

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

Giovanni Fontana

Number 114, Spring 2013

Poésie autre

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/69161ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fontana, G. (2013). Hermes Intermedia et la poésie épigénétique. Multiplicité, simultanéité, intermédialité : la métamorphose transgénique de l'oeuvre poétique, par stades progressifs. *Inter*, (114), 4-9.

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 Spatola¹, 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'androgynisme immortel, l'être double. Les pieds sur la terre et les bras levés au ciel, l'androgynisme, l'orant archétypique, l'Y (présent dans tous les alphabets connus), participe à la fois des deux principes : uranien et chthonien. 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.

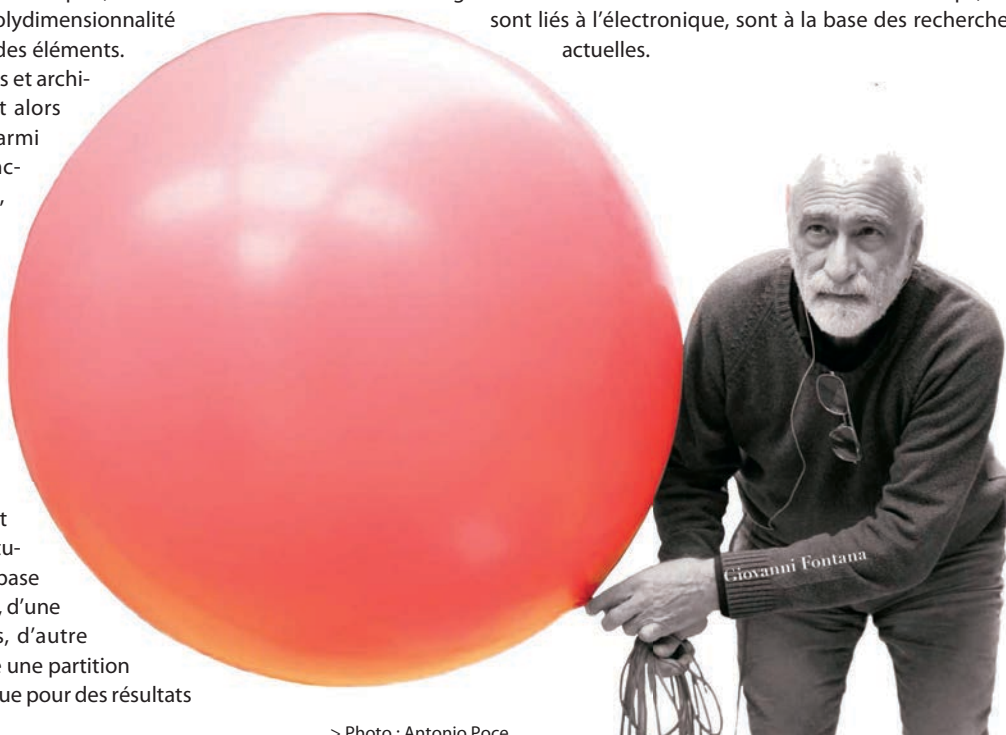
Le long de cette route, nous arrivons à une conception du *texte intégré*, un *polytexte* en résonance avec un *hypertexte sonore multipoétique*, un *ultratexte transversal* qui se nourrit de polyphonie intermédiaire et interlinguistique, basé sur des langues d'action qui ne consistent pas en la simple 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-delà 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*. Grâce 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 rapportons 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 Casavola⁵.

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 Perez-zani, 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 intermédiaire, 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 réfèrent 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 intermédiaire, 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.

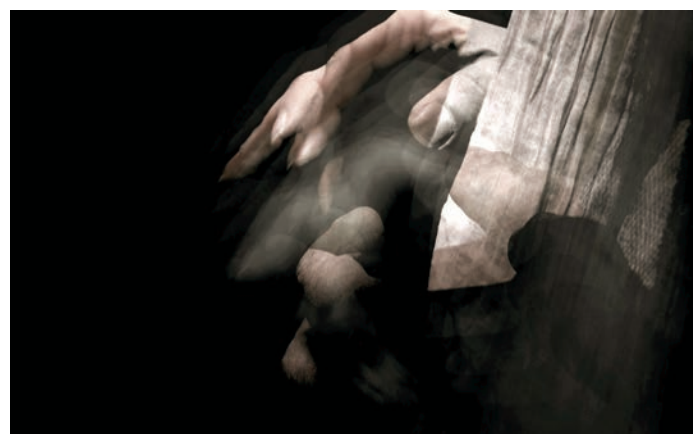
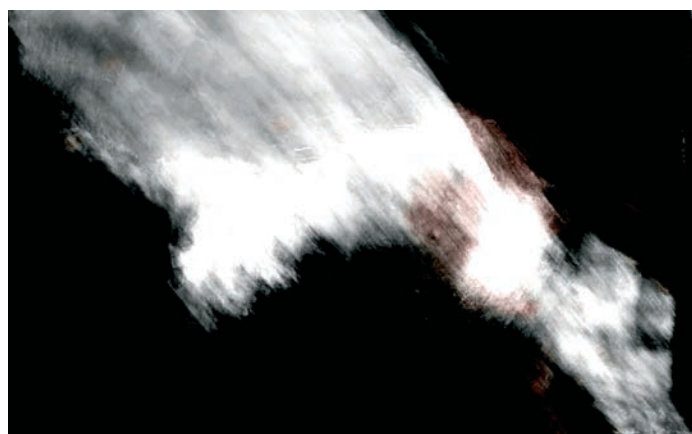
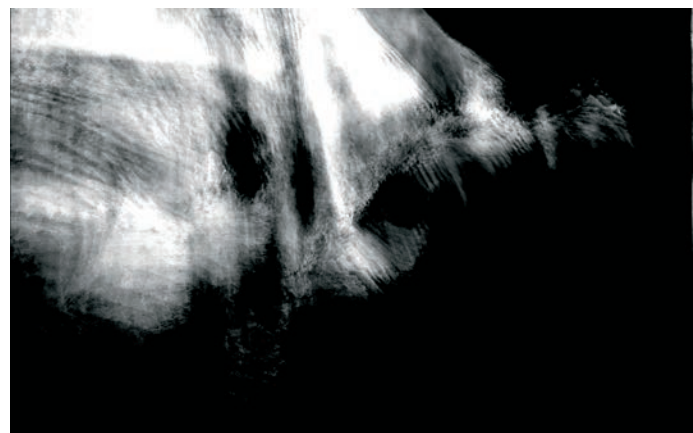
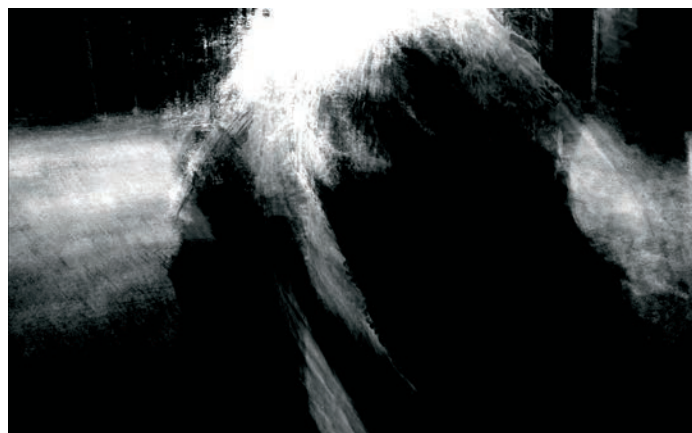
En fait, la transgression est un concept qui implique des pulsions exploratoires. *Explorer* signifie souvent « avoir à franchir des frontières fermées, des passages interdits ». Aller au-delà de ces limites « insurmontables » consiste à faire un geste de défi, à la fois artistiquement et culturellement.

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 parasy-nesthésique. Il s'agit d'un simultanésisme 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 ébranlent 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.

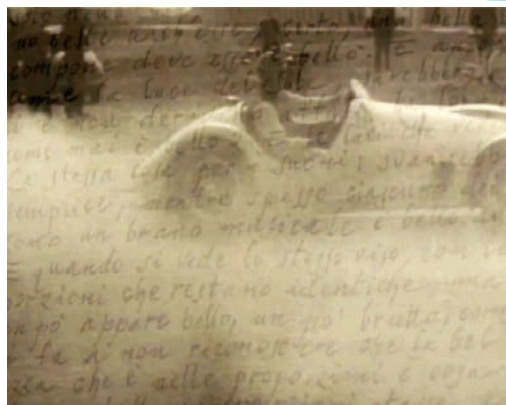
Seule la figure du polyartiste donne sur ces horizons. Il est le *poietes* qui agit sur les nombreux fronts de la créativité, avec tout matériel, en tout lieu et en toute situation, sur tout support et sur n'importe quelle voie, en utilisant n'importe quelle technologie. ◀

> 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 intermédiaires 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.