle Louise Merzeau associe la notion plus poétique de flânerie²⁹. Partie prenante de cet écosystème numérique, YouTube constitue un contexte d'autant plus favorable à la re-création qu'il se fait en même temps hébergeur hégémonique (« le plus grand conservatoire de la part vivante de notre culture visuelle³⁰ » écrit André Gunthert) et plateforme de publication. Le réemploi de musique par le poète s'inscrit directement dans ces pratiques vidéoludiques de *mash-up* afin de rythmer, de ponctuer, d'arranger les périodes du poème.

Par sa nature multimodale, en partie extra-linguistique, le vidéo-poème donne ainsi matière à cette part d'indicible qui a toujours été en creux de l'écriture poétique. En appuyant les pauses de la voix, en prolongeant les temps sans parole, en s'engouffrant dans les points de fracture, le son révèle le mouvement de la parole. Il donne du corps à ses respirations, à ses ondolements, mais aussi, et sans doute de façon beaucoup plus fondamentale, à ses lacunes. Il fait toucher aux limites du langage et à tout ce qui le déborde. Il opère cette « accentuation » que Georges Didi-Huberman formule en ouverture de son *Gestes d'air et de pierre* :

La plus juste parole n'est surtout pas celle qui prétend « dire toujours la vérité ». Il ne s'agit même pas de la « mi-dire », cette vérité, en se réglant théoriquement sur le manque structurel dont les mots, par la force des choses, sont marqués. Il s'agit de l'accentuer. De l'éclairer – fugitivement, lacunairement – par instants de risque, décisions sur fond d'indécisions. De lui donner de l'air et du geste. Puis, de laisser sa place nécessaire à l'ombre qui se referme, au fond qui se retourne, à l'indécision qui est encore une décision de l'air. C'est donc une question, une pratique de rythme : souffle, geste, musicalité. C'est donc une respiration. Accentuer les mots pour faire danser les manques et leur donner puissance, consistance de milieu en mouvement. Accentuer les manques pour faire danser les mots et leur donner puissance, consistance de corps en mouvement³¹.

En somme, la dimension auditive fait plus que contribuer à la musicalité intérieure du poème : elle participe à l'ouverture de ses contours, à son hétérogénéisation ; elle inclut à la fois ce qui outrepassé les possibles de la langue et ce qui vient l'altérer. Elle assume la nature hybride et collective d'une parole qui ne se fait jamais seule, mais toujours en relation.

²⁹ Louise Merzeau, « Le Flâneur impatient », *Médium : Transmettre pour Innover*, éd. Babylone, 2014, Rythmes, 4 (41), p. 20-29.

³⁰ André Gunthert, « L'image partagée. Comment internet a changé l'économie des images », *Études photographiques*, n°24, nov. 2009. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/2832>

³¹ Georges Didi-Huberman, *Gestes d'air et de pierre*, Paris, Minuit, 2005, p. 9.

Vers un lyrisme écologique

Il y a donc, assurément, une polyphonie du vidéo-poème ; mais il faudrait plier quelque peu la notion de polyphonie, en la détournant de son origine étymologique – *phônê* (« voix ») –, pour la rattacher davantage à la notion latine de *cantus*, dont l'acception est beaucoup plus large (« chant humain », « chant d'oiseau », « son d'un instrument », « poème », selon le Trésor de la Langue Française). Au prisme du *cantus*, les voix tissées par le poème incluent toutes les voix d'un monde hétéroclite, humain et non humain, vivant et mort, langagier et instrumental.

On renouerait de la sorte avec une poésie lyrique qui cherche à atteindre le « chant du monde³² ». Serge Martin, à travers les propos d'Octavio Paz, affirme déjà le poème comme « l'invention d'une oralité pleine d'altérité ou d'une altérité pleine d'oralité³³ », pensé à partir des relations aux autres et aux choses. Dans les pratiques contemporaines de vidéo-poésie, cette vocation du poème se trouve mise en œuvre dans le processus de création même, par la collecte et le montage des matériaux que le poète convoque afin de mêler sa voix à celles qui l'entourent. La parole poétique devient au sens propre *intermédiaire* ; elle naît du lien, de la mise en relation des éléments multimédia, qui, ensemble, créent le mouvement du poème. Elle résulte ainsi d'une relation avec ce qui parle ailleurs et autrement. Le chant du monde devient le moyen de faire entendre la diversité des liens entre humains et non humains et de travailler à l'élargissement du sensible.

Le vidéo-poème opère de la sorte un décentrement de la parole. À la différence d'un sujet lyrique qui exprime son *moi* à travers le monde, assez largement récusé au cours du XX^e siècle, il instaure ce que nous appellerions une relation écologique au monde, qui veille à restituer la polyphonie du milieu vivant et non vivant à travers soi. Il s'inscrit dans le sillage d'un lyrisme transpersonnel, tel que l'a entrepris Jean-Michel Maulpoix en envisageant une expression à « la 4^e personne du singulier », sorte de position à la fois intérieure et extérieure à partir de laquelle la voix du poète se donne dans son appartenance à la polyphonie du monde. « L'effort de la poésie consiste à vouloir prendre langue, avec le monde, avec autrui, avec soi-même, voire plus précisément avec la quantité d'altérité que l'on porte en soi³⁴. »

Aussi souhaitons-nous proposer l'expression de « lyrisme écologique » pour désigner cette polyphonie propre à la poésie multimédia, à la fois décentrée et relationnelle. La notion d'écologie, pris dans son sens étymologique, vient faire écho à toute une mouvance éco-poétique (soutenue par des poètes comme Pierre Vinclair et Jean-Claude Pinson), qui cherche par la poésie de nouvelles façons de dire et d'habiter un monde fortement menacé. À nos enjeux très contemporains, la poésie multimédia répond par une nouvelle façon de chanter le monde et de faire lien avec lui : elle induit un lyrisme non pas tant pris en charge par le poète que par les éléments eux-mêmes, perçus, collectés, puis tissés, et au sein desquels le poète édifie sa propre voix. La polyphonie, ici, tend à replacer le sujet dans une relation d'attention

³² Pour citer le beau titre de Michel Collot : *Le Chant du monde*, Paris, José Corti, 2019.

³³ Serge Martin, *Voix et Relation. Une poétique de l'art littéraire où tout se rattache*, Marie Delarbre, 2017.

³⁴ Jean-Michel Maulpoix, « La 4^e personne du singulier », in Dominique Rabaté (dir.), *Le Sujet lyrique en question*, PUF, 1995, p. 155.

écologique, d'écoute et de co-existence avec son milieu – un milieu hybride, en partie invisible, infra-lucide. Elle propose de restaurer la parole humaine dans tout ce qui la fait parler, dans tout ce qui la précède et la traverse. Un peu à la façon dont l'anthropologue Tim Ingold définit la relation au milieu, entendu comme un monde de lignes et de flux :

Percevoir l'environnement, ce n'est pas rechercher les choses que l'on pourrait y trouver, ni discerner leurs formes solidifiées, mais se joindre à elles dans les flux et les mouvements matériels qui contribuent à leur – et à notre – formation³⁵.

Cette phrase éclaire remarquablement bien ce que le lyrisme écologique reconfigure dans la vocalité du poème : s'il est tissage polyphonique, s'il co-détermine intériorité et extériorité de la parole sous la forme d'une interdépendance constante, ce n'est pas dans un mouvement d'extériorisation du sujet vers les choses ni d'intériorisation des choses vers soi ; mais plutôt dans un mouvement de parole plurielle, simultané et dépolarisé, auquel le poète joint sa voix pour participer au façonnement de son environnement autant qu'il est façonné par lui.

³⁵ Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*, Paris, Points, « Essais », 2013, p. 269.

Bibliographie

- BARTHES Roland, « Le grain de la voix », *Musique en jeu*, n° 9, 1972, p. 57-63.
- BARTHES Roland, *Le Grain de la voix, entretiens (1962-1980)*, Paris, Seuil, « Points », 1999.
- CHION Michel, *La Voix au cinéma*, Paris, éd. de l'Étoile, « Cahiers du cinéma », 1982.
- CHION Michel, *L'Audio-vision : son et image au cinéma*, 3^e éd., Paris, Armand Colin, 2013.
- COLLOT Michel, *Le Chant du monde*, Paris, José Corti, 2019.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Gestes d'air et de pierre*, Paris, Minuit, 2005.
- GUERIN Michel, *Philosophie du geste*, Paris, Acte Sud, 2011.
- GUNTHERT André, « L'image partagée. Comment internet a changé l'économie des images », *Études photographiques*, n°24, nov. 2009.
<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/2832>
- INGOLD Tim, *Marcher avec les dragons*, Paris, Points, « Essais », 2013.
- JAHJAH Marc, « Formes littéraires sur le web (3) présence de l'élégie », billet publié sur son blog le 26 février 2020. <https://marcjahjah.net/3990-formes-litteraires-sur-le-web-3-metamorphoses-de-lelegie>
- MARTIN Serge, *Voix et Relation. Une poétique de l'art littéraire où tout se rattache*, Marie Delarbre, 2017.
- MAULPOIX Jean-Michel, « La 4^e personne du singulier », in RABATE Dominique (dir.), *Le Sujet lyrique en question*, Paris, PUF, 1995.
- MERZEAU Louise, « Le Flâneur impatient », *Médium : Transmettre pour Innover*, éd. Babylone, 2014, Rythmes, 4 (41), p. 20-29.
- MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, [1982] 2009.
- MESCHONNIC Henri, « La voix-poème comme intime extérieur », in Marie-France Castarède (éd.), *Au commencement était la voix*, Érès, 2005.
- RUFFEL David, « Une littérature contextuelle », *Littérature*, vol. 160, n° 4, 2010, p. 61-73.
- SIGUIER Marine, « La lecture comme jeu : pratiques ludiques de la littérature en régime audiovisuel », *Recherches en communication*, 49, Ludologie médiatique, 2019.
<https://doi.org/10.14428/rec.v49i49.52183>