



**HAL**  
open science

# Poésie et bidouille : (mes-)usages technologiques dans les poésies expérimentales

Gaëlle Theval

► **To cite this version:**

Gaëlle Theval. Poésie et bidouille : (mes-)usages technologiques dans les poésies expérimentales. XXI/XX Reconnaissances littéraires, 2021, 10.48611/isbn.978-2-406-12363-7.p.0195 . hal-03895756

**HAL Id: hal-03895756**

**<https://hal.science/hal-03895756>**

Submitted on 13 Dec 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.

## Poésie et bidouille : (mes-)usages technologiques dans les poésies expérimentales

« Le moyen technique employé crée la poésie autant que le poète<sup>1</sup>. », affirme Pierre Garnier en 1963. Comme l'a notamment montré Isabelle Krzywkowski, « l'intégration des machines, l'apparition d'outils nouveaux semblent une source de renouvellement fécond, dans les formes comme dans les pratiques<sup>2</sup> » aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. L'utilisation, comme moyens d'écriture et de diffusion, de technologies nouvelles, a ainsi autorisé le développement des littératures hors du livre, ainsi que le déploiement des poésies « expérimentales », souvent qualifiées en fonction de leur usage d'un médium donné. Poésie sonore, poésie visuelle, vidéo-poésie, poésie numérique : les épithètes diverses accolées au terme indexent leur relation fondamentale aux moyens techniques. Pourtant, si le recours aux technologies nouvelles, du magnétophone à l'ordinateur, comme outils d'écriture a été commenté<sup>3</sup>, leurs *usages* et *mésusages* restent à interroger plus avant dans leurs implications esthétiques, poétiques et politiques<sup>4</sup>. User de la machine, c'est travailler avec et contre la technologie : les poètes expérimentaux font montre d'un regard critique loin des élans futuristes sur la société technologico-médiatique.

Frayant avec des genres artistiques connexes, comme la musique ou les arts visuels, les pratiques expérimentales revendiquent, à l'instar de Bernard Heidsieck, l'étiquette générique de « poésie » : « De la Poésie, assurément ! Ils en revendiquent le terrible label ! La responsabilité, pleine et entière<sup>5</sup>. » User du « terrible label » témoigne d'une volonté de se situer dans « le monde de la poésie », lors même que les différences formelles d'avec la musique, ou les arts plastiques, s'amenuisent au point de s'effacer. Mais dans quelle mesure assumer ce genre pour nommer la production d'objets réalisés grâce à des technologies a priori étrangères à l'écriture poétique implique-t-il autre chose qu'une posture ? Lorsqu'on l'interroge sur les relations de sa poésie sonore à la musique, Anne-James Chaton précise ne pas avoir de « connaissance aiguë de la fabrication du son », et *utiliser* « [s]on incompétence » : « Je vais à l'appropriation de l'outil de façon très empirique<sup>6</sup>. » « Je ne suis pas du tout musicien<sup>7</sup> » : cette affirmation constante chez les poètes sonores historiques comme Bernard Heidsieck et Henri Chopin vaut certes comme moyen de se situer dans un champ générique. Mais peut-on également y lire la revendication d'une non maîtrise des instruments qu'ils ont en partage ? Aborder le sonore depuis la poésie, serait donc d'abord, pratiquement, aborder l'appareillage technique en poète. Qu'est-ce à dire ? Les autres champs de la poésie expérimentale révèlent des positionnements comparables, loin de toute fascination ou technophilie : lorsque le poète ne travaille pas en collaboration (avec un vidéaste pour produire des vidéo-poèmes, comme c'est le cas pour Jérôme Game, par exemple) pour, précisément, s'assurer d'un bon usage des technologies utilisées, et obtenir un résultat de bonne qualité, il lui arrive d'avouer, parfois de souligner, voire de revendiquer, ses tâtonnements : il « bidouille<sup>8</sup> ».

---

<sup>1</sup> Pierre Garnier, *Spatialisme et poésie concrète*, Paris, Gallimard, 1968, p. 135.

<sup>2</sup> Isabelle Krzywkowski, *Machines à écrire : littérature et technologies du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Grenoble, ELLUG, 2012, p. 28.

<sup>3</sup> Voir les travaux de Jean-Pierre Bobillot, Céline Pardo, ou encore Alexandra Saemmer.

<sup>4</sup> Dans *Poet against the machine* (Le mot et le reste, 2021), Magali Nachtergaele adopte en partie ce point de vue.

<sup>5</sup> Bernard Heidsieck, « Notes a posteriori », *Derviche/Le Robert*, Romainville, Al Dante, 2004, p. 14.

<sup>6</sup> Anne-James Chaton, « Entretien avec Jules Julien », *Musique Action – Défrichage sonore, entretiens autour du festival*, Marseille, Le mot et le reste, p. 88.

<sup>7</sup> Bernard Heidsieck, entretien, *DOC(K)S « Son »*, op. cit., p. 23.

<sup>8</sup> Le terme est emprunté à Charles Pennequin, cf infra

C'est, tout d'abord, le caractère « expérimental » de ces écritures qu'il s'agit alors d'aborder, dans ses modalités concrètes. Une écriture technologique est-elle nécessairement expérimentale ? Pour Laurent Jeanpierre, il ne suffit pas « pour expérimenter de se saisir d'un nouveau matériau, de transférer un geste inédit d'un médium à un autre [...] »<sup>9</sup>. » L'utilisation de technologies neuves n'est pas non plus un gage d'expérimentation. Si une dimension technique est présente dans toute pratique artistique, y compris d'écriture, « il est impossible d'en déduire qu'une pratique n'est expérimentale qu'à condition de recourir aux technologies les plus récentes<sup>10</sup> ». La piste que nous souhaiterions ici explorer aurait alors trait à ce que l'expérimentation recèle de maîtrise approximative, ou de détournements technologiques, si l'on définit l'expérimentation comme « stratégie par laquelle l'incompétence ouvre la possibilité d'un nouveau régime de compétence<sup>11</sup>. » S'il est entendu que « trop de certitude ou de maîtrise est considéré, par les expérimentateurs, comme nuisible à la créativité<sup>12</sup> », à quels types, quelles modalités de « déprise » a-t-on affaire dans les pratiques poétiques expérimentales ? Y a-t-il un usage, ou, peut-être, un mésusage commun à ces poésies des technologies, qu'elles soient ou non hétérogènes au champ de l'écriture ? L'expérimentation n'a pas été poussée aux mêmes degrés selon les poètes : le terme de « bidouille », utilisé par Charles Pennequin, orientant davantage du côté du bricolage, nous servira alors de fil conducteur pour explorer ces usages moyens, loin d'un quelconque « héroïsme technologique ». Mais, au-delà de la seule question de l'expérimentation, c'est aux conséquences et enjeux de cette déprise que nous nous intéresserons, et à la manière dont cette relation aux technologies se traduit poétiquement.

## Technologies rudimentaires, indépendance éditoriale

L'usage par les poètes expérimentaux de moyens techniques nouveaux est tout d'abord rendu possible par la diffusion dans le grand public des outils en question.

Cette histoire est bien connue, qui concerne les premières manifestations de la poésie sonore. Aussi François Dufrêne à partir de 1953, Henri Chopin, et Bernard Heidsieck en 1959 se mettent-ils à expérimenter à partir de techniques « qui se sont offertes à [eux] » et « sont celles de l'environnement quotidien de tout un chacun<sup>13</sup> ». Heidsieck commence ainsi par se procurer un magnétophone à bandes mono, pour ses premiers enregistrements de voix, et de sons, puis, au début des années 1970, il se tourne vers un enregistreur beaucoup plus sophistiqué, le Revox A 700. Il enregistre « Vaduz » en 1974, « en stéréophonie » puis *Canal Street* (1976), chez lui, utilisant

la plus large gamme, mais non définitive, jamais, des possibilités techniques offertes par le magnétophone, variables d'une lecture à l'autre, incluant ainsi outre la stéréophonie, les brouillages, superpositions et saturations, les variations de rythme, de vitesse, d'accélération, déphasages et cut/ups. L'écho, le champ, la profondeur, que sais-je<sup>14</sup>...

---

<sup>9</sup> Laurent Jeanpierre, « Introduction aux conditions de l'art expérimental », dans Elie During, Laurent Jeanpierre, Christophe Kihm, Dork Zabunyan (dir.) *In Actu : de l'expérimental dans l'art*, Dijon, Les Presses du réel, 2009, p. 312.

<sup>10</sup> *Idem*.

<sup>11</sup> Elie During, Laurent Jeanpierre, Christophe Kihm, Dork Zabunyan, « Introduction », *op. cit.*, p. 15.

<sup>12</sup> Laurent Jeanpierre, art. cité.

<sup>13</sup> Bernard Heidsieck, « Notes convergentes : poésie et magnétophone », *Notes Convergentes*, Romainville, Al Dante, 2001, p. 139.

<sup>14</sup> Bernard Heidsieck, « De Canal street... à Canal street, sans oublier Tanger ni Genève », *Canal Street*, Romainville, Al Dante, 2001, p. 12.

Cela s'explique, certes, par des contraintes factuelles d'accès aux studios d'enregistrement. Malaisé en raison de son coût, il n'est cependant pas impossible : le festival de Finklingen, à Stockholm, met à disposition des studios, dont sortent régulièrement des anthologies sonores. Ceux de la R.T.F, bien qu'ouverts aux expérimentations des musiciens électro-acoustiques, ne sont que peu investis pas les poètes sonores. Heidsieck, comme Chopin, utilise ponctuellement et assez tardivement l'appareillage professionnel. Le premier enregistrement intégralement réalisé en studio par le premier ne date que de 1982, pour *Derviche/Le Robert*, dont les textes sont enregistrés sur une durée de trois ans au studio Montparnasse, en présence d'un ingénieur<sup>15</sup>. S'y déploie, selon le poète, une « parfaite qualité technique » absente des poèmes antérieurs :

D'où l'utilisation changeante [...] durant cette longue phase de travail, des paramètres retenus : hauteur de son, timbre voix, utilisation de l'espace, niveau des balances, renvois, dialogues, découpages, accélérations, superpositions, mixages, transformations diverses, bruitages et mises en situation, etc. : le tout sur huit pistes<sup>16</sup>.

Quant au second, ses premiers enregistrements en studio datent de 1970 :

D'abord il y eut nos magnétophones « miniatures » lorsqu'en mono on gravait la voix (vitesse 9,5 centimètres par seconde) dans nos studios primitifs. C'était entre 1953 et 1959. Puis vinrent les rencontres avec les professionnels – radiophonie et publicité – et l'arrivée des grands magnétophones avec leurs vitesses 19 et 38. Les stéréos aussi nous étaient offertes<sup>17</sup>.

L'appareillage technique semble ainsi faire l'objet d'explorations tâtonnantes, par lesquelles les poètes sonores se familiarisent avec des technologies neuves, les envisageant comme outils d'écriture. Bernard Heidsieck explique avoir été invité à enregistrer dans un studio libre à la radio, mais avoir réellement pu expérimenter en se procurant un magnétophone, « assez rudimentaire, en mono, ne permettant pas grand-chose<sup>18</sup>. » Il s'agit ainsi, d'abord, d'explorer des possibilités d'écriture données par ces technologies, en prenant la main sur leur manipulation, que l'on devine alors peu orthodoxe à l'écoute pour les professionnels du son.

Autre appareil technique, la machine à écrire est loin d'être une nouveauté technique dans les années 1960 mais continue à se généraliser comme outil de bureau accessible et peu coûteux. Surtout, elle fonctionne comme « comme une presse d'imprimerie en modèle réduit, à usage privé ou semi-privé<sup>19</sup> », autorisant un rapport quasi direct entre la création littéraire et l'édition, l'écrivain endossant également un rôle traditionnellement dévolu à un tiers, le typographe. Ce glissement a été amorcé par les avant-gardes poétiques, dont Pierre Albert-Birot, poète-typographe autodidacte, est un exemple majeur. Il se procure, pour composer ses textes spatialisés qu'aucun éditeur n'est en mesure de créer tant ils dérogent aux normes, une petite presse à bras élémentaire, dont sortira *La Lune ou le livre des poèmes* en 1924. Au cours des années 1960, puis dans les décennies qui suivent, la démocratisation des moyens de production et de reproduction, par la machine à écrire puis la photocopieuse et bientôt l'offset, ouvre des perspectives neuves à l'auto-édition, laissant au poète la main sur la mise en forme du poème. Les premières tentatives de poésie visuelle de Pierre et Ilse Garnier, sous forme de

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>16</sup> Bernard Heidsieck, « Notes a posteriori », *Derviche/Le Robert*, Romainville, Al Dante, 2004, p. 9.

<sup>17</sup> Henri Chopin, « Poésies sonores ou l'utopie gagne... », *Cahiers de l'IRCAM*, n° 6, « Musique : texte », Paris, Éditions IRCAM – Centre Georges Pompidou, 1994, p. 65.

<sup>18</sup> Bernard Heidsieck, « Entretien avec Yoann Thommerel et Jacques Demarcq », *Fusées* n°17, 2010, dossier « Bernard Heidsieck », p. 20.

<sup>19</sup> Catherine Viollet, « Écriture mécanique, espaces de frappe – quelques préalables à une sémiologie du dactylogramme », *Genesis*, n 10, 1996, p. 205.

dactylopoèmes, en sont le fruit, à partir de 1962. Croisant l'héritage dadaïste et la dynamique libertaire engendrée par les mouvements sociaux des années 1968, la poésie expérimentale se développe ensuite selon des modalités où la machine devient à la fois vecteur d'une diffusion facilitée, hors des circuits éditoriaux littéraires institués, et moyen de création à part entière, ce que mettent en évidence les petites revues. Pour Julien Blaine la sortie du livre, envisagé comme objet marchand et tombeau momifiant, participe d'un refus du système éditorial en place, qui se pense en étroite relation avec l'élaboration d'une poétique matérialiste. Quittant le livre pour un monde plein de mots, « fantastiquement lettré<sup>20</sup> », le poème pourra accueillir tous ses signes. Or c'est, précisément, par l'appropriation de moyens de reproduction, la photocopie, puis, avec la création de la revue *DOC(K)S* en 1976, l'offset, que cette sortie est rendue possible.

Dans les années 1960-70, certains usages en bas régime peuvent s'expliquer par la difficulté d'accès à des machines plus élaborées. Depuis cependant, la gamme des possibles s'est étendue, sans que les usages se soient nécessairement mis au diapason de ces évolutions. L'exploration tous azimuts des possibilités technologiques a bien été le fait de certaines pratiques numériques, où l'on retrouve la figure du poète bricoleur, devenu programmeur, quittant les collaborations avec les informaticiens pour se faire autodidacte de logiciels parfois très élaborés, en explorant les possibilités de codage. Du côté d'autres mediums comme la vidéo, là encore les postures diffèrent : François Bon souligne, dans des vidéos consacrées, ses efforts pour se doter d'un matériel d'enregistrement pointu, dans le but d'obtenir une bonne qualité technique à ses vidéopoèmes, qu'il apprivoise en autodidacte<sup>21</sup>. Les évolutions techniques rendent ce type de choix plus évidemment marqué comme tel, dont témoigne, à l'opposé, la pratique « low tech » de Charles Pennequin. Une poème vidéo de 2014<sup>22</sup> résume de manière drôlatique sa relation aux technologies. On y retrouve le poète, se filmant dans sa cuisine, pour proposer au spectateur un « tuto-poème ». La vidéo reprend les caractéristiques principales du tutoriel tel qu'il se diffuse en masse sur YouTube : plan fixe pris à la webcam, cadrant un individu en situation, adresse à la caméra, puis décomposition des étapes nécessaires à la réalisation de la recette accompagnée de gestes illustratifs. Ce tutoriel ne propose pas cependant d'apprendre à faire de la pâte à tarte mais un poème sonore, sans toutefois qu'aucun autre instrument technique ne soit à l'écran qu'une spatule et une poêle à frire. Dans ce détournement s'exhibent, par la parodie, une relation de filiation aux poésies expérimentales, en particulier à la poésie sonore, mais aussi la revendication d'une poésie « standard ». L'usage bas régime de technologies accessibles à tout un chacun est en effet caractéristique du travail du poète performeur, qui s'enregistre au dictaphone, se filme via la caméra frontale de son téléphone, en voiture ou face aux miroirs, utilise des perches à selfie pour réaliser ses vidéoperformances. L'appareillage, banal, est utilisé de manière brute. Réalisées pour la plupart sur le mode de l'autofilmage, les vidéos présentent ainsi des caractéristiques constantes : un plan fixe, continu, braqué sur le visage ou le buste du poète filmé en plan rapproché en train de lire ou d'improviser. Les vidéos sont en général brèves, de qualité souvent moyenne voire, pour les plus anciennes, franchement médiocre. Elles ne sont pas retravaillées avant diffusion : aucune postproduction n'est décelable, ou bien selon des procédés là encore standards, à l'aide de logiciels installés par défaut sur les ordinateurs, type filtres Photobooth ou logiciel de montage YouTube pour les plus élaborées. Le choix du low tech « indique un refus de se situer dans une course à la technicité et à l'héroïsme technologique<sup>23</sup> », mais participe, surtout, d'une relation aux technologies où se dessine une poétique.

---

<sup>20</sup> Julien Blaine, « A propos du cirque », *Approches* n° 4, 1969.

<sup>21</sup> François Bon, « Caméras, vidéos & autres gadgets pour les vidéos littérature »,

URL : <https://www.youtube.com/watch?v=hEaAFkWn4S0> [dernière consultation le : 28/04/2021]

<sup>22</sup> Charles Pennequin, « Tuto-poème n° 1 : le poème sonore », URL : <http://tapin2.org/tutopoemes> [dernière consultation le : 28/04/2021 ]

<sup>23</sup> Magali Nachtergael, *op. cit.*, p. 87.

## Poétiques de la précarité

Corrélatrice à l'accessibilité croissante des moyens de reproduction, la contingence économique que représente la prise en charge intégrale par les poètes revuistes de la fabrication de l'objet revue est en effet non seulement gage de liberté, mais relève aussi d'une esthétique de la précarité.

Fondée en 1978 par le poète et performeur Arnaud Labelle-Rojoux, la revue *Loques* publie des poètes comme Julien Blaine, Claude Pélieu, Jean-François Bory, Charles Dreyfus ou Jean-Jacques Lebel, dans l'espoir de proposer des « alternatives aux “diktats” littéraires - plastiques – idéologiques ». Le titre de la revue sonne comme un programme, convoquant le sens de « morceau d'étoffe déchiré, lacéré, usé », mais aussi le latin « loque », de « loqui », parler. Présentée sur sa couverture par le slogan « revue d'artiste à déchirer sur place », l'objet revendique son caractère éphémère. Une cinquantaine de pages sommairement agrafées, en noir et blanc, au format 21x29,7cm en font un objet banal. La couverture-collage fait apparaître le titre en lettres de caisse sur un papier coloré d'un rose criard, lui-même collé sur un collage, selon une esthétique d'un mauvais goût volontaire qui n'est pas sans rappeler l'esthétique graphique DIY de la scène punk. Le texte tapé à la machine montre des ratures manuscrites, et place l'ensemble sous le signe de l'insolence et de la provocation. La « revue pauvre » *Banana Split*, fondée en 1980 par Jean-Jacques Viton et Liliane Giraudon, fut la « figure de proue<sup>24</sup> » de cette esthétique revuiste précaire. Mue par un désir de « démarquage et du ressentiment qu'ils pouvaient nourrir par rapport aux règles d'un jeu poétiquement correct qui passe trop fréquemment par le détestable tilleul menthe d'une typographie fastidieusement soignée et d'une présentation sur papier maussadement luxueux<sup>25</sup> », la revue se dote d'une « insolente matérialité ». Format standard du papier machine, cent à deux cent pages « sommairement encollées<sup>26</sup> » sous une couverture en papier cartonné à fort grammage de couleur donnent à l'ensemble l'aspect d'un mémoire universitaire, n'était l'illustration étrange empruntée à Oldenburg représentant une machine à écrire détériorée. À l'intérieur, tapuscrits ou manuscrits, les textes sont photocopiés comme ils arrivent, sans mise en page aucune. L'objet est disgracieux, et la revue se pose explicitement comme marginale : « c'est une revue fanzimatique<sup>27</sup> ». Explorant toutes les écritures contemporaines, de la « modernité négative » aux poésies visuelles et concrètes en passant par les objectivistes américains et l'OULIPO, *Banana Split* accorde ainsi sa matérialité à des écritures mues par une volonté d'expérimentation. La revue pauvre, représentée au cours des années 1990 par des revues comme *Moue De Veau*, micro-revue de « poésie élémentaire » aux quelques 1111 numéros, éditée par Lucien Suel entre 1989 et 1998, photocopiée en recto-verso sur une feuille de format A4 pliée pour compter seize pages en vingt-trois exemplaires, donne à voir le montage brut de textes et de poèmes visuels. Elle se rapproche également de la presse parallèle et du fanzine, prenant le contrepied du livre de façon provocante pour diffuser une poésie non alignée, relevant souvent d'une esthétique du collage et du montage. Ce que nous montrent ces revues, outre la marginalité revendiquée, c'est que les médiations techniques du texte peuvent faire l'objet d'une écriture, raison pour laquelle les poètes visuels ne travaillent pas ou peu avec des

---

<sup>24</sup> Jean-Marc Bailleu, « Poésie et photocopie », *Cent titres à l'usage des bibliothécaires libraires et amateurs, 1 : Poésie française contemporaine*, Marseille, CIPM/Office régional de la Culture Provence Alpes Côte d'Azur, 1999, p. 90.

<sup>25</sup> Alain Paire, « À Marseille, depuis la Libération jusqu'à aujourd'hui, la postérité des *Cahiers du Sud* », in Bruno Curatolo et Jacques Poirier (dir.), *Les revues littéraires au XXe siècle*, Éditions Universitaires de Dijon, « Le Texte et l'Édition », 2002, p. 241.

<sup>26</sup> Alain Paire, *op. cit.* p. 242.

<sup>27</sup> Jean-Jacques Viton, dans un entretien d'août 2005 mené par Sandra Raguenet, *op. cit.*, p. 169.

typographes. Une grande partie de l'œuvre de Julien Blaine traite de cette question, interrogeant, à travers le paradigme de l'empreinte comme écriture originelle, ce que peut être une forme pour l'offset, en particulier dans les *13427 Poèmes métaphysiques*. Les espaces des revues comme *DOC(K)S* ou *Banana Split* sont laissés à disposition des auteurs, sans que leur poème ne subisse de traitement éditorial. Philippe Castellin analyse ainsi la manière dont, dans *DOC(K)S*, l'usage exclusif de l'offset « constitue une inversion radicale par rapport aux procédures mises en œuvre par les “autres revues” ». À la « re-création » effectuée par la revue traditionnelle qui compose et saisit le texte reçu sous forme manuscrite ou tapuscrite pour les inclure dans son espace éditorial, *DOC(K)S* oppose le parti pris de reproduire l'objet envoyé « sans la moindre transformation typographique<sup>28</sup> ». Les bords de l'espace éditorial et du poème lui-même sont ainsi rendus poreux : seule la mention « folio » et le nom de l'auteur sur le bord de la page font office de discret paratexte, et l'ensemble des poèmes finit par se fondre dans une sorte de méta-poème collectif. La revendication d'une farouche indépendance vis-à-vis des circuits éditoriaux s'exprime ainsi dans l'aspect matériel des revues, qui exhibent leur statut d'objet pauvre.

Cette dimension précaire est également à l'œuvre dans nombre de pratiques poétiques en performance. Bernard Heidsieck, lorsqu'il s'interroge sur ce qui pourrait bien, compte tenu de leurs ressemblances formelles, différencier la poésie sonore de la musique électro-acoustique, pointe la possibilité, pour le poète, de l'accident, qui serait interdit à l'interprète ou au musicien : « Malgré ces retrouvailles constantes sur un terrain où l'on se croise et s'entrecroise sans plus savoir qui est qui, il y a tout de même ce moment où le poète se distingue du musicien, en revendiquant son droit au couac<sup>29</sup> ! » Le « couac » se lie, dans ces propos, à la performance, qui unit l'incertitude à la présence physique. Alors que le concert tend à limiter l'impondérable, la performance tiendrait davantage du « funambulisme ». Plus encore, la maîtrise technique, qu'elle soit de la voix ou des appareillages y apparaît comme une ligne de partage. Appréhender la technique en poète, serait se donner la possibilité de l'accident, rendant l'œuvre en performance précaire. La possibilité du ratage peut être mise en scène : ainsi dans plusieurs œuvres, Heidsieck accompagne sa lecture à voix haute sur scène de la diffusion de bandes sonores enregistrées. Dans « Vaduz », ou poème partition « B2-B3 », cette « lutte » entre la voix physique et la voix « technologique » pré-enregistrée réserve le « couac » aux imprévus du corps en performance :

La relation de ma lecture publique avec celle pré-existant sur la bande et qui est retransmise par les enceintes varie, elle aussi, d'un texte à l'autre. Il peut y avoir dialogue, rixe, simple superposition, affrontements, complémentarité, antagonismes, partage ou simple visualisation : en tout état de cause, échange ou corps-à-corps<sup>30</sup>.

Cependant, cette « part accidentelle » qui relève précisément, pour Anne-James Chaton, de la poésie dans le sonore, peut être le fait de la médiation technique elle-même :

L'effet produit sur ma voix, donc sur mon texte et sur l'état physique dans lequel je suis en lecture, cette médiation par l'amplification, crée des accidents et des incidents, en moi et dans le texte. Là commence la poésie sonore. Ces accidents dans l'amplification sont une réécriture<sup>31</sup>.

L'accident est produit par la lutte de la voix et du corps physique entrant en tension avec l'enregistrement, mais aussi par l'amplification, conséquence d'un réglage approximatif ou

---

<sup>28</sup> Ce sera aussi le cas de *Banana Split*. Une anthologie intitulée *DOC(K)S : morceaux choisis* est parue en 2014 aux éditions Al Dante.

<sup>29</sup> Vincent Barras, « Entretien avec Bernard Heidsieck », *op. cit.*

<sup>30</sup> Bernard Heidsieck, « Réponse à une enquête », *Téarature* n°3/4, 1981, p. 104.

<sup>31</sup> Entretien avec Jules Julien, *Musique Action – Défrichage sonore, entretiens autour du festival*, Marseille, Le mot et le reste, 2008, p. 88.

d'une maîtrise insuffisante de l'appareillage technique, d'une appropriation qui devient, par ses ratés mêmes, source de poésie. Ces accidents peuvent aussi faire partie de la genèse du poème enregistré. Poussés à l'extrême, recherchés pour eux-mêmes, ils s'intègrent alors dans un processus expérimental, dont la pratique de Henri Chopin a pu témoigner, faite d'usages peu orthodoxes du matériel : enregistrant le micro collé aux lèvres, allant jusqu'à placer l'objet dans sa bouche, il réalise avec ses magnétophones des « superpositions manuelles en écartant à l'aide d'une allumette la bande magnétique de la tête d'enregistrement » et « atténu[e] la gravure du son vocal avec des feuilles de papier cigarettes posées salivamment sur cette tête<sup>32</sup> », « triture la machine avec ses doigts, inflige des traitements épouvantables aux têtes et aux moteurs<sup>33</sup>. » Cette attitude expérimentale, poursuivie par les héritiers de Chopin comme Joachim Montessuis, qui y a adjoint les possibilités du numérique, consistant à pousser le bricolage jusqu'à produire des innovations technologiques DIY<sup>34</sup>, est aujourd'hui vivace dans les scènes musicales expérimentales (type *noise*). On y retrouve ce que Laurent Jeanpierre nomme le « paradigme de Tinguely », consistant, à l'instar de l'artiste plasticien créateur de machines célibataire, à ouvrir « la boîte noire de l'objet technique<sup>35</sup> ». Ainsi, comme le souligne Cristina de Simone, Chopin « entame sa recherche en bricoleur<sup>36</sup> », et la composition des audiopoèmes « se complexifie rapidement », en jouant sur « la mémoire des sons vocaux<sup>37</sup> ». Un premier enregistrement « se fait sur la piste n°1, bien sûr en mono (avec manipulation en direct des réverbérations, échos, changements de vitesse, distances sonores dans la pièce d'enregistrement, avec le microphone très près des lèvres ou parfois de la bouche, fermée ou ouverte, ce dernier cas provoquant des effets de Larsen)<sup>38</sup>. » Dans un deuxième temps,

pour le montage, je coupe les défauts de la bande, tout un procédé impossible à réaliser avec un microprocesseur, où les vertus des improvisations ne peuvent être gardées... Le premier montage réalisé, je m'imprègne de ce premier ensemble, en écoutant plusieurs fois ce résultat. Une fois que je connais presque par cœur ces moments sonores, j'enregistre sur la 2<sup>e</sup> piste une ressemblance bien sûr approximative, me refusant à l'usage d'un casque d'écoute, afin de conserver autant que possible ma mémoire<sup>39</sup>.

La complexité du processus n'entre ici pas en conflit avec l'idée de bricolage, dans la mesure où ce dernier vise, précisément, à laisser la place à l'approximation, au recueil de l'improvisation : au couac. Dans d'autres cas, l'accident n'est pas recherché, mais advient, et enclenche un tournant poétique. Ainsi, c'est un enregistrement réalisé depuis sa fenêtre qui marque la première intégration de bruits extérieurs dans les poèmes sonores de Bernard Heidsieck, à la fin du Poème-partition « D3Z » consacré au peintre Jean Degottex, de cris d'enfants dans un cour d'école, puis dans « Poème-partition J », des bruits de la circulation. Le micro ouvert sur les bruits de la ville, la poésie « retrouve les pouvoirs de la spontanéité et de l'improvisation, capte à nouveau le bénéfique du hasard<sup>40</sup>. » Bernard Heidsieck, commentant son travail à domicile, certes avec « la Rolls Royce des magnétophones », le Revox, précise :

<sup>32</sup> Henri Chopin, *Les Portes ouvertes ouvertement*, Voix, 2001, p. 65-66.

<sup>33</sup> Nicholas Zurbrugg, « Entretien avec Larry Wendt et Allen Strance », Vincent Barras, et Nicolas Zurbrugg. *Poésies sonores*, Genève, Éditions Contrechamps, 1992, p. 107-125. [En ligne] URL : <http://books.openedition.org/contrechamps/1299> [dernière consultation le 28/04/2021].

<sup>34</sup> Joachim Montessuis a, par exemple, inventé le prototype de ce qui deviendra, plus tard, la « wiimote » de Nintendo.

<sup>35</sup> Laurent Jeanpierre, art. cité., p. 319.

<sup>36</sup> Cristina de Simone, « Henri Chopin et l'invention de la voix », dans Jean-Marc Larue, Giusy Pisano, Jean-Paul Quéinnec, *Dispositifs sonores : corps, scènes, atmosphères*, Presses de l'Université de Montréal, 2019, coll. « Espace littéraire ».

<sup>37</sup> Henri Chopin cité par Jacques Donguy, *Poésies expérimentales : zone numérique, 1953-2007*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « L'écart absolu », p. 139.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> Bernard Heidsieck, « Notes convergentes. Poésie et magnétophone », *Notes convergentes*, Romainville, Al Dante, 2011, p. 139.



J'ai beaucoup enregistré chez moi. Puis j'en ai eu assez parce qu'il y avait toujours des voitures qui passaient et j'ai commencé à enregistrer en studio. J'y gagnais et j'y perdais quelque chose. J'étais sûr de ressortir du studio avec un produit parfait sur le plan technique. Mais par contre les accidents qui survenaient ici en manipulant le magnéto, que je gardais parfois, un technicien professionnel ne pouvait les supporter.

Laisser la place à l'improvisation, c'est précisément à cela que Charles Pennequin assigne son usage des technologies d'enregistrement. En matière de technologies, le poète utilise ce qu'il a sous la main, privilégiant l'enregistrement direct d'improvisations vocales et gesticulées. Il s'agit de capter l'instant de création improvisée :

C'est très pratique, un dictaphone. C'est l'instant qui m'intéresse. Travailler dans l'actuel [...] de nos vies, dans toutes sortes d'endroits, dans les trains ou en marchant. Je travaille aussi la vidéo de la même manière, car ce sont des vidéos faites au téléphone portable. Et là je fais de la poésie, par exemple en conduisant ma voiture [...]. C'est l'idée de la performance pour soi, et pour cet engin qui enregistre, seule trace de ce qui se pense dans le bonhomme à ce moment-là, ce qui le travaille, l'obsède. Utiliser le matériel technique est nécessaire<sup>41</sup>.

L'esthétique de ces enregistrements est amateur : cadrage fixe, souvent approximatif et tremblé, ratages liés à la manipulation du téléphone, exhibition de l'appareil dans le miroir, etc. dans les vidéoperformances. Les enregistrements au dictaphone, laissent les parasites, bruits extérieurs de circulation, frottements, éclats de voix, bruit du moteur ou du clignotant de la voiture, se mêler à l'improvisation vocale, sans retouche postérieure ou manipulation autre que la sélection et le montage. Ces improvisations trouvent un lieu privilégié dans l'espace numérique, sur Internet, qui autorise la publication instantanée, sur le site du poète<sup>42</sup>, sa chaîne YouTube, ou encore sur Facebook. L'auto-publication sur le Web, dans le flux, accompagne et privilégie ainsi une écriture *en performance*, le terme désignant alors « ce qui prend forme », « tend vers une forme », et renvoie à un « état intermédiaire<sup>43</sup> », précisément ce que fait l'homme brouillon s'exprimant dans *La Ville est un trou* :

Je suis un homme brouillon [...]. Cependant, tout s'engage à ce moment-là, ayant dessiné notre homme on peut y déceler quelque chose qui déjà prend forme. [...] Mais je reste tel. [...] Rien n'arrive à me saisir, à m'emporter vers une quelconque précision. Le trait ne s'est pas affiné, bien au contraire, il est allé vers ses penchants les plus naturels : être et demeurer brouillon<sup>44</sup>.

Développer « une écriture changeante qui se contredit » pour « préserver cet état brouillon de la pensée : inutilisable car équivoque », l'utilisation des techniques en tant que captation de moments d'improvisations participe de cette poétique du brouillon.

Qu'il soit expérimental ou davantage « low tech » dans sa simplicité, l'usage des technologies est alors, semble-t-il, pensé comme moyen de résistance, en ce qu'il relève d'un mésusage volontaire. Bidouiller la machine, c'est alors se brancher, contre la domination technocrate et médiatique, sur le vivant.

### **« On bidouille gaiement la bande passante du vivant<sup>45</sup> » : mésusages poétiques**

---

<sup>41</sup> Entretien avec Serge Martin, « Charles Pennequin ou le dictaphone au rythme des vies », *Le français aujourd'hui*, 2007/4 (n° 159), p. 97-104.

<sup>42</sup> <https://www.charles-pennequin.com> [consulté le 28/04/2021]

<sup>43</sup> Eric Mangion, « Une histoire de la performance sur la Côte d'Azur de 1951 à nos jours », in *La performance, vie de l'archive et actualité*, Raphaël Cuir, Eric Mangion (dir.), Dijon, Les Presses du Réel, 2013, p. 25-35.

<sup>44</sup> Charles Pennequin, *La Ville est un trou*, Paris, P.O.L., 2007, p. 134.

<sup>45</sup> Charles Pennequin, « L'intime bidouille », *Objet Beckett*, Centre Pompidou et Imec Editions, 2007, p. 38-40.

Poète théoricien de l'« *uncreative writing* », Kenneth Goldsmith situe l'écriture contemporaine entre « l'expertise d'un employé de bureau et la posture du pirate : dupliquer, organiser, sauvegarder, archiver, imprimer, en même temps que gérer la propension clandestine à pirater, piller, stocker et remettre en partage<sup>46</sup>. » Expérimentateur, le poète use non pas des technologies de pointe, mais d'outils standards, comme ceux de la bureautique. Dès lors, « pas de meilleur musée, de plus belle librairie au monde que votre magasin de fournitures de bureau, rempli qu'il est de tout ce qu'il faut à l'écriture : de gigantesques disques durs, des brochettes de supports vierges, des paquets de cartouches d'encre, des imprimantes dernier cri et des ramettes de papier quasi données. » Désormais « producteur, éditeur et diffuseur<sup>47</sup> », il s'attelle cependant à en détourner les usages :

Les paragraphes sont d'un seul coup déchirés, brûlés, copiés, imprimés, reliés, ravagés et évaporés. La tanière de l'écrivain solitaire s'est transformée en laboratoire alchimique relié aux réseaux sociaux, et voué à la physicalité des migrations textuelles [...]. L'excitation charnelle à la surchauffe de l'ordinateur quand elle est mise au service de la littérature. Le grincement du scanner quand il pèle la langue depuis la page chargée, la décrypte, la libère<sup>48</sup>.

Créer « un conflit entre fonctions et usages des machines<sup>49</sup> », définit non seulement une attitude expérimentale, mais procède d'un positionnement critique vis-à-vis des technologies. Où se glisse la bidouille surgit le vivant.

Faire surgir le corps, c'est précisément ce à quoi s'attelle la poésie sonore d'Henri Chopin. Le développement du magnétophone est ainsi décrit par le poète comme un moyen de découverte de la physicalité de la voix : « la voix paraît vraiment vers les années 50, au moment où elle put s'entendre elle-même. Dès lors, le magnétophone “entre dans la bouche” presque naturellement, la devine, l'appréhende et en découvre les forces vocales<sup>50</sup>. » Partant, il s'agit, pour le poète sonore, moins d'utiliser le magnétophone que d'en traquer les potentialités exploratoires :

Ils se sont – ces poètes – rendu compte qu'ils ne devaient pas se servir des machines parce qu'elles étaient là (comme on se sert de l'automobile) mais pour découvrir la voix, le verbe et la vie non limitable, face aux anciennes formulations humaines figées dans les traditions<sup>51</sup>.

L'utilisation détournée de ses propriétés, par exemple en faisant adhérer le microphone aux lèvres, autorise la captation des « microparticules vocales », ainsi que des sons produits par l'ensemble du corps, ce dont témoignent les titres des premiers audio-poèmes de Chopin : « Mes bronches », « Le Corps », « Le bruit du sang » :

Habituellement fondues dans le bruit des paroles, ces particules, récupérées, livrées à l'attention auditive, rétablissent la vérité de la voix à un niveau plus profond de réalité : percussion de la langue sur le palais, sifflement de l'air le long des dents, fluidité glissante de la salive, aspirations et respir, toute cette richesse engageant, de proche en proche, la corporéité entière<sup>52</sup>.

---

<sup>46</sup> Kenneth Goldsmith, *L'écriture sans écriture, du langage à l'âge numérique*, Jean Boîte éditions, 2018, p. 233.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> Laurent Jeanpierre, art. cité.

<sup>50</sup> Henri Chopin, *Poésie sonore internationale*, Paris, Jean-Michel Place, 1979, p. 41.

<sup>51</sup> Henri Chopin, *ibid.*, p.247-248

<sup>52</sup> Paul Zumthor, « Une poésie de l'espace », dans Vincent Barras et Nicolas Zurbrugg (dir.), *Poésies sonores, op. cit.*, p. 5-18 [En ligne] URL : <http://books.openedition.org/contrechamps/1281> [dernière consultation le 21/03/2021].

« Nulle machine ne saura remplacer l'impondérable d'un homme et d'une femme<sup>53</sup> ». L'ensemble des manipulations, triturations, bidouillages ont pour vocation de « traquer ma voix et les sons de la voix, par superpositions, par changements de vitesse, par récupérations des sons, seulement vocaux [...] », dans une recherche laissant la place à l'imperfection et l'incertitude : « Je tiens beaucoup à être imparfait, comme l'est la création elle-même<sup>54</sup>. » Chez Heidsieck, cette insoumission est thématifiée par les parasitages dont les machines à communiquer font régulièrement les frais. La série des poèmes de *Canal Street* (1973), eux-mêmes tirés de collages à partir de « vieux et disparates transistors bradés, entassés là par terre, [...] dehors, dans des cartons pourris<sup>55</sup> », met en avant la dichotomie entre un désir de communication, et les moyens modernes qui n'en permettent que le simulacre. Or cette approche critique des technologies communicationnelles passe précisément par l'utilisation d'une technologie, détournée par la multiplication des parasitages, réverbérations jusqu'à saturation, bruits intenses larsénisés, insertion de grésillements, autant de bruits, au sens communicationnel, qui entravent la circulation de l'information. Dans un texte consacré à l'avenir de l'ordinateur, Heidsieck commence par en exalter les possibilités, en le qualifiant de « mutation la plus considérable que l'humanité ait accomplie depuis l'invention de l'écriture et depuis celle de l'imprimerie<sup>56</sup> », tout en mettant en garde contre les risques de ces technologies nouvelles sur l'individu : « avec le méga-ordinateur, il n'y aura plus la moindre chance non seulement d'avoir une vie privée mais même d'avoir une vie tout court. Quel frein serait assez puissant pour protéger le grand technocrate de l'irrésistible tentation de tout savoir et réglementer<sup>57</sup> ». Henri Chopin avance à sa suite la nécessité de dépasser les machines « grâce à nos langages en expansion, en utilisant nous-mêmes lesdites machines, contre les incompétences étatisées, devant lesquelles nous faisons vivre les puissances imaginaires<sup>58</sup> », en créant des « pulvérisations » : « les permutations, les brouillages, les insaisissables, les multiplicités, les infra- et ultra-sons vocaux, nous étions conscients d'échapper à tous les codes, à toutes les programmations possibles » et le poète d'enjoindre à continuer d'« exorciser les programmations du futur, qui seront toujours glacées, si la chaleur des timbres physiques ne s'y ajoute pas<sup>59</sup>. »

« Plier [la machine] à ses désirs<sup>60</sup> », s'en affranchir en la détournant de ses fonctions premières, préside aussi aux expérimentations de Pierre et Ilse Garnier avec la machine à écrire dans les *Poèmes mécaniques*. Conçue pour simplifier et améliorer l'écriture linéaire, lui donner une meilleure lisibilité, la machine sert ici, au contraire, à perturber la linéarité de l'écriture pour produire des superpositions, des figures de toutes sortes, grâce à des interventions (blocage de chariot, superposition des frappes, usage de caches) « un peu dans la logique du “piano préparé” de John Cage<sup>61</sup> ». Les poèmes, composés de lettres isolées ou d'un mot diffracté dans l'espace de la feuille A4 tendent alors non plus vers une lisibilité accrue, mais se font « événement », inscrivant sur la page « une aventure » toute en rythmes visuels, cadence et pulsions, que Garnier rapporte à l'*action painting* de Jackson Pollock. Se met en place une écriture automatique d'un nouveau genre, qui n'obéit qu'aux « gesticulations » du corps en

<sup>53</sup> Henri Chopin, « Au-delà des dadaïsmes, surréalismes et tous autres isthmes par des forces d'amour » (1966), dans Bernard Blistène (dir.), *Poésure et peinture : d'un art, l'autre*, 1998, RMN, p. 548.

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> Bernard Heidsieck, « De Canal Street à Canal Street, sans oublier ni Tanger ni Genève », *Canal Street*, Romainville, Al Dante, 2001, p. 7

<sup>56</sup> Bernard Heidsieck, « Terre à terre » (1969), cité par Henri Chopin dans *Poésie sonore internationale, op. cit.*, p. 248.

<sup>57</sup> Henri Chopin, *Ibid.*

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> « L'important c'est d'avoir vaincu la machine. C'est d'avoir par la voix d'un seul être trouvé des possibilités infinies d'orchestration, timbrales et sonores dues à un homme seul [...] l'important est d'avoir rendu la primauté à l'homme et à la création qui a dominé la machine. Qui l'a plié à ses désirs. Qui lui a trouvé un langage particulier et joignant le cosmos [...] », Henri Chopin, *OU-Cinquième saison*, n° 20-21, 1964

<sup>61</sup> Isabelle Krzywkowski, *op. cit.*, p. 206.

action. L'œuvre se veut point d'ancrage provisoire d'énergies, *action writing* : « Pour l'auteur l'œuvre n'est plus le résultat d'une méditation ou d'une expérience mais d'une gesticulation. Dans l'écriture les lettres venaient par les doigts [...] danse des mains unissant les errances latérales aux fortes pensées verticales<sup>62</sup>. » Une lutte s'engage entre des forces antagonistes, qui ne recouvre cependant pas une opposition corps / machine, mais les traverse :

Les forces qui tendent à se transmettre ou à accélérer le mouvement du poème mécanique sont les forces motrices (introduction de la vitesse dans la conception de la poésie), celles qui tendent à freiner le mouvement sont les forces résistantes (papier, inertie des touches, limites possibles des doigts)<sup>63</sup>.

Désignés comme « mécaniques » en raison de leur instrument de production, ces poèmes inscrivent le geste, et le corps en leur centre, pour produire une « spatialisation affective<sup>64</sup> ». Ainsi, « le processus de création du poème est devenu le poème lui-même<sup>65</sup>. »

« Nous ne sommes pas nus nous sommes bardés d'instruments et on opère à vif<sup>66</sup>. » Pour Charles Pennequin, comme pour Henri Chopin, bien que leurs esthétiques soient très éloignées, ainsi que dans nombre de pratiques expérimentales contemporaines, la médiation technique ne participe pas d'une dé-corporalisation, mais devient au contraire, par ses mésusages et détournements, ou par son usage au plus bas régime, moyen pour retrouver la voix, le corps, et, in fine, l'être comme déjà bidouillé. L'opposition corps / technologies n'est pas pensée comme un absolu, mais relève davantage d'une opposition entre des usages (technocratiques, étatiques et mass-médiatiques) asservissants, et des mésusages poétiques : d'une résistance, non aux machines comme telles, mais à leur utilisation aliénante. C'est le sens des propositions d'un William Burroughs dans la *Révolution électronique*, et de l'imaginaire du virus, aujourd'hui prolongé dans l'espace numérique par les pratiques de *hacking* poétique. Mais il ne s'agit pas uniquement d'infiltrer ou de contrer un langage médiatico-politique, et cette logique de détournement croise des préoccupations liées à la « mécanique lyrique » et sa relation à la voix.

Alors que l'homme parlant c'est pas la voix nue qui l'a fait naître. La voix de naître c'est le micro. Depuis que l'homme parle dans un micro il explique mieux son bidouillé d'être [...]. L'homme parle dans un micro, car la voix ne sort pas de la bouche mais du micro. Elle vient de l'outil<sup>67</sup>.

Chez Pennequin, le recours à l'enregistrement et à la restitution par la machine relève d'une nécessité de recueil de l'improvisation, mais participe également de la recherche d'un rapport de soi à soi, passant par le dédoublement. Dans plusieurs performances, le poète commence ainsi par s'enregistrer, pour ensuite poser le dictaphone sur une table et s'éclipser de la salle, laissant la voix machinique se dérouler seule. Le recours fréquent au dictaphone, parfois au mégaphone, autre médiation de la voix, s'articule aux multiples vidéos où le poète se voit, littéralement, dédoublé. Dans la vidéo-performance « Trou 3 : Questions pour un champion<sup>68</sup> », sa voix, enregistrée préalablement et diffusée au dictaphone, énonçant en une diction idiote des affirmations du type « Je vais faire Question pour un Champion », « Je suis dans la télévision », s'associe au visage filmé en plan fixe, immobile et inexpressif, dans un exercice de ventriloquie technicisée et abruti, laissant apparaître une aliénation commune à la « télé ». L'image dédoublée de « Je mange mon cerveau<sup>69</sup> » s'accompagne d'une voix enregistrée, déformée par

---

<sup>62</sup> Pierre Garnier, « Microstructures et microformats », *Spatialisme et poésie concrète*, Gallimard, 1969, coll. « NRF », p. 100.

<sup>63</sup> Pierre Garnier « Position 2 du spatialisme », *ibid.*, p. 138.

<sup>64</sup> Pierre Garnier, « Microstructures et microformats », *ibid.*, p. 100.

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> Charles Pennequin, *La Ville est un trou*, Paris, P.O.L., 2007, p. 112.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>68</sup> filmée par Alex Pou, 2003. URL : [https://www.youtube.com/watch?v=I\\_qLzzpG\\_LU](https://www.youtube.com/watch?v=I_qLzzpG_LU) [dernière consultation le 12/03/2021]

<sup>69</sup> Charles Pennequin, « Je mange mon cerveau », 2008, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=jciUhnMcf-o> [dernière

le passage trop rapide de la bande et des « bruits » parasites, laissant paraître un sujet dédoublé, zombifié, et une « pensée qui pousse dehors » malgré tout. Dans « Marre<sup>70</sup> », la parole inscrite par les sous-titres ne correspond pas au texte proféré par la voix du poète. C'est que la parole n'est, en soi, pas tout à fait sienne, toujours envahie, parasitée par la voix de l'autre, déjà machinée par les parlers médiatiques mais qui, in fine font partie de soi : « Je me sens monstrueusement envahi par le parler la parole [...] elle est enveloppante la parole est un tic, une foutue machine à côté de soi, c'est comme un soi machinique à côté du soi mécanique [...]»<sup>71</sup>. » Se raconter, faire parler l'intime, demande alors de faire parler la machine : c'est par le « boucan » de la machine, et non par le repli et le silence, que l'accès à l'être est rendu possible. « Microphoner la conscience<sup>72</sup> » est possible parce que « nous sommes déjà des truqués<sup>73</sup> ».

Les relations des poésies expérimentales aux technologies témoignent ainsi d'une diversité d'usages où se lisent des rapports au monde. Du choix de l'indépendance éditoriale, auto-édition engendrant une esthétique précaire, aux manipulations tantôt tâtonnantes, tantôt brutes des moyens d'enregistrement et de diffusion, dont la poésie sonore donne l'exemple, un commun usage, ou, du moins, un usage constant semble se dessiner, dans lequel la bidouille de la machine entre en résonance avec le « bidouillé d'être » : dans tous les cas, l'approximation laisse place à l'accident, mais aussi plus généralement au corps, et c'est dans l'interaction hésitante du corps à la machine que le corps, mais aussi la voix du sujet lyrique, se donnent à entendre comme toujours déjà médiés.

Gaëlle Théval  
Université de Rouen

---

consultation le 21/03/2021]

<sup>70</sup> Charles Pennequin, « Marre », 2015, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=eHyxPPX-XIo> [dernière consultation le 21/03/2021]

<sup>71</sup> Charles Pennequin, *Ce fut un plaisir*, Cantos Propaganda, 2016, Quatrième de couverture.

<sup>72</sup> Charles Pennequin, *La Ville est un trou*, *op. cit.*, p. 139.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 138.