

Giovanni Fontana : un survol critique

Jean-Pierre Bobillot

Number 125, Winter 2017

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/84849ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Bobillot, J.-P. (2017). Review of [Giovanni Fontana : un survol critique]. *Inter*, (125), 89–91.

GIOVANNI FONTANA : UN SURVOL CRITIQUE

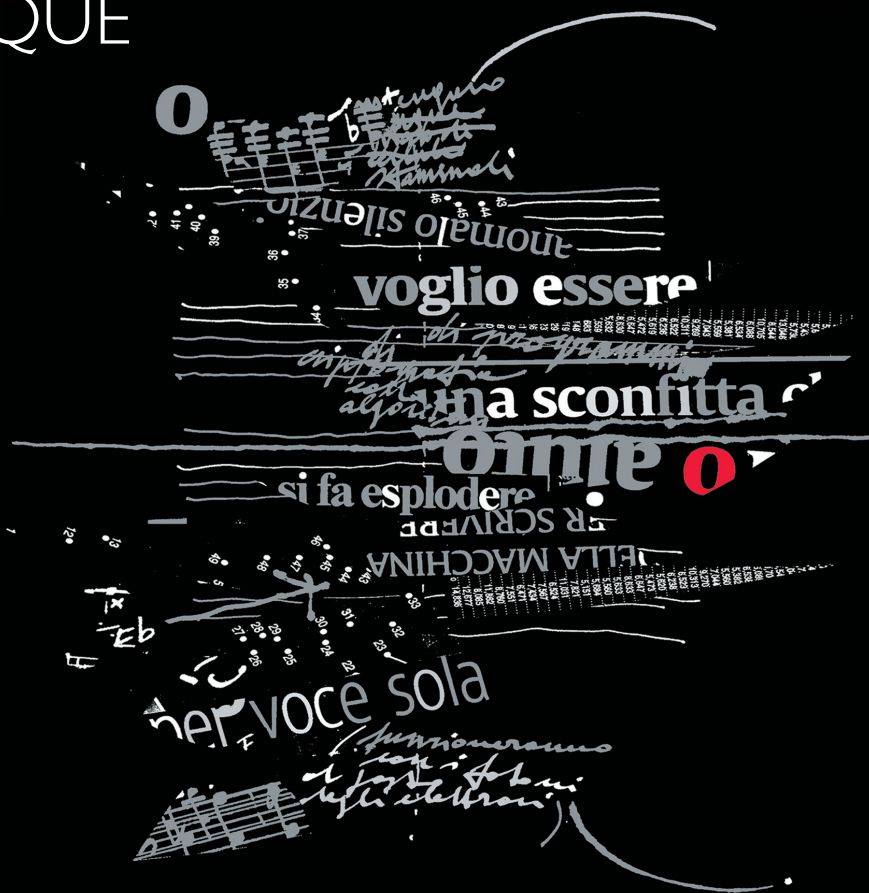
► JEAN-PIERRE BOBILLOT

L' invention poétique, depuis plus d'un siècle, tend irrésistiblement à s'affranchir de l'unique horizon de la linéarité typographique (prose comme vers). Elle tend par là même à investir des champs toujours plus larges et différenciés, intérieurs ou extérieurs au livre, et à y explorer et exploiter des potentialités poétiques (formelles et signifiantes) longtemps ignorées ou méprisées, relevant du visuel ou du sonore, et surtout de l'*action* : potentialités propres à la langue elle-même (sinon s'y rattachant par certains de leurs aspects) ou à certains éléments étrangers à la langue. C'est le cas des poésies le plus souvent qualifiées de « visuelles » ou, aussi bien, de celles généralement baptisées « sonores » ; c'est le cas, non moins, des poésies dites « numériques », qui apparaissent comme une synthèse-dépassement-reconfiguration des précédentes, voire le début de tout autre chose.

C'est, dans le champ poétique en particulier comme dans le champ artistique en général, travailler à l'inéluctable *aggiornamento* que réclamaient les successives mutations médiologiques en cours, durant la même période, dans la société tout entière.

En effet, ce n'est plus seulement une question de formes concurrentes (vers plus ou moins réguliers ou libres, poème en prose...) investissant un seul et même moyen d'expression : l'écrit, tel que le formalise le livre typographique, ce « livre de poésie » dont Apollinaire déjà annonçait sans nostalgie la prochaine disparition... Il s'agit désormais de supports, de lieux, d'actes, de matériaux, de technologies, bref de *media* de plus en plus diversifiés, nouvellement investis par la créativité et l'expérimentation poétiques.

On est en effet passé de la typosphère (où domine le livre imprimé) à la photosphère et à la phonosphère, d'abord séparées (avec, d'un côté, la photographie puis le cinématographe, originellement « muet » et, de l'autre, le phonographe, en quelque sorte « aveugle »), mais qui bientôt ont fusionné en photophonosphère, ouvrant ainsi la voie à l'audiovidéosphère (du film « parlant » à la vidéo, de la radio à la télévision). L'un des effets majeurs en est la capacité accrue du *medium* à jouer aussi bien du son que de l'image (ou du texte), voire des deux (ou des trois) ensemble, ramenés enfin au même (le *bit*) dans l'actuelle numérissphère...



Comment rendre compte de ces nouvelles pratiques, des enjeux qu'elles poursuivent et dont elles se soutiennent, sinon en prêtant la plus grande attention aux différents *media* ou, plus précisément, aux différentes *strates* ou *zones de medium* que ces œuvres, diversement, mobilisent, bref aux diverses *configurations médiologiques* dont elles se constituent (formes et significations) ? C'est le cas, tout particulièrement, de la « poésie épigénétique » de ce « polyartiste » qui fut l'un des pionniers de cet *aggiornamento* : Giovanni Fontana. Dès ses débuts artistiques, il fit effectivement montre d'une capacité particulièrement marquée, consciente et délibérée à s'engager dans différentes directions : peinture, théâtre, musique, architecture, expérimentations visuelles et sonores. Et, poussant plus loin encore l'expérimentation, il finit par les greffer les unes aux autres, abolissant les traditionnelles frontières qui semblaient les séparer : par là, il acquérait et cultivait une connaissance et une conscience actives, indéfiniment différenciées, des bases matérielles de la créativité.

C'étaient alors les années soixante et soixante-dix, marquées par le plein développement de l'*audiovidéo-technè* et des médias de masse (radio, disque vinyle, chaîne stéréo, magnétophone, télévision...) ainsi que des recherches et discours sur l'information et la communication, notamment sur la question du *medium* : *The Gutenberg Galaxy* : *The Making of Typographic Man* et *Understanding Media* : *The Extensions of Man* de Marshall McLuhan parurent, respectivement, en 1962 et en 1964.

Pour Fontana, la période s'est achevée avec la publication, en 1977, de *Radio/Dramma*, œuvre-synthèse à laquelle il reconnaît encore, avec le recul du temps, « *una certa originalità : tra poesia visiva, scrittura paramusicale, fonetismo, teatro,*

partitura d'azione, libro d'artista, ecc »¹. Il faut relever ici la préposition *tra* (« entre ») qui suggère assez une proximité avec les propositions avancées à la même époque par Dick Higgins – à la lumière de son implication dans Fluxus – dans son article fondateur *Intermedia*², en 1966. Que la notion d'*intermedia* doive être clairement distinguée de celle de *mixed media* – où chacun des types de support et de technique employés demeure plus ou moins clairement distinct et identifiable comme tel –, c'est ce que résumait plaisamment, mais fortement, Arrigo Lora Totino définissant *Radio/Dramma* comme « *un testo-partitura per battute vive* »³.

Au cours des décennies suivantes, il n'eut de cesse de poursuivre et d'amplifier cette subversion créatrice des catégories admises, avec le constant souci de théoriser sa démarche, ce dont témoignent des titres aussi explicites que *La voce in movimento : vocalità, scritture e strutture intermediali nella sperimentazione poetico-sonora* (2003), *Le dinamiche nomadi della performance* (2006) ou *L'opera plurale : intermedialità, drammaturgia delle arti, poesia d'azione* (2009).

Mais il fallut pour cela prendre une certaine distance avec la conception unitaire, massive et statique du *medium*, qui demeure *grosso modo* celle de McLuhan – et, sous l'appellation de « canal », celle de Roman Jakobson dont le fameux article *Closing Statements: Linguistics and Poetics*, consacré aux différents « facteurs » et « fonctions de base de la communication verbale », est paru en 1960⁴. En vérité, c'est le mot *medium* – et, aussi bien, le mot *canal* – qui est par lui-même fallacieux, car il invite en quelque sorte à penser qu'il existerait une telle entité, assez stable et nettement délimitée, pour être le « message »⁵, ce qui ne l'empêche pas d'y contribuer, car le *medium* n'est autre que la

condition, le conditionnement et, lorsqu'il s'agit d'art ou de poésie, le *condiment* du message ! Toutefois, McLuhan l'assimilait un peu vite voire subrepticement à « *any extension of ourselves* », c'est-à-dire, en définitive, à la technique ou à la technologie. Or, John Dewey l'avait souligné : « *Yet not all means are media [...] What makes a material a medium is that it is used to express a meaning which is other than that which it is in virtue of its bare physical existence: the meaning not of what it physically is, but of what it expresses* »⁶.

En d'autres termes, il n'y a pas de *medium* en soi, par essence, et n'importe quoi peut devenir *medium* : il n'est pas essence, mais fonction. Corollairement, rien n'est le *medium* exclusif ni définitif de quoi que ce soit. En ce qui nous concerne ici, rien, pas même le langage (écrit ou oral), n'est *a priori* le *medium* exclusif ni définitif de la poésie : n'importe quoi peut, fût-ce à titre exceptionnel et même si cela paraît extravagant, jouer le rôle de *medium* poétique – ou, aussi bien, pictural, musical, cinématographique, etc. La poésie de Giovanni Fontana, comme celle de tous ceux qui explorent et exploitent sans crainte ni réticence les infinies potentialités poétiques du *medium* ainsi reconsidéré, passe donc volontiers pour extravagante : indéniablement, cela participe de sa saveur et de sa valeur en tant que telles.

La voix elle-même n'a pas toujours et partout été considérée comme le ou même seulement un *medium* poétique⁷. Aux beaux temps de la typosphère, elle n'était guère qu'un de ces « *external or mere means* » qui, selon Dewey, ne sauraient être appelés *media*, contrairement aux « *means that are incorporated in the outcome* »⁸ : elle n'exprimait, supposément, que la signification de ce qu'elle est physiquement, c'est-à-dire de ce qu'elle est capable d'exécuter. Du point de vue de la typosphère, en effet – et suivant l'opinion la plus répandue encore aujourd'hui –, la lecture publique se conçoit, idéalement, sur le modèle du tête-à-tête, généralement silencieux, de chaque lecteur avec le livre en l'absence de l'auteur : réduite à sa stricte fonctionnalité d'oralisation de l'écrit, la voix du comédien ou de l'auteur lisant le livre n'est qu'un instrument – et un bonus... quelquefois un malus ! Couplée à l'œil, la page imprimée, soit la reproduction mécanique visuelle, est alors le *medium* dominant, autour duquel se structurent la production, la circulation, la transmission symboliques dans la société.

Depuis la phonosphère et *a fortiori* l'audiovidéosphère, les choses ont changé : la lecture publique s'est faite lecture-action, ou lecture-diffusion-action, et se conçoit, concrètement, sur le mode du face-à-face, voire du corps-à-corps, d'un auteur-lecteur-acteur et d'une assistance d'auditeurs-spectateurs (nécessairement coprésents) *live*, sans référence au livre, supplanté le plus souvent par les feuillets de la « partition ». Tant dans ses pratiques scéniques et discographiques que dans ses réflexions théoriques, Fontana est l'un des plus aventureux expérimentateurs à avoir contribué à l'émergence de ce qui apparaît comme une poésie *mediocritique*, une critique en actes des conceptions restrictives du *medium*, en particulier la voix, qui lui sont contemporaines⁹. L'écrit, quel qu'il soit, est rétrogradé au statut de composante





Photos : © Giovanni Fontana.

Notes

- 1 Giovanni Fontana, « Coordinate accidentali (e autoreferenziali) », *Testi e pre-testi / Texts and pre-texts*, Fondazione Berardelli, 2009, p. 24.
- 2 Dick Higgins, « Intermedia », *The Something Else Press Newsletter*, vol. 1, n° 1, février 1966, p. 1-6.
- 3 Arrigo Lora Totino, cité dans « Coordinate accidentali (e autoreferenziali) », *op. cit.*
- 4 Roman Jakobson, « Closing Statements: Linguistics and Poetics », dans Thomas A. Sebeok (dir.), *Style in Language*, MIT Press, 1960, p. 350-377.
- 5 Marshall McLuhan, « The Medium Is the Message », *Understanding Media : The Extensions of Man*, McGraw-Hill, 1964, p. 7.
- 6 John Dewey, *Art as Experience* (1934), Perigee, 2005, p. 204, 209 et 205.
- 7 Même, elle n'est guère considérée comme un *medium* linguistique à part entière, ni par les médiologues, ni par les linguistes eux-mêmes, qui considèrent généralement qu'elle ne relève pas de leur champ d'étude, même lorsqu'ils ne le réduisent pas à la *langue* (le système en soi), distinguée de la *parole* (les réalisations contingentes du système), suivant l'épistémé saussurienne.
- 8 J. Dewey, *op. cit.*, p. 205.
- 9 Semblablement, les idéogrammes lyriques ou calligrammes d'Apollinaire et les planches de mots en liberté de Marinetti et des futuristes constituaient autant de critiques en actes des conceptions restrictives de la « chaîne parlée » qui leur était contemporaine et qui était vouée à une successivité implacablement « linéaire ». Le *Cours de linguistique générale* de Saussure fut enseigné à Genève entre 1906 et 1911, et publié pour la première fois en 1916. Mais c'est dans les années soixante qu'il devint la référence majeure que l'on sait, tant en linguistique que dans les autres « sciences humaines ».
- 10 G. Fontana, « Hypervox. Poesia e maschera elettrofónica », *Testi e pre-testi*, *op. cit.* p. 138.
- 11 *Id.*, « Hypervox e maschera sonora » [en ligne], *Epigenetic Poetry*, www.epigeneticpoetry.altervista.org.
- 12 Bernard Heidsieck, *Change international*, n° 2, 1984, p. 84-89 ; *Notes convergentes*, Al Dante, 2001, p. 253-274.

Jean-Pierre Bobillot, « POète bruYant, chercheUR de POuX, POusseuR de bouchons », pratique la *Re/ création sonore* (en studio) et la *lecture/aXion* (en public), et se définit comme formaliste lyrique. Professeur à l'Université de Grenoble, ses travaux sur la poésie française de 1866 à 1925 et les avant-gardes européennes du XX^e siècle proposent une histoire alternative de la poésie, notamment sonore et visuelle, considérée d'un point de vue matérialiste et, en particulier, *médiopoétique*. Derniers recueils : *News from the poetic front*, Le Clou dans le fer, 2011 ; *Janis & Daguerre*, Atelier de l'agneau, 2013 ; *Présence de la poésie*, présentation par François Huglo, Vanneaux, 2016. Derniers essais : *Rimbaud : le meurtre d'Orphée*, Champion, 2004 ; *Poésie sonore : éléments de typologie historique*, Le Clou dans le fer, 2009 ; *Quand écrire, c'est crier : de la poésie sonore à la médiopoétique*, Atelier de l'agneau, 2016.

du complexe vocoscénique ou vocaudioscénique instable par lequel le poème s'ingénie à relever le défi que constitue, pour lui comme pour la société, la mutation médiologique en cours.

Cette composante, certes éminente – mais pas toujours –, est liée plus intimement que jamais à cette autre composante majeure – non seulement vecteur, mais pivot – qu'est devenue, plus crucialement chez certains, la voix, intégrée à chaque stade et à tous les niveaux du processus compositionnel : « *Corpo, gesto, rumori, suoni, luci, colori, architetture, quando sono entrati nel mio gioco poetico, hanno svolto ruoli interlinguistici. Ma alla voce ho sempre voluto assegnare una funzione portante. Strutturale. La voce non ha solo mediato, catalizzato; ha anche formato, organizzato, costruito, ri-testualizzato*¹⁰. » Contrairement aux « *external or mere means* » de Dewey – où l'opinion dominante, issue de la typosphère, la relègue encore bien souvent –, la voix est dès lors reconnue comme pleine audiovocorporalité, relevant de plein droit de la configuration médiopoétique de l'œuvre et y jouant un rôle au moins égal à celui de l'écrit : ils y deviennent, même, indémêlables.

Il faut relever cette fois le verbe *retexualiser* (*ri-testualizzare*). Il suggère assez une redéfinition de la notion même de *texte*, non pas, suivant l'opinion communément reçue, une série supposément *arrêtée* d'énoncés indifféremment écrits ou imprimés, prononcés avec ou sans amplification ou enregistrement et dont l'unique fonction serait d'exprimer une signification abstraite préala-

blement formée de la combinaison d'éléments linguistiques (le sémiotexte) indépendants de leur matérialisation, mais bien cet ensemble jamais clos, jamais définitif, de *composantes médiopoétiques hétérogènes*, voire *hétéroclites*, parmi lesquelles la voix et l'écrit sont investis de la fonction configurante majeure (le texte au sens le plus englobant du terme : sémio- + grapho- + typo- + voco- + audio- + vidéo- + ... + scénotexte), d'où naît une signification incarnée, multisensorielle, qui déborde de toutes parts cette signification abstraite...

Voix et écrit, donc, sont conçus dans toute leur dynamique créative simultanée, dialectique et tourbillonnaire. C'est ce qu'il entend signifier en forgeant les notions complémentaires de « voix en mouvement » et de « pré-textes », mais également des « textes en mouvement » : « *[S]i arriva ad una concezione del testo come testo integrato, come politesto in risonanza, come ipertesto sonoro multipoietico, come ultratesto trasversale che vive di polifonie intermediali e interlinguistiche, basato su linguaggi d'azione che non siano la mera sommatoria delle lingue sussidiarie che vi partecipano. Il pre-testo nella sua forma tipografica deve contenere germi metamorfici capaci di realizzare la complessità della successiva tessitura dinamica (iper-hyphos), oltre la pagina*¹¹. »

N'est-ce pas une approchante intuition que Bernard Heidsieck entendait résumer par cette formule-titre : « Le poème sonore : c'est ça + ça »¹² ? ◀