

## You can listen to the real thing : introduction à la poésie audio et sonore en Ecosse aujourd'hui

Camille Manfredi

► **To cite this version:**

Camille Manfredi. You can listen to the real thing : introduction à la poésie audio et sonore en Ecosse aujourd'hui. Les Cahiers du CEIMA, Centre d'études interdisciplinaires du monde anglophone (Université de Brest), 2012, Voix défendues, 8, pp.91-103. <hal-01087618>

**HAL Id: hal-01087618**

**<http://hal.univ-brest.fr/hal-01087618>**

Submitted on 13 Feb 2015

**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.

Camille MANFREDI

***You can listen to the real thing :***  
**Introduction à la poésie audio et sonore en Ecosse aujourd'hui**

Dérivée de traditions orales qui la rapprochent du chant, la poésie qui devait selon Verlaine être « de la musique avant tout » a sans doute autant profité que souffert de la révolution de l'impression. On accuse même souvent cette dernière d'avoir privé l'auteur de sa « vraie » voix (à supposer qu'elle ait été plus audible auparavant), comme si le poème transcrit n'était somme toute qu'un faux-semblant, un objet glissé, une pâle copie de la voix qu'il occulte. Les nouvelles technologies développées depuis les années 1960 avec l'invention de supports d'enregistrement analogique et numérique ont peut-être permis de remédier à l'extinction de la voix du poète, laquelle ne se manifestait guère que lors de trop rares lectures publiques. Sur cd, en format mp3 ou en téléchargement, la voix du poète revient effectivement chargée d'une émotion qui ne se voyait pas, mais chargée aussi de problématiques nouvelles liées au format et au support de diffusion.

Encore jugé trop élitiste en France du fait de choix éditoriaux privilégiant l'enregistrement de textes classiques car libres de droits, le livre audio, porté par le succès des pièces radiophoniques, est très populaire dans les pays anglo-saxons où il représenterait 10% du marché du livre, contre 0,7% seulement en France. Dans le palmarès des meilleures ventes de livres audio en Grande-Bretagne, apparaissent dans l'ordre les aventures d'un certain Sherlock Holmes et autres romans de détection, les guides de voyage, le *best of* des discours de Churchill, les ouvrages de développement personnel dont les cd d'ambiance sonore, les *Roméo et Juliette* et *King Lear* de Shakespeare et les *best-sellers* attendus de Dan Brown, Stephen King ou Patricia Cornwell. La poésie arrive loin derrière.

À l'origine conçu à l'attention des non- ou malvoyants, le livre audio séduit désormais des lecteurs-auditeurs de tous âges et de toutes catégories socio-professionnelles, essentiellement grâce au rapport décomplexé qu'il prétend instaurer avec la littérature et à son caractère pratique. Pratique, mais pas anodin, car la fonctionnalité du livre audio modifie considérablement

Camille Manfredi

---

l'expérience de lecture. Un de ses arguments de vente est en effet la polyvalence qu'il nous donne : les sites internet des éditeurs soulignent la possibilité d'être mis en contact avec les œuvres et de faire « autre chose en même temps », dont « voyager, conduire » ou (sic) « s'acquitter des tâches ménagères ». À ce gain sans doute discutable de temps, il faut ajouter le gain d'espace. Mais si le livre audio qui se veut facile à stocker dématérialise le texte, il le rend également impossible à annoter et creuse de ce fait la distance entre l'objet sensible et celui qui le reçoit.

Cette distance est particulièrement nette dans le domaine de la poésie sonore (le terme sera préféré à celui de « poésie sonore audio »), laquelle est conçue pour être vocalisée, la poésie audio étant, elle, enregistrée à partir d'un support textuel qui demeure premier. Ainsi le poème sonore enregistré rend effectivement sa voix au poète mais court-circuite celle du lecteur qui aurait pu être tenté voire contraint de lire le poème à haute voix et ainsi de se l'approprier. À l'inverse, la médiatisation d'une voix poétique performative permet la lecture en communauté et donc l'immédiateté d'un partage sensible entre les différents membres d'un groupe que l'œuvre contribue elle-même à constituer. Ce point est à mettre en relation avec un autre intérêt du livre audio : celui de la liberté donnée à l'auteur, nous le verrons, de panacher sa voix d'autres sons qui creusent encore la matrice spatio-temporelle dans laquelle le texte va pouvoir se déployer, une fois de plus « différemment ».

Cet autre mode de diffusion de la littérature, en effectuant un déplacement de l'acte de communication du graphique vers le vocal, va de plus doubler le contenu sémantique de l'œuvre vocalisée du sens intrinsèque (intuitif) du son, mobilisant dans le cas de lecture simultanée à la fois l'ouïe et la vue, et ainsi les deux hémisphères du cerveau. Le livre – ou pour ce qui nous intéresse ici le poème – audio ou sonore qui substitue une trace vocale à l'objet tangible qu'est le texte écrit bouge ainsi les curseurs des grandes dichotomies traditionnellement attachées à la littérature, et en particulier les jeux entre langage et musique, production et réception, présence et absence, privé et public<sup>1</sup>, temporalité et atemporalité.

La poésie écossaise de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, parce qu'elle est inscrite dans un contexte pré- puis post-dévolotionnaire de recherche identitaire, s'intéresse naturellement à ces problématiques. Encore largement informée par l'héritage des chansons de Robert Burns, elle a aussi depuis les années 1940 et 1950 parfaitement intégré les pratiques liées au lettrisme d'Isodore Isou et aux *sound poeties* de Bob Cobbing. Nous ne nous étonnerons pas de l'intérêt des poètes écossais de la première puis seconde renaissance littéraire pour un médium qui réalise le compromis tant recherché entre oralité pure et technique (et donc entre tradition et innovation) mais également entre l'un et

le multiple puisqu'il parvient à phénoménaliser simultanément la forme de la voix du groupe et l'intensité première du corps de l'individu. En Ecosse comme dans la plupart des nations celtiques, cette phénoménalisation demeure le moyen d'imprimer au discours des marqueurs identitaires forts à travers le choix souvent stratégique d'une langue (anglais standard, anglais écossais, scots, gaélique ou dialectes régionaux), le recours au sociolecte (pensons à l'écossais glaswégien) ou la traduction d'un accent, témoin d'une histoire tout autant personnelle que collective.

Dans cette optique, nous nous intéresserons à l'œuvre en tant que profération et privilégierons logiquement les enregistrements authentiques, c'est-à-dire de la voix même de l'auteur. S'il existe de nombreuses versions audio des poèmes lus par des comédiens, proches de l'artiste ou lecteurs anonymes, ces versions seront considérées comme des œuvres à part entière mais autres car dotées nécessairement d'une intentionnalité différente de l'original.

Cette approche propose, en effectuant des allers-retours entre poésie audio et poésie sonore, de parcourir le paysage vocal écossais de la fin du XX<sup>e</sup> siècle en suggérant la possible complémentarité des voix venues de la mer du Nord, du faite des arbres, des profondeurs du loch et enfin de la ville portées par quatre auteurs qui témoignent d'un intérêt marqué pour le médium vocal. Nous entamerons ce parcours par le Nord en embarquant à bord d'un poème audio de Christine De Luca dont la voix de la marge, dialectale, est déjà spatialisante et communautaire, comme l'est également la voix de l'origine de Rody Gorman dont le poème sonore « Twittering », parce qu'il répond à un calligramme, établit une intéressante relation triangulaire entre le signifié, l'image et le son. Les poèmes sonores d'Edwin Morgan, l'un des grands poètes écossais de la deuxième moitié du siècle, ajouteront une octave supplémentaire à cette voix écossaise devenant voix-cliché, voix capable, aussi, de rire de son histoire et de ses mythes. La même autodérision sera perceptible dans le poème audio « Right Inuff » de Tom Leonard, sans doute le poète majeur de la seconde renaissance littéraire écossaise. En réaffirmant le caractère populaire et sacré de sa voix, Leonard en fait lui aussi un instrument politique d'affirmation identitaire, une voix non plus seulement « défendue » mais qui, très concrètement, se saisit de ses armes pour se défendre elle-même.

Christine De Luca est d'origine shetlandaise. Depuis la parution de son premier recueil en 1995, elle a souhaité accompagner ses poèmes de leur version audio, laquelle avait pour première vocation d'aider à la compréhension du dialecte. Lors de la composition de *Voes & Sounds* (Shetland Library, 1995), Christine De Luca n'imaginait sans doute pas les voyages que ses poèmes allaient plus tard accomplir. Le recueil était à l'origine destiné à un lectorat local qui parle mais n'écrit ni ne lit plus en dialecte. La place qu'occupe la

Camille Manfredi

---

version audio des poèmes dans le processus de création est ambiguë : seconde en terme de production, cette version est première sur le plan sémantique, dans le sens où elle pallie l'opacité relative du texte écrit qui ne nous « parle » pas, et ce que nous soyons ou non dialectophones. La version audio de « Viking Landfall<sup>2</sup> » est beaucoup plus qu'une béquille. À l'écoute du cd faussement dit « d'accompagnement », on comprend que le poème est ailleurs que dans la transcription graphique des vers. Le sens de « Viking Landfall » est *autour* (dans le glossaire infrapaginal), *avant* (dans l'introduction musicale et ambiante et le commentaire contextualisant) et *par-dessus* (porté par la voix de l'auteur et sa présence physique à nos oreilles).

Les quatre phases de l'expérience acoustique sont très clairement territorialisantes, et chacune participe au modelage de l'espace symbolique du texte. La réception du poème est préparée par trois rituels d'approche, à travers autant de portails sonores : la musique entraînante du *fiddle* et les rythmes empruntés au folklore shetlandais, le bruit des vagues qui anticipe de manière mimétique le contenu sémantique et narratif du poème, et le commentaire introductif qui finit de localiser le texte sur le territoire insulaire. La voix déborde largement les limites de la seule lecture, puisqu'elle est déjà présente dans le rythme ternaire de la partition musicale et du flux et du reflux des vagues, la poésie élémentaire de l'océan. Par un procédé sonore de fondu enchaîné, la voix maternelle de la mer devient génératrice du verbe, lequel apparaît et s'efface dans la lente scansion et l'accent atténué qui caractérisent le dialecte shetlandais. Le mode binaire du bruit des vagues (la respiration de la mer) informe la scansion et se retrouve qui plus est dans le texte « en soi » : la voix est forme et fond, le poème retraçant précisément l'aller-retour effectué par la voix des Vikings entre la Norvège et Hjalmland. Cette voix qui a mené les envahisseurs au rivage retourne alors en fin de poème à son point d'origine pour nourrir la saga et assurer la perpétuation par l'oralité des aventures du groupe :

Dey'd mak der mark at Gossabrough.  
In Norrawa, der saga wid be rösed  
roon idder fires.

La voix crée et manifeste ainsi un espace physiologique construit par la perception auditive. En intégrant à la performance l'exhibition d'un folklore et d'une couleur résolument locale, Christine De Luca contribue à spatialiser et aussi à historiser, par l'usage du vieux norois, un modèle euphonique de communauté affective. L'oralité du poème témoigne de l'appartenance du poète à un groupe socioculturel bien identifié au sein duquel sont invités, voire initiés, les auditeurs. C'est par l'établissement d'un cadre émotionnel

sonore et d'une (auto-)affection pure que le poème génère le « sensus communis » qu'Hermann Parret qualifie de « fondamentalement temporalisé »<sup>3</sup>.

Dans le poème sonore « Ceileireadh/Twittering<sup>4</sup> » de Rody Gorman, ce même « sensus communis » surgit cette fois de la voix de l'émissaire, une voix extérieure, voire antérieure au groupe. Cette voix première, si elle peut encore être qualifiée de dialectale de par les choix titulaires de l'auteur gaélophone, crée un espace vertical et un temps proche de celui de la transe, invitant à une perception du groupe sensiblement différente de celle encouragée par De Luca.

Le poème consiste en une série de sons imitatifs du gazouillement d'un petit volatile. Il est une réponse sonore au poème concret intitulé « Chaffinch Map of Scotland » (1965) dans lequel Edwin Morgan cartographiait l'Ecosse en dressant la liste des mots couramment utilisés pour désigner le passereau. L'oiseau, très répandu sur le territoire national, est caractérisé par le mimétisme de son chant qui le rend perméable aux variations régionales et le rapproche ainsi du langage humain. Il faut noter que le terme générique « finch » est déjà une onomatopée, suggérant que les variations dialectales humaines pourraient ne faire que reproduire les variations dialectales animales. L'idée d'un mimétisme réciproque et d'un langage secret que partageraient l'homme et l'oiseau est de celles qui font rêver et il ne manquait plus, pour que le rêve se réalise, qu'à passer outre l'écrit pour instaurer un dialogue. Et espérer que de ce dialogue surgisse une « vérité » fondamentale, peut-être le « Gesang ist Dasein<sup>5</sup> », le célèbre « Chant est existence » de Rilke.

À l'exception du titre, Gorman n'utilise que d'onomatopées et du jeu sur la ressemblance/dissemblance entre le son original, animal et sa version vocale, humaine. La voix apparemment sans langage de l'oiseau a en fait subi au moins deux opérations successives : le prélèvement et la re-vocalisation, chacune entraînant un phénomène de déperdition accentué par la voix grave de l'auteur récitant. L'enregistrement qui, nous dit Paul Zumthor « stoppe le courant de l'oralité et l'arrête au niveau d'une performance »<sup>6</sup> est donc, paradoxalement, ce qui prive la voix de son authenticité et va à l'encontre de la vocation censément première du poème qui aurait été de faire entendre par le biais de variations vocaliques le chant créateur de l'oiseau tutélaire. Cette déperdition est pourtant indissociable du projet d'écriture : le chant de l'oiseau nous renvoie en effet à l'origine même du langage, du « Ceol » qui signifie justement « gazouillement » et qui est la racine étymologique du mot « gaélique ».

Le poème sonore restitue de manière quasiment épiphanique la voix du commencement du monde gaélophone et son mythe : celui d'une voix pré-langagière issue de la nature passée au fil du temps par le filtre de l'écrit

Camille Manfredi

---

et la re-sémiotisation par l'oral. « Twittering » relève d'une onomatopéique<sup>7</sup> qui organise donc elle aussi, comme la poésie audio dialectale de Christine De Luca, un espace-temps à la fois affectif et collectif structuré autour d'une voix qui n'est cette fois plus *que* voix, c'est-à-dire non parasitée par le sémantisme.

De telles démarches de transcription-vocalisation de la langue élémentaire du groupe sont à replacer dans le panorama littéraire écossais du XX<sup>e</sup> siècle et la volonté de réaffirmation du caractère distinct de l'identité nationale. L'intérêt des poètes pour le message délivré par la protolangue de la nature sauvage était en effet déjà manifeste dans les années 1950 et les pratiques expérimentales des auteurs de la première renaissance littéraire. Nous nous intéresserons ici au poème holographe intitulé « The Day the Sea Spoke »<sup>8</sup> d'Edwin Morgan qui prétend non sans ironie reproduire la langue d'avant l'Histoire, la langue qui pourrait justifier l'exception écossaise.

Les onomatopées (ce que Meschonnic appelle « le bruit étouffé et incessant de l'origine ») sont censées donner voix à l'instance créatrice dont serait issu le monde, « la plainte indomptable et sauvage » baudelairienne qui a très nettement inspiré Morgan. Comme souvent, le poème sonore est surtout le moyen d'interroger le lecteur sur la qualité poétique du texte. Edwin Morgan ne se contente pas d'imiter le monde naturel en reproduisant les bruits que font les vagues sur un rivage qui, a en juger par l'accent de cette mer, est sans aucun doute écossais ; il procède, selon ses propres mots, à l'« exagération de gestalts sonores ou visuels qui existent à l'état embryonnaire dans tous les poèmes quels qu'ils soient »<sup>9</sup> par l'abolition puis restauration de la nuance entre le bruit (les figures auditives) et la voix (les figures vocales).

Dès l'effet d'annonce du titre, « The Day the Sea Spoke » promet autre chose : une musique cosmique, une hypostase de la perfection élémentaire. Le lecteur-auditeur est invité à tendre l'oreille et rechercher dans la suite onomatopéique un sens à donner à la rumeur de la mer. Morgan s'amuse de cette attente en insérant trois monosyllabes qui esquissent un ensemble syntactique : « Here are your ». La phrase demeure toutefois incomplète et la vérité indicible, la mer ne parvenant plus à articuler ce que l'on devine ou espère être une révélation divine. La mer nous parle sans rien nous dire, puis se tait, comme vexée. Le sens va donc reposer non sur le langage mais sur la voix qui le porte et sur l'effort conjoint du locuteur (la mer), du poète-récitant et de l'auditeur pour interpréter, dans les deux sens du terme et *ensemble*, la poétique des sons, ce qu'Ezra Pound nommait « la musique qui se force à devenir discours articulé »<sup>10</sup>.

La version sonore du poème rend caduque sa transcription. Ce n'est que par la vocalisation de quelques phonèmes qu'il devient (presque) intelligible,

le temps d'une trop brève théophanie sonore. Il faut réécouter le poème pour espérer discerner d'autres mots (« Bruce » ?) susceptibles de compléter la séquence linguistique, tout en n'étant jamais certain qu'ils soient effectivement là. Le poème audio est donc à la fois réitérable mais à chaque fois différent, il joue sur la qualité finie en même temps qu'infinie d'un message qui, pour gravé qu'il soit, restera à jamais hermétique. La voix crée une frustration prolongée par l'enregistrement de quelques secondes de silence<sup>11</sup> sur la bande sonore, ce silence entendu, temporel (ce que n'est pas le silence graphique) qui nous garde, jusqu'au bout et un peu cruellement, dans l'attente d'un signe. De cette attente qui décontenance le lecteur habitué à des formes plus classiques, Edwin Morgan fait une signature, cette dimension clairement humoristique qui en est venue à caractériser, du moins dans sa poésie sonore, sa vision propre de l'Écosse. En témoigne sa très populaire « Complainte de Nessie »<sup>12</sup> qui joue autant sur l'interaction entre la voix et l'image que sur les clichés fréquemment associés à la culture écossaise.

Symboliquement, le monstre est le gardien du trésor et de l'immortalité ; il est traditionnellement posté à l'entrée du lieu sacré, ici le loch (le lac) qui est la demeure du divin. Son grognement est aussi associé à la voix première d'avant la Création et au cri sorti du chaos qui anticipe l'énonciation du dieu performateur. Il est enfin le symbole de l'inconscient et des régions souterraines (ou subaquatiques) de l'âme. L'écoute est informée par les photographies truquées que nous connaissons tous et qui ajoutent encore à la charge symbolique du sujet parlant, en l'occurrence Nessie. Le poème qui recourt à l'emblème du kitsch écossais par excellence va alors se doubler d'une vocation auto-caricaturale également perceptible dans le parallèle que dresse Morgan entre les borborygmes du monstre et le sociolecte :

Sssnnnwhuffffll?  
 Hnwhuffl hhnwfl hnf hfl?  
 Gdroblboblhobngbl gbl gl g g g gblgl.  
 Drublhaflablhaftubhafgabhaflhafl fl fl -  
 gm grawwww grf grawf awfgm graw gm.  
 Hovoplodok - doplodovok - plovodokot - doplodokosh?  
 Splgraw fok fok splgrafhatchgabrlgabrl fok splfok!  
 Zgra kra gka fok!  
 Grof grawff gahf?  
 Gombl mbl bl -  
 blm plm,  
 blm plm,  
 blm plm,  
 blp



Camille Manfredi

---

Dans ce cas précis, la créature sort la tête de l'eau pour observer le monde qui l'entoure et délivrer ses impressions. Elles ne semblent pas être bonnes. Par la force des choses, il nous est impossible de décrypter le message de Nessie, néanmoins la modalisation par le rythme, l'intonation, les allitérations (plus particulièrement des fricatives et plosives) et les inflexions de la voix suggère un mouvement allant de la confusion à la colère puis à la capitulation sinon à la bouderie. Le monstre est sanguin, semble-t-il. Son mode de communication emprunte à la musication du corps (pensons aux bruits de déglutition du poème « Glu et Gli » de Michaux) et à un phonème issu du langage populaire, ce « Fuck » qui est dit avec un fort accent régional. Mais l'objectif du poème réside-t-il pour autant uniquement dans la profération de l'insulte ? Le contenu sémantique est nul ou presque, l'énergie du poème reposant tout entière sur la voix de Morgan. Le poème se présente comme une hypotypose fondée sur le son et non plus sur l'image : en d'autres termes, « The Loch Ness Monster's Song » est un canular sonore qui s'ajoute aux canulars photographiques exploités par une industrie du tourisme prête à tout pour faire de l'argent, même à transformer l'Ecosse en parc à thème. Edwin Morgan aurait-il inventé la cryptozoopoétique ?

L'ironie réside dans le fait que c'est le monstre inventé qui s'indigne de son instrumentalisation en attrape touristes et qui se retire (à jamais ?) en laissant malgré tout une dernière trace, sonore et aussi fugace que des ronds dans l'eau, de son passage en surface. Le poème est donc une infirmation en même temps qu'une confirmation « tongue in cheek » à la fois du cliché et de la voix-cliché, nous offrant un bel exemple de la grande capacité d'auto-dérision de son auteur.

Cette invitation à l'autodérision (doit-on dire « typiquement » écossaise ?) a été largement relevée par les poètes de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle et plus particulièrement par Tom Leonard, un des fondateurs de la seconde renaissance littéraire, lequel reprend justement dans son poème intitulé « Right inuff » l'interjection préférée de la créature, en la déplaçant néanmoins de son loch lointain aux quartiers ouvriers de Glasgow :

right inuff  
ma language is disgraceful

ma maw tellt mi  
ma teacher tellt mi  
thi doactir tellt mi  
thi priest tellt mi

ma boss tellt mi  
ma landlady in carrington street tellt mi

thi lassie ah tried tay get aff way in 1969 tellt mi  
 sum wee smout thit thoat ah hudny read chomsky tellt mi  
 a calvinistic communist thit thoat ah wuz revisionist tellt mi

po-faced literati grimly kerryin thi burden a thi past tellt mi  
 po-faced literati grimly kerryin thi burden a thi future tellt mi  
 ma wife tellt mi jist-tay-get-inty-this-poem tellt mi  
 ma wainz came hame fray school an tellt mi  
 jist about ivry book ah oapnd tellt mi  
 even thi introduction tay thi Scottish National Dictionary tellt mi

ach well  
 all livin language is sacred  
 fuck thi lohta thim<sup>13</sup>.

Le poème audio (c'est-à-dire, rappelons-le, écrit puis vocalisé) est une transcription phonétique de la voix de la *working class* glaswégienne, voix que Leonard s'attache à défendre de façon très nettement militante dans ses écrits. En s'élevant contre la normalisation des voix en littérature, Tom Leonard revendique à la fois une prononciation et une grammaire qui ne seraient selon lui pas moins « correctes » ni « sacrées » que d'autres. La relative brutalité de l'expression se perçoit de manières différentes dans les versions graphique et audio du poème : la transgression des normes orthographiques et syntactiques à l'écrit se manifeste à l'oral par une lecture dyspnéique due à un schéma intonatif volontairement difficile à respecter. L'ajout de détails superflus comme l'essoufflement auxquels il conduit concourent ainsi à signifier l'exaspération du poète devant des critiques qui lui restent, d'ailleurs assez littéralement, en travers de la gorge.

Les effets de cet essoufflement sur la réception du poème sont multiples car à des niveaux intonatif, sémantique et affectif. Le poème repose sur la figure de l'épiphore ; tout en dictant la scansion, elle transforme le poème audio en une litanie qui est la manifestation formelle de l'agacement du récitant. Au besoin, cette épiphore sera forcée au vers 14, Leonard jouant alors du caractère bêtement imposé et non négociable de la forme poétique. Le rythme premier de la respiration se pose donc en conflit avec les multitudes d'autres voix qui cherchent à censurer la parole vivante : ce contre quoi lutte le poète, c'est la voix « morte » et sans souffle de l'écrit (des vers 12 à 17) et la vaste campagne de dénigrement linguistique qui touche jusqu'à son propre environnement social et familial. Le poème illustre ainsi la définition de Leonard de la poésie comme « the heart and the brain divided by the lungs »<sup>14</sup> et signe l'adhésion du poète au concept derridien de phonocentrisme. Le seul « vrai » discours est celui qui est garanti par la présence physique du locuteur,

Camille Manfredi

---

présence qui est dans le cas de « Right inuff » manifestée par les effets énonciatifs de rupture tonale, l'illusion de présence que donne le souffle entendu ou encore les formules métadiscursives expéditives des vers 1 (« right inuff ») et 18 (« ach well ») empruntées au registre courant. Le recours final à l'idiolecte « Fuck » en rejet du vocable religieux (le « sacred » du vers 19) induit une discordance sémantique autant qu'intonative qui est une proclamation musclée de la licence poétique dont Leonard compte bien user.

La lutte des voix mise en scène dans « Right inuff » a évidemment des accents de lutte des classes ; de cette lutte, Tom Leonard s'autoproclame vainqueur avec l'insolence bougonne qui le caractérise et qui est du reste très comparable au dédain manifesté par Nessie dans le poème de Morgan. L'effet « vérité » du format audio (cet autre argument de vente, « you can listen to the real thing ») crée enfin une impression d'intimité avec l'auteur susceptible d'emporter l'adhésion de l'auditeur et donc de le faire entrer dans une nouvelle communauté affective territorialisée, non plus sur l'espace insulaire comme chez De Luca, mais cette fois sur celui, urbain et contemporain, de Glasgow. Après l'épiphanie shetlandaise, la théophanie de Gorman et la tératophanie d'Edwin Morgan, la « glasgophanie » de Leonard ?

Le poème audio « Right inuff » re-sacralise l'oral en désacralisant l'écrit et remplace de ce fait l'oralité comme un mode d'inscription à part entière. Tom Leonard comme la majorité des poètes écossais de la fin du XX<sup>e</sup> siècle y montre un intérêt marqué à la fois pour ce qui est dit et la façon dont ce quelque chose est dit. L'accent, le rythme, l'énergie de la voix et le souffle même du récitant sont producteurs de sens, pendant que le format audio libère l'œuvre des normes « contre nature » imposées par l'écrit.

La révolution numérique a offert la possibilité à toute une génération d'auteurs d'effectuer le rappel de traditions orales populaires et fermement ancrées dans un univers sensuel et ancien, tout en continuant à bénéficier des avantages que l'écrit était jusqu'alors seul à assurer, à savoir le caractère reproductible et inaltérable de l'œuvre. La mise à disposition, par le biais d'internet, de ces poèmes audio et/ou sonores permet de plus d'échapper aux modèles économiques des grands éditeurs qui favorisent rarement la diffusion par des modes « classiques » de produits culturels aussi alternatifs. Les artistes se donnent ainsi le moyen d'organiser la défense d'un patrimoine sonore et culturel qu'ils craignent sans doute déjà de voir disparaître. Au-delà de leur aspect folklorique (« Viking Landfall » de Christine De Luca) ou ludique (« The Loch Ness Monster's Song » de Morgan), les cinq poèmes posent en creux la question de la survie de la mémoire collective au profit du lectorat diasporique et des générations futures.

« Rien ne demeurera sans être proféré »<sup>15</sup>, affirmait Mallarmé qui était en 1894 loin de se douter des incroyables opportunités que devait offrir l'archivage numérique. Cette dernière pose néanmoins de nouvelles questions : le poème enregistré réalise-t-il l'abolition ou la pérennisation de l'éphémère ? La voix du poète est en effet captée à un instant précis, et ce que la diction soit mémorisée ou non ; comme l'écrit Jacques Roubaud, « ce mode de lecture n'est ni improvisation ni ornementation il est jeu de la voix lisant la poésie mais se laissant pénétrer de distraction intérieure et extérieure voix perméable aux sollicitations du moment »<sup>16</sup>. L'enregistrement fixe des données subjectives qui vont encore informer la mémoire de l'objet et le projeter dans ce que Roubaud nomme « le trou de l'infiniment privé »<sup>17</sup> dont il ne pourra s'extraire, ironie des choses, que par le biais du tapuscrit. Mais les notions de public et de privé ne sont-elles pas nécessairement fluctuantes sinon désuètes en ce début de millénaire ? Qui plus est, à chaque innovation technologique (pensons à l'iPad par exemple) cette relation potentiellement d'interdépendance entre le graphique et le vocal évolue, ce qui devrait donner pour longtemps du grain (de voix ?) à moudre à l'audiocritique émergente.

Pour l'heure et pour en revenir à la poésie sonore écossaise, l'étude de ces cinq poèmes révèle l'existence d'une voix distincte des autres, défensive sans être *sur la* défensive, comme en témoigne la qualité humoristique de certaines de ces œuvres. Ces dernières nous font entendre une voix qui dessine son territoire comme pour le défendre, devient origine pour rappeler son origine, use et s'amuse des clichés pour rétablir sa vérité et réaffirmer son droit inaliénable à la grâce. La voix poétique écossaise contemporaine opposerait alors à l'attaque de la mondialisation une réponse ferme mais souriante, une réponse qui pourrait presque tenir en quatre lettres. Mais c'est peut-être aussi un cliché.

Camille Manfredi  
*Université de Bretagne Occidentale*  
 CEIMA / EA4249 HCTI

## Bibliographie

- COCKBURN Ken, et Alec FINLAY, *The Order of Things*, Edimbourg, Polygon, 2001.
- ZUMTHOR Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.
- RABATÉ Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999.

Camille Manfredi

---

ROYÈRE Anne-Christine, *Henri Michaux, voix et imaginaire des signes*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009.

ROUBAUD Jacques, « Dire la poésie », *Nouvelle revue de psychanalyse* n° 23, Paris, Gallimard, 1981, 5-21.

PARRET Herman, *La voix et son temps*, Bruxelles, Editions De Boeck, 2002.

FINCK Michèle, *Poésie moderne et musique*, « Vorrei e non vorrei », *Essai de poétique du son*, Paris, Honoré Champion, 2004.

## notes

---

<sup>1</sup> « Jamais totalement privée jamais totalement publique la voix disant la poésie manifeste un mode original particulier autonome d'existence de la poésie », Jacques Roubaud, « Dire la poésie », *Nouvelle revue de psychanalyse* n° 23, Paris, Gallimard, 1981, 5-21, 5.

<sup>2</sup> Disponible sur <http://www.christinedeluca.co.uk/audio/index>

<sup>3</sup> « La communauté affective, dans sa dépendance au sens communis, est fondamentalement temporalisée, ce que la communauté argumentative-consensuelle n'est pas du tout », Herman Parret, *La voix et son temps*, Bruxelles, Editions De Boeck, 2002, 159.

<sup>4</sup> Dans le souci de respecter la forme originale – sonore – du poème, le texte ne sera pas ici reproduit. L'enregistrement est disponible sur le cd d'accompagnement de l'ouvrage *The Order of Things, an anthology of Scottish song, pattern and concrete poems*, textes réunis par Ken Cockburn et Alec Finlay, Edimbourg, Polygon, 2001.

<sup>5</sup> Rainer Maria Rilke, *Sonnets à Orphée*, 1922, III, v. 7.

<sup>6</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, 245.

<sup>7</sup> Le terme est emprunté à Anne-Christine Royère, *Henri Michaux, voix et imaginaire des signes*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, 85.

<sup>8</sup> Le poème paraît graphiquement dans *Uncollected Poems* (1949-1982). Sa version enregistrée est également disponible sur le cd d'accompagnement de l'anthologie *The Order of Things*.

<sup>9</sup> Edwin Morgan, *Nothing Not Giving Messages: Reflections on his work and life*, éd. Hamish Whyte, Edimbourg, Polygon, 1990.

<sup>10</sup> « Music just forcing itself into articulate speech », Ezra Pound, « Later Years », *Literary Essays*, 1954.

<sup>11</sup> Dans *La voix et son temps* (Bruxelles, Editions De Boeck, 2002), Herman Parret traite justement du glissement synesthésique du silence écrit au silence sonore qu'il appelle « le silence rendu blanc, l'audition blanchie » (75). Plus loin, il discerne trois types de silences vocaux : le silence « intervenant » des hésitations, répétitions et bégaiements, le silence « enchâssant » ou ambiant « dans lequel baigne la séquence discursive » et le silence « sous-jacent » ou intime qui est le contexte d'origine de la voix (82-83).

<sup>12</sup> « The Loch Ness Monster's Song », *From Glasgow to Saturn*, Carcanet, 1973. La version audio est disponible sur <http://www.poetryarchive.org/poetryarchive/singlePoem.do?poemId=1683>

<sup>13</sup> « Right Inuff » de Tom Leonard, *Intimate Voices*, Galloping Dog Press, 1984. La version audio apparaît sous le titre « ma language is disgraceful » dans l'anthologie *The Order of Things*.

<sup>14</sup> « 100 Differences Between Poetry and Prose », Ken Cockburn et Alec Finlay, *The Order of Things*, Edimbourg, Polygon, 2001, 189.

<sup>15</sup> Stéphane Mallarmé, *Variations sur un Sujet*, « Crise de Vers », 1894.

<sup>16</sup> Jacques Roubaud, « Dire la poésie », *Nouvelle revue de psychanalyse* n° 23, Paris, Gallimard, 1981, 5-21, 14.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 16.

