



HAL
open science

Poésie & performance

Gaëlle Theval, Olivier Penot-Lacassagne

► **To cite this version:**

Gaëlle Theval, Olivier Penot-Lacassagne. Poésie & performance. Editions nouvelles Cécile Defaut, 2018, Poésie & performance, 978-2-35018-3923. halshs-03550041

HAL Id: halshs-03550041

<https://shs.hal.science/halshs-03550041v1>

Submitted on 31 Jan 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

POÉSIE & PERFORMANCE





OLIVIER PENOT-LACASSAGNE

et

GAËLLE THÉVAL

(SOUS LA DIRECTION)



POÉSIE & PERFORMANCE



© ÉDITIONS NOUVELLES CÉCILE DEFAUT, 2018

ISBN : 978-2-35018-3923

« PERFORMANCE@POÉSIE.COM »

OLIVIER PENOT-LACASSAGNE

« [...] Si donc, de proche en proche, de ville en ville
et de pays en pays, se multiplient lectures publiques,
rencontres et festivals de poètes,
Si le terme même de poésie ose, ouvertement, sans
honte maintenant, se prononcer,
S'il s'est dépoussiéré de sa connotation d'ennui, de
mièvrerie, ou de rêve, naïf, niais, spéculatif ou mal
ficelé,
Si le poème, de couché, caché, enfoui dans la page, en
est venu à assumer sa présence sur scène,
S'il a reconquis son droit de cité,
S'il a cessé de ne circuler qu'en circuit confidentiel
et fermé, s'il s'est ouvert au monde, a réintégré la
société... [...] »,
Bernard Heidsieck¹

« Neü, New, Novö : 250 mg de modernité / Neü,
New, Novö : 250 mg de modernité / Neü, New,
Novö : 250 mg de modernité... »
Yves Adrien²

« Performance, tout est devenu performance », me disait il y a peu
un performeur désabusé. « Un poète ouvre la bouche : performance.

1. Bernard Heidsieck, « Le poème sonore », *Oralités / Polyphonix 16*, Québec, Inter Éditeur / Centre de recherche en littérature québécoise, 1992, p. 27.

2. Yves Adrien, *NovöVision. Les confessions d'un cobaye du siècle*, Paris, Humanoïdes Associés, coll. « Speed 17 », 1980, p. 8.

Un poète ferme la bouche : performance. Il bouge un doigt : performance ! Il ne le bouge pas : performance... Que ce même poète use de logiciels ou de bandes enregistrées, qu'il projette vidéos et photographies alternant ou non avec des effets d'oralité dûment réfléchis, qu'il s'accompagne d'une trompette, d'une guimbarde ou d'une guitare à cinq cordes, qu'il éructe, bafouille ou bégaie, qu'il sample et mixe des éléments textuels réinjectés dans sa lecture, oscillant entre le non expressif et l'inexpressif, qu'il multimédiatise sa présence-absence sur scène et sur écran... et l'on parle de performance. Performance par-ci, performance par-là... Tout semble soluble dans la performance. Le mot même est devenu insignifiant. » Et de poursuivre sur les avatars de la post-performance pour post-poètes prothésisés...

Il est vrai que le mot, à proximité de celui de poésie, prête à confusion. La multiplication des lectures publiques, l'hybridation des pratiques contemporaines, les greffes de la « post-poésie » en travaillent la signification. L'effet de mode ainsi que l'exigence médiatique de visibilité, mais aussi l'usure des formes anciennes et la pression des mutations techniques l'exposent à tous les vents. Sous le label de performance, il semble quelquefois qu'on entre en poésie comme on entre dans un moulin. Au point que certains poètes s'en débarrassent comme d'un vieux linge, entre deux portes, l'air de rien.

Quoique de contenu fluctuant et incertain, le mot demeure cependant. Dans son indécision, la poésie performée – hétérogène, mal définie – a une histoire, ses auteurs, ses œuvres, ses enjeux, ses discordes, ses combats. Histoire éclatée, longtemps négligée, jalonnée d'« écoles », parsemée de schismes. Contestant jusqu'à les nier les assignations génériques communément admises, elle s'est dite et écrite, s'est *faite* et *effectuée* en marge des attributs usuels du genre poétique, tout en se voulant résolument poésie – *poesis* et *praxis* mêlés, entre faire et agir. La diversité des héritages, la multiplicité des expérimentations et la variété des appellations qualifiant ces dernières en brouillent les contours. Hier segmentée – différents vocables la désignaient sans la circonscrire : « poésie sonore » (Bernard Heidsieck) ; « poésie directe » (Jean-Jacques Lebel) ; « poésie action » (Heidsieck encore) ; « poésie

en chair & en os » (Julien Blaine) –, elle paraît aujourd’hui menacée d’indistinction, pulvérisée en formes multiples, à la fois vivantes et atones, novatrices et inconsistantes, audacieuses et indolores. Les polémiques sur ses dérives spectaculaires la menacent ; une certaine mollesse théorique, parfois revendiquée comme un nécessaire affranchissement, accompagne sa diffusion postmoderne. Non que l’héritage critique de ses illustres devanciers soit trop lourd à porter, mais cet héritage paraît quelquefois encombrant. La volonté d’une émancipation expérimentale telle qu’elle s’exprimait dans les années cinquante et soixante est passée. Le sentiment de transgression s’est usé ; l’utopie d’une efficacité du poème comme forme conflictuelle, événement dans l’instant, l’espoir même d’un passage à l’acte bousculant la raison et le sens se sont dissipés.

Mais hier et aujourd’hui ne peuvent être confondus. L’aplatissement chronologique, effaçant les contextes idéologiques, simplifie l’analyse. Au contraire, il importe à chaque fois de situer le moment où l’on se trouve et d’interroger en conséquence les discours et les pratiques. Quelle fut la signification hier de ce qu’on appelle encore, malgré l’imprécision du terme et de son contenu, la « poésie performée » ? Quelle en est la signification et quels en sont les enjeux théoriques aujourd’hui ? À quelles représentations de la poésie s’affrontait-elle au tournant des années soixante ? À quelles images du poète contribue-t-elle à présent ? Quel impact critique sur la société ces « présentations » avaient-elles hier, en dépit de leur marginalité ? Quelle puissance d’ébranlement ont-elles aujourd’hui, « dans ce temps de l’oralisation généralisée »¹ ? Quel corps sollicitait-elle hier ? Et quel corps mobilise-t-elle aujourd’hui ? Dans la succession des libérations individuelles et collectives, quelle mise en bouche, en voix, en geste, en genre et en sexe, quelle mise en espace et en scène, en sons et en images ? Quels usages et quelles attentes du public ?

1. Jean-François Puff, « Introduction », *Dire la poésie ?* Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2015, p. 12.

Les pratiques évoluant (souvent) en même temps que les techniques, les mutations médiologiques ne peuvent être ignorées. Mais une approche seulement médiopoétique est-elle satisfaisante ? L'hybridation est devenue un lieu commun du champ poétique contemporain, extrême, hyper ou ultra. On en tire la conclusion naturelle d'un décloisonnement générique, voire d'une confusion des genres par contamination respective de toutes les catégories. La place du texte dans le dispositif proposé a souvent perdu sa centralité. Mais que signale la survivance du mot de performance ? Le terme désigne-t-il la seule ingéniosité des transactions et des transplants intermédiaires ? Une manière d'écriture du poème ajoutée à d'autres ? Pris dans la diversité des agencements et des scénarios, n'indique-t-il désormais que la circulation indifférente des signes du poétique, démultipliés par contiguïté ? Suggère-t-il, ainsi appréhendé, sa prochaine disparition par dissémination, dispersion ou dilution ? La *trans-poésie* réalise-t-elle la performance en l'indéterminant ?

Une réflexion sur certaines formes, leurs contenus et leur sens par rapport à la culture d'aujourd'hui, dans une société massmédiatique et communicationnelle, s'imposait. Nous la replaçons ici dans le temps long de l'histoire des arts, pour mieux en percevoir les évolutions : ruptures, déplacements, reprises, clôtures, réouvertures à chaque époque rejoués.

* * *

Poésie & Performance : jeux de miroirs, frottements spéculaires, échanges et traversées réciproques, différents selon les contextes. L'articulation, riche d'inventions théoriques et formelles, permet de cartographier un champ poétique fractionné. Elle fut le lieu d'antagonismes vifs et reste l'objet de crispations.

Ainsi, dans un article du *Monde diplomatique* daté du mois de janvier 2010, Jacques Roubaud fustigea la compromission de la poésie et

du spectacle¹. Il y parla de poésie « vroom vroom », fort éloignée selon lui de la « vraie poésie », dont il minore volontiers le ronron. S'il est indéniable que, sur la scène intermédiaire, le meilleur côtoie le pire, l'opposition du « vroom vroom » et du « vrai » laisse perplexe néanmoins. Le ronron de la poésie écrite n'est pas moins agaçant ou moins somnifère que le « vroom vroom » d'une certaine poésie complaisamment et bruyamment spectaculaire.

Dans « Vroom-vroom et flip-flap » (février 2010), Christian Prigent s'étonna de ces facilités polémiques. Certes, il y avait sur les estrades des festivals de poésie de piètres propositions. Mais ces médiocres prestations n'invalidaient pas la « poésie de la performance » qui avait « une *histoire*, déjà ancienne, complexe, riche, formellement inventive, intellectuellement documentée, théoriquement pensée ». Tout n'y était donc pas « musique, gymnastique, air d'opéra, numéro de cirque, sketch, chanson, ballet, strip-tease », comme l'écrivait Jacques Roubaud². L'attaque était grossière. Comment pouvait-on opposer de la sorte les « vrais » et les « faux » poètes ? La « vraie poésie » n'avait-elle pas elle aussi ses médiocrités³ ?

1. Jacques Roubaud, « Obstination de la poésie », *Le Monde diplomatique*, janvier 2010, p. 23.

2. *Ibid.*, p. 23.

3. « Qu'est-ce que, selon Smiroubaud, un "vrai poète" ? / Un qui travaille la langue, et le vers. Qui, pour régaler le lecteur de ce travail de langue, n'a pas besoin de l'ornement rhétorique qu'est la "voix". Qui en récuse, même, vertueusement, l'usage "spectaculaire". Qui, quand il daigne lire en public quelques produits de son atelier, le fait à contrecœur et dans une "nudité" dépouillée et dédaigneuse. Les poèmes du "vrai poète" sont "bons" et se suffisent à eux-mêmes. / Un "faux poète" court les estrades, éructe dans des micros, tonitruie une langue simpliste, voire annule la langue dans des effets gestuels pathétiques et des jeux sonores élémentaires. C'est une sorte de slameur — mais de mauvaise foi, grîmé en poète par l'artifice d'un peu de blush culturel et rhétorique. Ses poèmes sont "mauvais". Il n'ose d'ailleurs même plus les appeler poèmes : il les nomme "textes" ou "documents". Soumis aux contraintes de l'oral, il écrit à flux tendu en "Vers International Libre" et "le mouvement de sa pensée est linéaire". Il profane la poésie dans le cirque, le strip-tease ou le café-concert. Au bout du compte, la "fausse poésie" fait entendre, sur les multiples scènes que lui offrent les circuits du "spectacle vivant", un "vroom-vroom" pétaradant dans le vacarme duquel ne s'entend plus la fine, la savante (non)musique de la "vraie poésie". / On s'effraie de la grossièreté de la caricature, de l'ignorance délibérée du contexte, de la pauvreté théorique du propos. » (Christian Prigent, « Vroom vroom et flip-flap », *Compile*, France, POL, 2011, p. 24-28).

La polémique, sans doute fâcheuse, n'était pas inutile. Elle venait rappeler à ceux qui feignaient de l'oublier que cette *contre-histoire* de la poésie, dans ses variantes, ses objectifs et ses soubassements théoriques, interrogeait en la récusant, depuis les dadaïstes (et même avant eux), l'idée de « vraie poésie » et son étrange territoire, « avec barbelés autour, et miradors pour observer de loin vroum-vroumer les barbares »¹, ses inquiétudes ontologiques, ses « marques conventionnelles de littéarité poétique »², son évangile, sa dramaturgie.

L'émergence de la lecture publique en France, dans les années soixante-dix, a laissé croire à la progressive pacification du champ poétique, après les assauts « hors le texte » de la poésie dite expérimentale, après aussi les théorisations textualistes des révolutionnaires du signifiant. Les lectures d'auteur faisaient entendre la voix des poètes qui remplaçait celle, impersonnelle, des diseurs et des comédiens. Une certaine poésie, y cherchant « un nouveau mode du dire »³, s'interrogea sur la corporéité de cette voix. Dépoétisation de la lecture, détimbrage, neutralité ou inexpressivité rompaient avec la veine déclamatoire ; la sourdine s'imposait ; *in situ* le performeur semblait s'apaiser.

La création, en 1975, de l'émission radiophonique *Poésie Ininterrompue* par Claude Royet-Journoud témoigne de cette évolution. On y diffusait « chaque semaine, quatre fois par jour pendant cinq minutes » un poète lisant ses propres textes « et ceux d'auteurs qu'il aimait ou à partir desquels il travaillait »⁴. On découvrait ainsi que l'écrivain avait un « corps », une « voix » ; et que ce corps et cette voix

1. *Ibid.*

2. Jean-Marie Gleize, « À quoi ça sert ? », in *Dire la poésie ?*, *op. cit.*, p. 241. Dans ce texte, Gleize oppose « poésie écrite en vue d'être réalisée oralement » et « poésie d'écriture, non écrite pour la voix », poésie « dé-poétisée », c'est-à-dire de laquelle « sont soustraites les marques conventionnelles de la littéarité poétique (multiples niveaux d'itération et de parallélisme sémantiques, rythmiques, métriques, etc., vecteurs de musicalité, prolifération des réseaux de correspondances, multiples instances de la figuration métaphorique). » (p. 242).

3. Jean-François Puff, « Que se passe-t-il avec les lectures, que se passe-t-il en lecture ? », in *Dire la poésie ?*, *op. cit.*, p. 13.

4. Voir Abigail Lang, « De la *poetry reading* à la lecture publique », in *Dire la poésie ?*, *op. cit.*, p. 205-235.

soudain matérialisés, c'est « l'écriture » du poème qui était manifestée oralement, donnée et vérifiée.

Les lectures publiques hebdomadaires organisées à l'A.R.C. par Emmanuel Hocquart, après l'arrêt de l'émission de Royet-Journoud en 1978, puis la création du festival Polyphonix par Jean-Jacques Lebel en 1979, rendent enfin audible toute la poésie contemporaine, la « vraie » et la « fausse ». Mêlant les projets et les utopies, les programmes laissent même supposer que les séparatismes passés s'effaçant, les oppositions se taisent. Mais il n'en est rien. Dire la poésie, la dire de concert sur les mêmes scènes, dans les mêmes friches, librairies ou galeries, ce n'est nullement partager ce que « dire » veut dire, ni ce que veut dire le mot de poésie. Le développement de la lecture poétique n'abolit pas les différends. Elle les renouvelle bien plutôt.

Les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix héritent en effet (après un temps de « repli de la théorie »¹) du legs avant-gardiste, qu'on pensait avoir enterré, pour le réévaluer². Elles prolongent aussi les expérimentations poétiques des décennies précédentes³, qui récusent « à cor et à cri » la vérité vraie de la « vraie » poésie. L'apparente porosité des formes et des pratiques est trompeuse, par conséquent. Sur la page, hors la page, le travail sonore, rythmique, respiratoire de la voix – « la voix de l'écrit » – affronte l'énigme du corps d'où elle naît. Une langue – corps *et* voix – travaille le « nommable » jusqu'à le rompre, portée par l'intuition d'une « altérité ». Mais comment traduire cette altérité (« l'innommable », « l'imprononçable », « l'élémentaire », « l'illisible », « le souffle acquis », etc.) sans, pour les uns restaurer les théologèmes défunts, pour les autres « “ineffacer” le devenu-incroyable »⁴, exhiber « l'in-sensé » du réel, montrer « ce qui subsiste de la vie »⁵ ? Quels

1. L'expression est de Jean-Marie Gleize, *op. cit.*, p. 240.

2. Voir par exemple la revue *TXT* (1969-1993) et les essais de Christian Prigent : *Ceux qui merdReni* (1991), *Une Erreur de la nature* (1996), *Salut les modernes. Salut les anciens* (2000), *La Langue et ses monstres* (2014).

3. Voir la revue *DOC(K)S* de Julien Blaine (1975-1991 et 2007).

4. Jean-Claude Pinson citant Michel Deguy, « Légère machine d'existence », *Dix-neuf/vingt*, n° 6 (« Maupassant / Que peut la poésie aujourd'hui ? »), octobre 1998, p. 146.

5. Charles Baudelaire, *Fusées*, XXII, cité en exergue de *Salut les modernes*, op. cit.

que soient les dispositifs mobilisés, simples ou compliqués, contaminés ou non par des modes d'expression contigus (théâtre, musique, arts plastiques), le travail d'écriture, de mécriture ou de désécriture s'est donc poursuivi de part et d'autre de la frontière séparant les tenants du « faux » et les adeptes du « vrai ».

Les versions les plus contemporaines de l'hybridation postmoderne (qui s'émancipe de tous les héritages et les revendique à la fois) n'y échappent pas. À l'ère du « grand mixage généralisé de tout ce qu'il est possible de faire »¹, les mêmes questions se posent encore et toujours. On parlera – c'est dans l'air du temps – de poème augmenté, de post-poésie, de transformisme poétique, de *poésie.com*, d'*entertainment poetry*... À chaque époque ces « 250 mg de modernité »...

Mais ces expérimentations ne sont pas toutes indifférentes. Le métissage médiologique génère un objet hybride dont il convient d'interroger les contours et les conséquences. La variété des dispositifs invalide les typologies et les attributions génériques ; l'oralisation du texte déborde l'écrit ; le statut de l'œuvre vacille. Le mot, la page, le corps, la voix adviennent autrement. Ce qu'on appelait performance, cet événement éphémère que l'on voulait efficace et engagé, s'est morcelé et participe à présent de la fabrication du poème, contribuant à un tout hétérogène qu'il convient d'analyser.

Il faut considérer ensemble la généralisation des lectures publiques, l'intermédialité des pratiques poétiques et « l'extension du domaine de la performance », non pour les confondre, mais pour interroger leur *performativité*. Le « spectacle poétique » est-il divertissant, intrigant, bouleversant ? Est-il subversif ? dérangeant ? complaisant ? Quelle en est la signification dans la société d'aujourd'hui ? Conteste-t-il ? Accompagne-t-il ? Illustre-t-il ?

Il faut aussi « évaluer la distance entre les esthétiques proclamées ou revendiquées et leur application à l'intérieur des séances et devant des publics non nécessairement captifs ou acquis ; comprendre les champs de force, les luttes et les résistances... ». C'est certes là, comme l'écrit

1. Jean-François Puff, *op. cit.*, p. 25.

avec justesse Christian Biet, « enfoncer des portes ouvertes puisqu'il s'agit, chaque fois, de poser à l'objet les mêmes questions : comment est-on et *avec qui* est-on, à ce moment *et en ce lieu, un parmi plusieurs*, pris par le spectacle *et* néanmoins à distance, diverti *et* à même de penser, en butte au *pathos* et à l'émotion, *mais aussi* au discours tenu (au *logos*), et *simultanément* capable de réflexion pour penser une sorte d'*ethos*, ou de conduite individuelle et sociale ? [...] Comment découvre-t-on ou pourquoi pense-t-on découvrir ce que l'histoire, la tradition, ou soi-même, ont oublié pour à nouveau le considérer comme neuf et le juger en conséquence¹ ? »

* * *

Longtemps délaissée par la critique, la poésie performée laisse donc apparaître un champ difficile à circonscrire, complexe et contrasté. Les relations étroites qu'elle entretient avec les autres arts performatifs, les rapports de contiguïté qu'elle connaît avec la « poésie orale » (Paul Zumthor), l'irruption de la technologie qui commande ses évolutions récentes ne facilitent guère son identification. L'un des enjeux de ce livre, dont les attendus sont à la fois historiques, théoriques et critiques, est d'approcher la singularité de ces énoncés : lecture-performance, poésie performée. Approche diachronique : de sa préhistoire vers les mouvements précurseurs (futurisme, dadaïsme, lettrisme), de figures tutélaires (Hausmann, Artaud, Dufrené, Heidsieck, Chopin, Filliou) aux « modernes » et aux contemporains (Julien Blaine, Christian Prigent, Denis Roche, Michèle Métail, Charles Pennequin, Christophe Tarkos, parmi d'autres), elle permet de mesurer, saisis dans leur époque, la radicalité des propositions et les processus expérimentés. Quel(s) usage(s) de l'espace, du temps, du corps, de la voix, des technologies la poésie performée, dans sa polyphonie, a-t-elle inventé ? Et dans quels buts ? À quoi, dans ses différentes formes, s'est-elle confrontée ? Qu'a-t-elle

1. Christian Biet, « Pour une extension du domaine de la performance (XVII^e-XXI^e) », *Communications*, n° 92 (« Performance », numéro dirigé par Christian Biet et Sylvie Roques), Paris, Seuil, 2013, p. 29. Relatifs à la scène théâtrale, ces propos l'excèdent aisément.

voulu briser ? De quoi cherchait-elle à s'affranchir ? Et que lui a-t-on opposé ?

L'actuel mixage des pratiques et des techniques, conduisant la poésie hors d'elle-même, n'invalide pas ces questions. Les hybridations présentes ébranlent et la notion de performance et celle de poème. Mais que produisent-elles ? Du nouveau ? Ou du déjà-vu médialisé, du déjà-fait technicisé ? Mettent-elles en cause les modes de représentation existants ? « Coupent-elles les vieilles lignes » (Burroughs) ? Parlent-elles *contre* ? Se heurtent-elles à l'épaisseur du Spectaculaire ? Cherchent-elles du « réel » ? Libèrent-elles une énergie de langue plus intense ? Ou bien, positives, flottantes et consensuelles, suivent-elles le cours des choses selon le temps qu'il fait ?

C'est à évaluer comment, aujourd'hui, s'aventurer à neuf dans les intervalles de cet énoncé : *Poésie & Performance*, que s'attachent les contributions de cet ouvrage.

PERFORMANCE / POÉSIE

GAËLLE THÉVAL

« La performance poétique n'existe pas¹ ». Par cette affirmation quelque peu provocatrice, le poète Julien d'Abrigeon, membre du collectif Boxon, connu pour ses lectures bruyantes et agissantes que d'aucuns qualifieraient facilement de « performances », pose un problème qui ne manque pas d'apparaître dès lors que l'on s'interroge sur un certain type de formes, dont la définition – et la dénomination – manque. Le poète récusé notamment la filiation avec les arts plastiques que contient le terme, tradition qui « n'est pas la [sienne] », lui préférant celle, ancrée dans l'histoire de la poésie et de ses pratiques, de « lecture publique », pour arguer qu'elle implique, elle aussi, la voix, le corps et le souffle, tout ce que l'on croyait désigner par le terme de « performance ». La tonalité pamphlétaire entraîne certes quelques réductions, mais pointe semble-t-il plusieurs risques réels à accoler les deux termes de « poésie » et de « performance ». Celui, tout d'abord, d'enter des pratiques poétiques sur une tradition plastique qui n'est pas la leur, mais aussi et surtout celui de prétendre circonscrire un genre là où se croise en réalité une multiplicité de pratiques hétérogènes, aux héritages différenciés, et dont le rapport à l'écrit, à la voix, au corps, à la scène, ne saurait tracer les coordonnées d'un ensemble aux contours stabilisés. La grande variété terminologique avec laquelle se désignent ces pratiques en atteste, des cabarets et récitals poétiques aux lectures publiques et à la « poésie action », de la « poésie directe » à la « poésie en chair et en os », de la « lecture/performance » à la « publication orale ». « Poésie & performance », ou, ici, « Performance/Poésie » : la coordi-

1. Julien d'Abrigeon, « La performance poétique n'existe pas », *Sitaudis*, 11 mai 2004 [<http://www.sitaudis.fr/Incitations/la-performance-poetique-n-existe-pas.php>] [dernière consultation : octobre 2016]

nation ou la barre oblique permet d'envisager non une identité mais une articulation, se gardant de rabattre l'une sur l'autre au sein d'une catégorie parfois singularisée sous le terme de « poésie-performance » ou « performance poétique ». Le maintien, également, du terme de « performance » paraît nécessaire, car de lecture publique il ne sera pas uniquement question au sein de ce volume, mais aussi dans la mesure où, par son instabilité même, le terme peut permettre de relayer cette hétérogénéité, à condition d'être saisi dans son a-généricité.

Hérité, nous rappelle Michèle Métail, de l'ancien français « par-former », relayé par le verbe anglo-saxon « to perform », le terme « performance » renvoie tout d'abord à la notion d'accomplissement, d'exécution. Se refusant pour sa part à affubler sa poésie d'une quelconque épithète (sonore, action, visuelle ou expérimentale), la poète qualifie avec ce mot un « mode de diffusion ». Envisager la relation poésie/performance ne reviendrait donc pas tant à assigner un genre au poème qu'à le considérer dans son mode d'accomplissement, qu'il soit publié en livre, mis en voix et enregistré, donné sur scène, ou encore exposé. C'est le sens qu'Ambroise Barras et Eric Eigenmann confèrent au terme dans *Textes en performances* : textes en voix, textes en scène et textes en livre y sont conjointement envisagés « en performance », c'est-à-dire dans leur « événementialité¹ » et, partant, leur matérialité.

Cependant, par-delà son sens étymologique, le terme, bien que contesté et assez peu assumé par ceux que l'on a coutume d'identifier comme artistes ou poètes « de la performance », a fini bon gré mal gré par s'imposer dans le langage courant, chargé des sens que l'histoire récente de l'art a contribué à lui conférer. Parler de « performance », c'est ainsi renvoyer à un type d'œuvre, émergeant en tant que tel au cours des années 1960 (dont les œuvres phares sont les « happenings » de Kaprow, les « events » Fluxus), connaissant son « âge d'or » au cours des années 1970 (autour notamment du Body art), trouvant des antécédents dans les avant-gardes historiques du XX^e siècle (Dada,

1. Ambroise Barras, Eric Eigenmann (dir.), *Textes en performance*, Genève, MetisPresses, 2006, p. 8.

Futurisme) ou dans des pratiques antérieures situées en marge de l'art. Or de cette histoire, la poésie fait partie intégrante, non seulement par le fait que des textes sont lus durant les performances, mais aussi parce que les pratiques alors nommées « poésie directe », « l'autre nom du happening » selon Jean-Jacques Lebel, « poésie action », partagée entre Bernard Heidsieck et Robert Filliou, ou bien, un peu plus tard, « poésie à cor et à cri », émergent au même moment, et côtoient de près les autres, dans une complète indécision générique : la performance transcende les catégories artistiques. Il n'est que de lire la toute première histoire française de la performance écrite par Arnaud Labelle-Rojoux en 1986, *L'Acte pour l'art*, qui consacre de nombreuses lignes à cette poésie « s'honore vivante¹ », mais aussi d'en lire le récit de genèse qu'en donne l'auteur² pour s'en convaincre : présentant cette somme comme un livre polyphonique, l'auteur y rappelle qu'il s'agit à l'origine d'une commande de Jean-François Bory³, et que les récits et échanges informels avec François Dufrêne, Bernard Heidsieck, Jean-Jacques Lebel, Dick Higgins, Julien Blaine⁴, Jacques Donguy, ou encore Charles Dreyfus lui ont fourni la matière première d'une « contre-histoire de l'art », rappelant le rôle de ces poètes comme témoins et acteurs de ce mouvement. Il n'est aussi que d'observer les affiches partagées des premiers festivals, celle du Domaine Poétique, qui réunit en 1963 dans des soirées de « poésie vivante » Fluxus et la poésie action.

La « performance » renvoie alors, dans cette histoire, à une catégorie d'œuvre, aux frontières certes mouvantes et complexes, souvent recon-

1. Arnaud Labelle-Rojoux, *L'Acte pour l'art*, [Les éditeurs évidants, 1988], Al Dante, coll. « & », 2004, p. 271.

2. Arnaud Labelle-Rojoux, « Comment j'ai écrit mon premier livre *L'Acte pour l'art* », *La performance, vie de l'archive et actualité*, Raphaël Cuir, Eric Mangion (dir.), Dijon, Les Presses du réel, 2013, p. 37-42.

3. Le poète fut d'ailleurs un acteur important de la diffusion de l'art corporel en France, qui consacre dès 1970 des pages de sa revue *l'Humidité* à Vito Acconci puis à Gina Pane et à Michel Journiac.

4. Avant la création de *DOC(K)S* en 1976, Blaine dirigea de nombreuses revues qui eurent aussi leur importance dans la diffusion de la performance en France. Il consacre ainsi en 1971 un dossier de *Robho* (n° 5-6) au groupe japonais Gutai, considéré comme pionnier de la performance, et alors inconnu en France.

nue, du fait de son caractère transgressif à l'égard des normes, comme « indéfinissable¹ », mais dont certains paramètres peuvent être retenus. David Zerbib en propose quatre, qui dessinent son « cadre ontologique² ». Le premier correspond à une variable de temporalité, il s'agit de la présence. Thierry de Duve³ définit ainsi la performance comme « hic et nunc », impliquant une « co-présence », dans le même espace-temps, du performer et du public. Cette présence effective de l'artiste distingue la performance du théâtre. Mais la présence « est aussi cette condition qui rend simultanées des étapes du processus esthétique ordinairement distinguées dans le temps et l'espace : le temps du faire, le temps de l'exposition, le temps de l'expérience⁴. » La forme mise en œuvre ne peut alors « obéir qu'à un régime d'identité fondé sur la singularité », elle est « assimilable à un événement⁵ ». Le statut de l'œuvre est donc ici en jeu, qui a lieu, advient comme événement et ne se diffuse que via des traces (récits, enregistrements, documents divers, objets...). Le troisième paramètre a trait à la matérialité de la performance qui utilise le corps comme médium privilégié, « langage matériel qui présente le réel au-delà ou en amont de toutes les conventions sociales qui régissent les échanges symboliques⁶. » Enfin, le mode d'être de la performance « présuppose l'effectivité et implique l'efficacité ».

Cet ensemble de traits dessinant le cadre de la performance peut ainsi permettre d'appréhender certaines formes poétiques dans leur

1. Roselee Goldberg dresse ce constat en ouverture de son histoire de la performance : « De par sa nature même, la performance défie toute définition précise ou commode, au-delà de celle élémentaire qu'il s'agit d'un art vivant mis en œuvre par des artistes. Toute autre précision nuirait immédiatement à la possibilité de la performance dans la mesure où celle-ci fait librement appel pour son matériau à nombre de disciplines et techniques – littérature, poésie, théâtre, musique, danse, architecture et peinture, de même que vidéo, cinéma, projection de diapositives et narration – les déployant dans toutes les combinaisons imaginables. », in Roselee Goldberg, *La Performance, du futurisme à nos jours* [1988], Paris, Thames & Hudson, 2001, p. 9.

2. David Zerbib, « Les quatre paramètres ontologiques de la performance (et leurs doubles) », in *La Performance : vie de l'archive*, op. cit., p. 183-199

3. Thierry de Duve, « La performance, hic et nunc », in *Performance, textes et documents*, Montréal, éditions Parachute, 1981, p. 18-27

4. David Zerbib, op. cit., p. 189.

5. *Ibid.*, p. 190.

6. *Ibid.*, p. 193.

singularité. La co-présence de l'auteur-lecteur et d'un public dans un même espace-temps est un trait partagé par les pratiques de poésie action comme par les lectures publiques, qui différencie l'une comme l'autre des traditionnelles lectures opérées par des comédiens. La prégnance accordée au corps caractérise également l'une et l'autre. La voix s'y accompagne toujours d'une action, fût-elle minimale, gestes ou « techniques du corps » (Mauss). Cette place est plus ou moins importante : à la relégation du corps du poète faisant entendre une voix rêvée désincarnée ou acousmatique, caractéristique d'un certain type de lecture depuis les années 1980¹, s'opposeraient la « lecture performée » où se met en avant le corps, sa vocalité ou sa gestualité. Bernard Heidsieck différencie ainsi les « lectures de poésie » des « Lectures/Performance » par l'attention accordée à la dimension visuelle, au-delà de la voix et des seules questions de diction : « La VOIX, en fait, ne me paraît être que l'une des composantes d'une véritable transmission publique d'un texte. [...] Le terme de Lecture / Performance paraît alors parfaitement approprié. L'aspect physique et le rôle visuel d'une telle Lecture s'y trouvent associés. Et le poème, ici, semble être vécu, à chaque fois revécu, pour la première fois². » La recherche d'efficacité, l'effectivité de la performance est enfin commun à cet ensemble de pratiques mues par la recherche d'un contact avec le public, que Bernard Heidsieck qualifie de soif de « re-communication ». Ces trois premiers paramètres se retrouvent dans la description proposée par Paul Zumthor dans son *Introduction à la poésie orale*. Le terme y est pris cette fois dans son acception anglo-saxonne d'« action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant. Locuteur, destinataire(s), circonstances [...] se trouvent concrètement confrontés, indiscutables³. » Discours « circonstanciel », la performance « projette l'œuvre poétique dans un décor⁴ », « ensemble signi-

1. Ce type de lecture non-expressive, héritage mallarméen, est particulièrement exploré dans *Dire la poésie ?* (Jean-François Puff dir., Nantes, Editions Cécile Default, 2015).

2. Bernard Heidsieck, « Notre hémistiche » (1988), *Notes convergentes*, Romainville, Al Dante, 2001, p. 392.

3. Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 32.

4. *Ibid.*, p. 155.

fiant où jouent couleurs, odeurs, formes mobiles et immobiles, animées et inertes ; et, de façon complémentaire, comme partie auditive d'un ensemble sensoriel où la vue, l'odorat, le toucher ont également part. » Pour Zumthor, l'oralité ne se réduit ainsi pas à « l'action de la voix » et « implique tout ce qui, en nous, s'adresse à l'autre : fut-ce un geste muet, un regard¹. » Dès lors, « les mouvements du corps sont intégrés à une poétique ». De ce point de vue, la performance au sens artistique du terme et la performance orale, que l'on observe dans toute lecture de poésie, semblent converger. Cependant, le quatrième paramètre, d'identité, vient pointer la spécificité de la forme. Si toute performance orale d'un texte est par nature éphémère, cela n'implique pas nécessairement une modification du statut de l'œuvre. Un poème lu à haute voix peut exister par ailleurs, publié dans un livre. Sa lecture, « performance orale », en sera une occurrence. Or la performance désigne bien un type d'œuvre n'ayant lieu que dans l'événement. Un poème empruntant ce medium verra alors son identité d'œuvre rendue éphémère. Même si son texte, lorsqu'il existe, est publié, ce dernier n'en sera qu'une partition, une trace, un « résidu » (Blaine) ou un enregistrement (Wolman) : un document d'œuvre, et non l'œuvre même. Les pratiques désignées sous le terme de « poésie sonore », « poésie action », hors-livre, « hors la page » (Dufrêne), veulent mettre la « poésie debout » (Heidsieck), voire refusent le livre au profit de « publications orales » (Métail). Le poème n'est accessible, en dehors de sa performance, que par sa documentation, faisant alors vaciller la distinction goodmanienne entre les arts « allographiques », dont la littérature ferait partie, et arts « autographiques² ». Fait d'une poésie parfois qualifiée d'expérimentale, qui fraie avec les arts plastiques tant par ses formes que par ses lieux d'implémentation, hors des circuits éditoriaux traditionnels, frayant, également, avec la musique (notamment la musique électro-acousmatique pour ce qui est de la poésie sonore), ces formes intègrent alors des éléments non linguistiques, pour créer des dispositifs dont l'hétérogénéité

1. *Ibid.*, p. 193.

2. Nelson Goodman, *Langages de l'art*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2011.

sémiotique fait douter certains de leur appartenance même au genre « poésie ». C'est par exemple le cas de Jacques Roubaud qui voit dans la « poésie de performance » ou « vroom-vroom », un danger pour l'idée même de poésie : « pourquoi les baptiser poésie ? Pourquoi ne pas les nommer musique, gymnastique, air d'opéra, numéro de cirque, sketch, chanson, ballet, strip-tease ?¹ »

Parallèlement se trace cependant une autre ligne, qui voit aussi le texte « performé » oralement, celle des lectures de poésie écrite. Si l'on a de tout temps lu la poésie à voix haute, les lectures d'auteur, telles qu'elles se développent au XX^e siècle, trouveraient leur scène fondatrice chez Mallarmé, pour se poursuivre tout au long du siècle et trouver un souffle nouveau, en France, à partir des années 1970. Cette ligne, retracée récemment par l'ouvrage collectif *Dire la poésie ?*, différerait de la performance non en ce qu'une moindre gestualité ou théâtralité y serait décelable, mais en ce que le livre n'y est pas remis en cause comme support privilégié du poème. Mais, à partir des années 1980, sous l'impulsion des lectures radiophoniques orchestrées par Claude Royet-Journoud, invitant les auteurs à venir lire leurs poèmes sur les ondes dans *Poésie ininterrompue*, (auxquels plusieurs sonores se prêtent), ou des lectures organisées par Emmanuel Hocquard à l'ARC, il se produit une forme de jonction de ces pratiques, rendant la partition entre « lecture publique » et « performance » toujours plus poreuse. Une telle porosité tient non seulement au fait que le poète, lecteur de son propre texte, utilise son corps de façon consciente comme médium, prêtant attention à sa diction, à sa voix, à ses postures corporelles : à la performance au sens où l'entend Zumthor, mais aussi à la relative indifférenciation des pratiques dans leur mode effectif de diffusion. Les affiches des festivals témoignent de cette jonction, outre les lectures organisées par Emmanuel Hocquard entre 1978 et 1991, où se côtoient Bernard Heidsieck et Jacques Roubaud, les cycles de la « Revue Parlée » de Blaise Gautier au Centre Georges Pompidou entre 1977 et 1990, les affiches du festival Polyphonix, créé par Jean-Jacques Lebel en 1979,

1. Jacques Roubaud, « Obstination de la poésie », *Le Monde diplomatique*, janvier 2010, p. 23.

font se succéder sur scène aussi bien des poètes du livre que des « performers ». La figure de Christian Prigent, poète « du texte », fondateur de la revue satellite de *Tel Quel, TXT*, mais aussi poète lecteur théorisant la « voix-de-l'écrit » et performant ses textes au côté des « sonores » dans de nombreux festivals, est à cet égard emblématique d'une tendance qui ira se généralisant d'indistinction entre ce qui serait d'une part la « lecture publique » et d'autre part la « performance ».

Le champ poétique de l'extrême contemporain n'est pas friand d'épithètes et récuse les cloisonnements génériques. Aussi, bien que reconnaissant à ces pratiques une importance majeure quant à leur possibilité, les poésies liées aujourd'hui à la performance ne se nomment, pour la plupart, ni « poésie sonore », ni « poésie action », tout en proposant des formes différentes de ce que serait la « simple » lecture publique, entendue ici comme l'oralisation d'un texte écrit et paru sous forme livresque. La distinction ne tient pas à une quelconque question de degré, qui ferait de la « lecture/performance » une forme plus spectaculaire que la lecture simple, mais là encore au statut de l'œuvre, dont les frontières sont de plus en plus mouvantes. Volontiers transmédialiques, ces poésies relèvent autant du livre que de la scène ou de l'enregistrement, voire de la projection, reconnaissant à chacune de ces incarnations du texte une autonomie *et* une dépendance à l'égard des autres. Si cette transmédialité n'est en réalité pas étrangère à la poésie expérimentale¹, elle semble se généraliser selon une logique nouvelle que Jan Beatens qualifie avec Marjorie Perloff de « texte pluriel ou différentiel », d'une œuvre « partagée entre plusieurs formes et versions équivalentes » dans un espace qui ne se confine plus à celui de la page mais se voit « élargi² ». Chez Christophe Tarkos, Anne-James Chaton ou encore Charles Pennequin, un même texte trouvera différents modes d'implémentation, apparaissant tour à tour enregistré, exposé,

1. Elle est notamment à l'œuvre dans la poésie de Julien Blaine, voir Gaëlle Théval et Isabelle Maunet, « Dialogues du livre et de la performance dans la poésie élémentaire de Julien Blaine », in Jean Khalfa, Isabelle Chol (dir.), *Les Espaces du livre / Spaces of the book*, Peter Lang, 2015, p. 227-242.

2. Jan Beatens, *À voix haute*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2016, p. 96.

publié en livre, performé sur scène, sans qu'aucune de ces formes soit donnée comme devant dominer les autres. À l'instar de ses autres médiations, la « performance » est alors considérée comme une modalité d'écriture du poème, qui ne saurait se réduire à son texte. Pour Anne-James Chaton, la sonorisation impliquée par la lecture est une forme d'écriture, tout comme pour Julien d'Abrigeon et Jérôme Game. Une approche « médiopoétique », telle que la propose par exemple Jean-Pierre Bobillot, devient alors condition sine qua non pour envisager ces formes hybrides, laissant au texte la place qui lui revient, parfois nulle (chez Dufrêne, le poème se confond avec sa performance vocale), parfois majeure, jamais exclusive.

Aucun des poètes ici évoqués ou presque ne se revendique pleinement de la « performance », et les contributions rassemblées se fondent sur des définitions parfois divergentes, extensives, du terme. Or c'est précisément cette plasticité qui en fait l'intérêt et l'opérativité. Loin d'en proposer une définition stable, devant mener à la mise au jour d'un genre fictif, c'est donc davantage comme un cadre que le terme est convoqué. Considérant à notre tour « l'acte même d'identification et de nomination » dans « sa dimension performative¹ », nous nous proposons ici d'envisager le terme comme cadre de perception, ou, selon la formule d'ORLAN, un « cadre vide où des pratiques viennent s'interroger² ».

1. David Zerbib, *op. cit.*, p. 198.

2. ORLAN, Hubert Besacier (dir.), « Per/formare ; mer/formare », *Symposium International d'art-performance Lyon. Colloque du 23 mai 1981*, édité par l'association « Comportement-Environnement-Performance », p. 14.



DES POÈMES À DIRE AU POÈME À CRIER ET À DANSER :
UNE PRÉHISTOIRE DE LA « PERFORMANCE » ?

JEAN-PIERRE BOBILLOT

ENTRÉE DES MEDIA !

Mallarmé en 1891 observait une inédite et soudaine *diversification* des écritures poétiques : aventureuse sortie hors du grand moule unique, pour laquelle, hardiment, il propose une interprétation en termes de rupture dans l'histoire de la société occidentale¹.

Lucide diagnostic, qui n'en comporte pas moins sa part d'aveuglement, ou de déni.

Car, à la mort du « grand Hugo » (1885) – dont il parle comme d'un événement hautement symbolique² –, si « Paul Verlaine avait déjà écrit *Sagesse* », la « perpétuelle et inéluctable poussée lyrique » qu'il invoque, à ce stade de son argumentation, avait donné bien d'autres fruits : non seulement l'œuvre de Rimbaud – où il ne devait reconnaître qu'un « cas personnel³ » –, mais une *poésie de cabaret*, volontiers bohème et tapageuse, débraillée et quelquefois débridée, apparue d'abord aux « Hydropathes » d'Émile Goudeau (octobre 1878), puis au « Chat Noir » de Rodolphe Salis (décembre 1881) et promise, de transplantations en métamorphoses, à un rôle de premier plan – que beaucoup lui déniaient encore – dans « l'histoire de la poésie », telle qu'elle devait se

1. Dans Jules Huret, *Enquête sur l'Évolution littéraire*, Paris, Corti, 1999, p. 100-101.

2. S'y mêlent en effet, aux derniers rôles de celui qui incarnait le romantisme français, les premiers vagissements de la génération symboliste...

3. « Arthur Rimbaud » [1896], *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1976, p. 123.

développer tout au long du siècle qui a suivi (le XX^e), et jusqu'au seuil du nôtre¹.

C'est que, depuis ces temps déjà lointains où – sans qu'on s'en doutât encore – le livre, la page, l'imprimé, « termin[ai]ent brillamment [une] carrière² » que rien ne semblait devoir borner un jour, l'invention poétique – on s'en rend mieux compte aujourd'hui – tend irrésistiblement à s'affranchir de l'unique horizon de la linéarité typographique : « en prose » comme « en vers »... et au-delà. 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, formelles *et* significantes, proprement poétiques – longtemps ignorées ou méprisées –, de l'ordre (ou désordre !) du « visuel » et/ou du « sonore »... et surtout, de plus en plus, de l'*action* : propres à la langue elle-même (ou s'y rattachant par tel de leurs aspects) ou à tels éléments, voire à tels constituants, étrangers à la langue.

Car, ce n'est plus seulement une question de formes concurrentes, et quelquefois co-occurentes (vers métrico-syllabique rimé, vers plus ou moins « réguliers », « libres » ou « libérés », « poème en prose », bientôt *Coup de dés* même et « calligrammes »...), investissant un seul et même *medium* : l'écrit, tel que le formalise ce « livre de poésie » dont Apollinaire annonçait, sans trop s'émouvoir, la prochaine disparition³... Il s'agit maintenant de supports, de lieux, d'actes, de matériaux, de technologies, bref (admettons-le) : de *media*, de plus en plus diversifiés, nouvellement investis par la créativité et l'expérimentation poétiques.

1. Pour un point récent sur cette histoire, cf. mon essai, *Poésie sonore. Éléments de typologie historique*, Reims, Le Clou dans le fer, 2009.

2. Apollinaire à propos de ses « idéogrammes lyriques » : lettre à André Billy du 29 juil. 1918, citée par Billy, *Apollinaire vivant*, éd. de La Sirène, 1923. Il ajoutait : « à l'aurore des moyens nouveaux de reproduction que sont le cinéma et le phonographe ».

3. « M. Guillaume Apollinaire et la nouvelle école littéraire » [24 juin 1917], *Œuvres en prose complètes*, III, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1993, p. 971. Il ajoutait : « Il aura son successeur, son seul successeur possible dans le disque de phonographe et le film cinématographique. »

« FIN DE SIÈCLE » ?

Cette migration historique du poème hors du seul volume imprimé avait donc connu ses premiers pas, aussi bruyants que timides, avec la création du « cercle des Hydropathes », par Goudeau qui ne manqua pas, *a posteriori*, de définir ainsi ce qu'il appelait « [s]on système¹ » :

faire dire *par les poètes eux-mêmes leurs propres œuvres* ; trouver une scène quelconque, et jeter en face du public les chanteurs de rimes, avec leur accent normand ou gascon, leurs gestes incohérents ou leur gaucherie d'allure ; mais avec cette chose particulière, cette saveur de l'auteur produisant lui-même au jour l'expression de sa pensée.

Certes, le livre était toujours là, central ; et la versification héritée. Mais c'était, à plus ou moins brève échéance, ruiner l'ancienne diction commune, qui leur était liée, au profit d'une incarnation plus ou moins fortement singularisée – « le cas personnel » –, perçue comme garante d'authenticité : d'un « talent [...], non pas médité et mis en œuvre par un labeur ordonné, mais pailleté, exubérant, primesautier, et improvisateur². » C'était promouvoir l'éphémère, le concret de *l'événement*, de la *venue*, de la variation, le jaillissement, l'accident même, aux dépens de l'éternel, de cette abstraction qu'est *l'œuvre*, censément invariable, de la *tendue* et de la retenue :

L'inspiration rendue à elle-même, hors du contrôle des cénacles, retournait au naturel, à la fantaisie dans la sincérité en l'absence de toute formule concertée.

Tel, Maurice Rollinat extrayant, avec véhémence, de son piano une musique « infiniment étrange, tour à tour suave et déchirante » tan-

1. *Dix ans de Bohème* [1888], Seyssel, Champ vallon, 2000, p. 171 : je souligne. Ci-dessous, p. 198.

2. Raymond de Casteras, *Avant le Chat Noir. Les Hydropathes*, Paris, Messein, 1945, p. 63. Ci-dessous, p. 238.

dis qu'il déclamaient ou chantaient « la plus cruelle et la plus navrée des poésies » – parmi « [u]ne foule, à la lettre, ne respirant plus¹ » ! Bien sûr, symptôme d'époque, il fut méprisé des littérateurs sérieux (mais point de Léon Bloy qui, chose remarquable, l'admirait) et bientôt rejeté précisément pour cette diction et cette *incarnation*, voire ces « improvisations² », qui subjuguèrent mainte assemblée et qui, gageons-le, étaient *partie intégrante de sa poétique* – mais où l'on s'est obstiné à ne voir qu'extérieurs et dérisoires oripeaux.

Goudeau l'avait fort bien compris, qui écrivit un jour, à son propos :

Qui n'a fait que le lire, n'a point connu ce merveilleux artiste.

Ou Bloy, dont le « n'auront pas *toute* » confirmait d'avance le « qui n'a fait que [...] n'a point » du précédent :

Assurément, la musique et les vers de Rollinat peuvent très bien se passer d'être ensemble et vivre encore très glorieusement. Mais ils n'auront pas *toute* la vie que ce profond artiste a voulu souffler en eux [:] il a osé faire ce rêve de réunir [...] en un seul art d'une espèce inconnue, deux arts aussi nettement distincts et d'y surajouter une interprétation assez puissante pour les souder et les cadenasser ensemble dans l'unité absolue de l'expression tragique.

Ou encore, Léo Trézenik³ :

Ce qui fait l'originalité de Rollinat, c'est qu'il n'est ni un poète ni un musicien, ni un diseur de vers, mais qu'il est les trois et que ceci n'est pas séparable de cela. Pour le juger, il faut entendre à la fois les trois Rollinat réunis en un seul. De même que sa musique jouée ou chantée

1. Léon Bloy, « Les artistes mystérieux : Maurice Rollinat », *Le Foyer illustré*, 17, 24 sept., 1^{er} oct. 1882.

2. « On disait des vers et on écoutait les improvisations fulgurantes de Rollinat au piano. » (Casteras, *op. cit.*, p. 59.)

3. Compte rendu dans *Lutèce* n° 194, 8-15 mai 1885.

par un autre perd de sa saveur, de même ses vers sans la musique ne sont plus cela.

Au témoignage de ces auditeurs/spectateurs *et* lecteurs avisés, il y aurait malentendu à assimiler sans autre forme de procès – tant il est vrai que, sur cette base, procès lui fut fait – l’art de Rollinat à celui de tout autre poète (fût-il assidu des Hydropathes ou du Chat Noir) désireux « de subir l’épreuve orale ou d’affronter la diction¹ », mais se bornant pour cela à la stricte *oralisation* (fût-elle talentueuse) de ses vers. Ceux-ci constituant, sous leur forme imprimée, l’œuvre-*type*, dont toute exécution publique (par un comédien ou par lui-même s’en faisant l’« interprète ») ne saurait être qu’une *occurrence*.

En d’autres termes : « musique » et « interprétation », loin de leur apparaître comme autant de suppléments (fussent-ils bienvenus) relevant d’autres « arts » et, pour cela, extérieurs au « poème » – entendu restrictivement comme le contenu supposé (et supposé immuable) de sa version imprimée et non, justement, comme le poème *entendu* (et *vu*) –, doivent selon eux être reçues, et comprises, comme autant de composantes à part entière d’« un seul art » et donc, pour cela, comme autant de *composantes du poème lui-même, qui ne saurait dès lors exister que dans son exécution scénique*². Composantes, donc, au même titre que sa seule matière verbale, linguistiquement et poétiquement élaborée (supposée, à tort, indépendante de ses éventuels modes d’actualisation) ; exécution scénique, destituant *ipso facto*, ainsi conçue, le poème imprimé de son statut de type...

L’occurrence plutôt que le type, la spontanéité plutôt que la maîtrise : on n’est pas loin du « droit au couac » plaisamment, mais ferme-

1. Mallarmé, « Fragments et notes », *op. cit.* p. 385. Il ajoutait : « comme un mode de présentation extérieur »...

2. Commentant la récurrente mention d’une « estrade [...] aménagée en scène », sous la plume de Goudeau comme de Casteras, Élodie Gaden en conclut fort justement : « Si les deux auteurs prennent la peine d’insister autant sur la présence de cette estrade, c’est qu’elle représente une réelle nouveauté à l’époque : elle est *le lieu même de la nouveauté*. » (*Mutation des pratiques poétiques : 1878-1914, Maurice Rollinat, Marie Kryszynska, Valentine de Saint-Point* [mémoire de master 2], Univ. Stendhal, Grenoble, 2009, p. 24.)

ment, revendiqué par Bernard Heidsieck qui y voit un critère définitoire, propre à distinguer le « poète sonore » du musicien, du chanteur, ou du comédien...

Bien sûr encore, on peut juger que nulle « révolution du langage poétique » n'est sortie, tout armée, de cet inopiné surgissement d'un « art d'une espèce inconnue » : Rollinat lui-même ne tarda pas à jeter l'éponge chatnoiresque, pour une longue retraite berrichonne... et paginale¹. La voie pourtant était ouverte, minant – par la confrontation orale et, plus largement, par la *présence réelle* – l'ancienne échelle des valeurs esthétiques, et menant – par les « Cafés » expressionnistes de Munich ou de Berlin – au Cabaret Voltaire de Zurich, aussi bien qu'à la conception marinettienne du « Music-Hall » (voire, aux actuelles « scènes ouvertes »), bref : à une poésie authentiquement, et pleinement, scénique².

DÉBUT DE SIÈCLE ?

Ainsi en témoigne, exemplairement, le fameux « poème simultan » de Tristan Tzara, Marcel Janko et Richard Huelsenbeck, exécuté au Cabaret Voltaire le 29, le 30 ou le 31 mars 1916 selon les sources, et publié en mai dans l'unique livraison de la revue *Cabaret Voltaire* de Hugo Ball – qui le décrit, à chaud, en ces termes³ :

1. Point tout à fait cependant, si l'on en croit le témoignage de Jean-Yves Patte, attestant l'existence de « plusieurs cylindres de phonographe, enregistrés par Rollinat. » (Gaden, *ibid.* p. 92 : d'après un compte-rendu paru dans *Bulletin de la Société des amis de Rollinat* n° 47, 2008, p. 56-57.)

2. Cf., sur ces questions, Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne*, Paris, Corti, 1997, et Marc Partouche, *La Lignée oubliée*, Al Dante, Romainville, 2004, p. 162-178 et *passim* ; sur Rollinat, cf. Régis Miannay, « Introduction » à Rollinat, *Œuvres*: I *Dans les brandes*, « Notice » à *Œuvres* II *Les Névroses*, Minard, 1972 : l'article de Bloy y est reproduit, parmi d'autres, dans l'« Appendice. *Les Névroses* et la presse (1882-1883) », p. 389-404.

3. *La Fuite hors du temps*, à la date du « 30 mars 1916 », Sabine Wolf trad. : *Dada à Zurich*, Les Presses du réel, Dijon, 2006, p. 25-26 ; ci-après, « 23 juin 1916 », p. 51-54. Cf. également Bobillot, *op.cit.* p. 73-74.

C'est un récitatif en contrepoint où trois voix ou plus parlent, chantent, sifflent, etc. en même temps, de telle sorte que leurs rencontres constituent le contenu élégiaque, drôle ou bizarre de la chose. Un tel poème simultané fait ressortir surtout un *organum* fort têtue, mais que l'accompagnement relativise. Les bruits (un *rrrrr*, prolongé pendant plusieurs minutes, ou des entrechoquements, ou des hurlements de sirènes, etc.) surpassent en énergie la voix humaine.

Le « poème simultan » s'interroge sur la valeur de la voix. L'organe humain représente l'âme, l'individualité, au cours de son odyssée parmi des compagnons démoniaques. Les bruits forment l'arrière-plan, le non-articulé, le fatal, ce qui est décisif et déterminant. Le poème veut montrer que l'homme est inextricablement lié au processus mécaniste. Par un raccourci typique, le poème expose le conflit entre la *vox humana* et un monde qui la menace, l'infiltré et la détruit sans qu'elle puisse échapper à son rythme et au déferlement de ses bruits.

Commentaire, aussi personnel que pénétrant, fort éloigné de celui que Tzara fit, de son propre poème, dans la « Note pour les bourgeois » qui en accompagnait la partition. Ayant évoqué ses prédécesseurs, notamment Barzun et l'Apollinaire des calligrammes, il ajoute en effet¹ :

Je voulais réaliser un poème basé sur d'autres principes. Qui consistent dans la possibilité que je donne à chaque écoutant de lier les associations convenables. Il retient les éléments caractéristiques pour sa personnalité, les entremêle, les fragmente, etc., restant tout de même dans la direction que l'auteur a canalisée.

Le poème que j'ai arrangé (avec Huelsenbeck et Janko) ne donne pas une description musicale, mais tente à individualiser l'impression du poème simultan auquel nous donnons par là une nouvelle portée.

Mais tous deux s'accordent pour considérer que l'ensemble des composantes et modalités de l'exécution – y compris les « bruits », les

1. *Dada Zürich-Paris, 1916-1922*, Paris, Jean-Michel Place, 1981, p. 23.

« voix » elles-mêmes (hauteurs, timbres, intensités, débits de la profération), « leurs rencontres » ou l'activité sensorielle et mentale de « chaque écoutant » – sont, effectivement, partie intégrante du « poème » et contribuent, à ce titre, à la gerbe de significations qui en émane (sa « portée ») – aussi bien (mieux ?) que les mots, phrases ou onomatopées proférés par les trois exécutants. La version imprimée, loin d'en constituer l'introuvable type – tant elle s'avère impropre à déterminer ou à fixer lesdites composantes dans leur contingente singularité, infiniment variables d'une occurrence à l'autre –, n'a plus valeur, dès lors, que de *document* : elle appelle, pour cela, d'autres commentaires, telle la glose auctoriale qui lui est, dans le cas de *L'Amiral*, depuis un siècle, associée.

Ne mentionnons ici que le même Heidsieck, les abondantes « Notes a posteriori » de son *Derviche/le Robert*, les photos de lecture de *Vaduz*, le croquis topographique du *Carrefour de la Chaussée d'Antin...*

Puis, différemment, les « poèmes de sons » de Ball lui-même, tels qu'il en évoque *de l'intérieur* la lecture décisive du 23 juin – non sans insister sur l'importance décisive, en l'occurrence, du « costume » et du dispositif scénique :

J'ai inventé un nouveau genre de poésie, la « poésie sans mots » ou poésie phonétique, où le balancement des voyelles est évalué et distribué uniquement selon la valeur de la série initiale. J'en ai lu les premiers vers ce soir. [...] Sur les trois côtés de la scène, et tournés vers le public, j'avais installé des pupitres de musique sur lesquels j'avais disposé mon manuscrit, dessiné au crayon rouge, et je célébrais tantôt devant l'un, tantôt devant l'autre [...]. Tout le monde attendait avec une grande curiosité. Alors, ne pouvant marcher avec ma colonne, je me fis porter sur la scène, plongée dans l'obscurité, et je commençai lentement et solennellement :

gadji beri bimba [...]

Les accents se faisaient plus lourds, l'expression s'intensifiait en appuyant sur les consonnes [...]. Je venais d'exécuter, devant le pupitre de droite, *Le Chant de Labada aux nuages* et, devant celui de gauche, *La Caravane d'éléphants* [« jolifanto bambla... »] et, m'appliquant à battre vigoureusement des ailes, je me tournai de nouveau vers le chevalet du milieu. Grâce aux lourdes séries de voyelles et au rythme traînant des éléphants, j'avais réussi à obtenir un effet croissant [...]. Alors je m'aperçus que ma voix, n'ayant plus d'autre choix, avait adopté la très ancienne cadence de la lamentation sacrée, le style de ces chants liturgiques qui répandent leur plainte à travers toutes les églises catholiques, de l'Orient à l'Occident.

Je ne sais ce que cette musique m'a suggéré. Mais j'ai commencé à chanter mes séries de voyelles dans le style récitatif de l'Église [...]. Pendant un instant, j'eus l'impression de voir surgir de mon masque cubiste le visage d'un petit garçon, pâle et troublé, ce visage mi-effrayé mi-curieux d'un petit garçon de dix ans qui, pendant les offices des morts et les grands-messes de sa paroisse, était rivé, tremblant et avide, à la bouche du prêtre. Alors, comme je l'avais demandé, la lumière électrique s'éteignit et, couvert de sueur, je fus soulevé et emporté de la scène, tel un évêque magique.

Ce faisant, les uns comme les autres n'ont de cesse de réactiver le fond archaïque sur le refoulement duquel le medium ancien s'était constitué (geste, cri, babil) et en libèrent l'énergétique, laquelle en retour innerve le nouveau : c'est le *primitivisme moderne* – celui, exemplairement, de Hausmann, avec le célèbre « dada-trot » ou « sixty-one step » et surtout cette espèce de danse statique, d'une gravité presque menaçante, dont il accompagnait la profération, violemment heurtée, de ses poèmes de lettres :

il éteignait toutes les lampes, sauf une, et s'asseyait juste au-dessous, jetait la tête en arrière, le corps complètement immobile, et exécutait avec son visage une danse tout en chantant un air bizarre, sans paroles mais rythmé [...]. Selon un article de l'époque, « il ouvrait et fermait

les yeux, semblait édifier quelque chose. Ses gestes n'étaient ni laids ni beaux, ils racontaient une sorte d'histoire étrange et tout en lui se mouvait : son visage, ses yeux, ses doigts, en cela cette danse s'apparentait aux danses de Bali¹. »

Ou l'*élémentarisme* façon Kurt Schwitters, inventeur visionnaire de la *performance littérale*, telle que l'évoquait un peu plus tard Moholy-Nagy :

Au cours de l'une de ses apparitions publiques il montra à ses auditeurs un poème constitué d'une seule lettre sur une feuille :

W

et se mit à le « réciter » d'une voix lente et montante. La consonance variait d'un souffle léger au son d'une sirène gémissante jusqu'à ce qu'à la fin il aboyât d'une manière retentissante, choquante. C'était là sa réponse non seulement à la situation sociale mais à la poésie de la « bouche en cerise », des « cheveux noirs de jais », du « ruisseau qui chante ».

La seule solution possible semblait être un retour aux éléments de la poésie, au bruit et au son articulés, fondamentaux dans tout langage. Schwitters réalisait la prophétie de Rimbaud, inventant un « verbe accessible à tous les sens² ».

De cette étonnante prestation qui eut lieu à Weimar en septembre 1922, lors du fameux Congrès auquel il participa en compagnie, entre

1. Vera Broido-Cohn, « Le saut dans l'au-delà », entretien recueilli par Andréi Nakov, *Apeiros* n° 6, Vaduz [L], 1974 ; citée par Marc Dachy, « L'Ursonate de Kurt Schwitters » dans *Poésure et Peintrie*, Réunion des musées nationaux, Musée de Marseille, 1993, p. 142, et *Journal du Mouvement Dada*, Skira, Genève [CH], 1989, p. 96.

2. *Vision in motion* [1947], cité (et traduit) par Dachy : *Merz*, Gérard Leibovici, 1990, p. 322.

Des Poèmes à dire au Poème à crier et à danser : une préhistoire de la « performance » ?

autres, de Tzara et Theo Van Doesburg, une autre description, sensiblement différente, est donnée par Hans Richter :

De face et par-derrière, il présentait deux vastes panneaux d'un mètre à un mètre et demi, fixés sur ses épaules par de simples ficelles. Comme un véritable homme-sandwich. Sans prononcer un mot, il sortit du panneau avant un carton d'environ vingt-cinq centimètres sur lequel était peinte la lettre **W**. Il le plaça sur sa poitrine et commença d'une voix puissante à déclamer, crier, siffler et hurler un poème constitué uniquement de variations vocales sur cette seule lettre. Une symphonie de sons qui nous coupa le souffle pendant les cinq à six minutes qui suivirent. Nous n'en crûmes pas nos oreilles.

Quand il considéra que le poème était terminé, avec le plus grand sérieux, il fit coulisser le carton dans sa gaine et se présenta en faisant une petite révérence polie devant chacun d'entre nous, à l'exception de ceux qui le connaissaient déjà, déclinant dans un hanovrien strict : Kurt Schwitters¹.

Le « matériau » du « poème » n'était autre que, d'une part, l'unique lettre **W** – élément d'un *sémio-medium* réduit, en tant que tel, à « sa plus simple expression », mais actualisé sous les deux espèces de la présentation d'un *grapho-texte* minimal et de l'exécution d'un *voco-texte* expansif – et, de l'autre, sa propre personne en action – composante à part entière du *bio-medium* –, mais aussi, plus largement, le Congrès tout entier qui en fut (comme le suggère la résumante lettre choisie) le prétexte, et le contexte – tout un *socio-medium*...

Ainsi, l'annonçait Tzara, à propos du « poème mouvementiste² » où, au problème de la « diction », s'ajoute celui de l'« action » :

1. *Dada profile* [1958], cité (et traduit) *ibid.* p. 337-338.

2. « Le poème bruitiste », 14 juillet 1916.

Jusqu'à maintenant on a récité les poèmes en haussant la voix et les bras. La relation entre ces deux éléments d'accentuation constituant l'intelligence artistique. Nous déclarons que les poèmes que nous écrivons maintenant ne s'adaptent plus à cette manière conventionnelle de réciter. L'acteur doit ajouter à la voix les mouvements primitifs et les bruits, de sorte que l'expression extérieure s'adapte au sens de la poésie. L'artiste a la liberté d'arranger et de composer les mouvements et les bruits d'après sa manière personnelle de comprendre le poème.

À SUIVRE...

Tout, on le voit, semble être en place, dès les lendemains de la Première Guerre mondiale, pour qu'apparaisse (ou réapparaisse), à ceux de la Seconde, et finisse par s'imposer dans le champ poétique ce qui allait recevoir, à tort ou à raison, l'appellation – importée de celui des arts plastiques – de *performance*, telle que Julien Blaine n'a pas manqué de, concrètement, la définir :

C'est un corps / dans un espace / et c'est un son / dans un corps, / ce son est celui de mon corps / ou celui de cet espace, / c'est un son de nature : / voix, viande, &c. / ou un son d'artifice : / musique, bruits, &c. / Puis c'est un geste / du corps / ou un mouvement / de cet espace / & comment jouent ensemble / le geste du corps / & le mouvement de l'espace. / Le mouvement de l'espace / est proprement celui de l'espace / mais aussi du peuple de cet espace : / du public. / Là, tout va bouger : / le corps, / l'espace, / le son, / le geste... / Et la rencontre / sera / ou s'évaporer¹.

1. « La performance » [2002] dans *Bye-bye la perf*, Al Dante, Nèpe & Adriano Parise, Romainville, 2006 [non paginé].

Y sont en effet clairement désignées, comme composantes majeures de l'acte poétique, certaines strates médiopoétiques – et, plus précisément, certaines zones de ces strates – assez peu invoquées, sinon marginalement, d'ordinaire : le bio-medium (non seulement les organes et les réseaux neuronaux concernés par la profération¹ : « voix », « un son dans un corps », mais « un corps » tout entier, *mobilisant* tout ou partie de ses ressources musculaires : « le geste du corps »), le *topo-medium* (« un espace », non d'un point de vue statique, mais dynamique : « le mouvement de l'espace »), s'associant intimement entre eux (« jouent ensemble ») et, plus largement, au *physio-medium* (« un son de nature : voix, viande, &c. »), sans pour autant dédaigner le *techno-medium* (« un son d'artifice : musique, bruits, &c. ») – ou moins encore, au bout de la chaîne, le socio-medium (le « peuple de cet espace : [le] public ») qui apparaît, contre toute « attente », comme décisif (« Là, tout va bouger [...] Et la rencontre sera ou s'évaporerà »).

Rien de tout cela ne devait, donc, rester sans conséquences...

1. Ce que Tzara a thématiqué dans *Le Cœur à gaz*, où les différents personnages : Nez, Cou, Sourcil etc., tous dotés de la parole, sont invités, dans la note liminaire, à « entr[er] et sort[ir] *ad libitum* » ; à l'acte III, Oreille « entre avec Bouche qui marche à 4 pattes » et « [c]rie », puis Œil « se met à quatre pattes à côté de Bouche »...



« AU CASINO DU SYCOMORE » : LES DADAÏSTES ET LA POÉSIE PERFORMÉE

JUDITH DELFINER

« Dada ne s'explique pas, il faut le vivre ». Ainsi Richard Huelsenbeck définissait-il Dada, non « un axiome », mais « un état d'esprit », un « phénomène¹ » ressortissant foncièrement au domaine du performatif. De cette unité entre le dire et le faire, William Rubin forgea une définition du dadaïste qui se posait à rebours de la spécificité de l'artiste moderniste telle que formulée par Clement Greenberg, « non un peintre, ni même un poète, mais quelqu'un dont l'essence s'exprime dans chacun de ses faits et gestes² ». Si la performance caractérise l'acte dadaïste par excellence, elle ne constitue pas un médium en soi mais plutôt le lieu qui les rassemble dans une hybridation structurelle : tableaux-manifestes et poèmes-dessins, chansons dansées et poèmes orchestrés vocalement et récités simultanément. Pour autant, Dada donna lieu à une production littéraire à part entière qui revêtit au sein des spectacles dada trois formes distinctes : manifeste, pièce de théâtre et poésie. Si toutes peuvent prétendre au statut de poésie, nous ne retiendrons que la dernière, destinée à être vécue sur scène et dans la salle, désignée ici par le terme de « poésie performée ». Loin de constituer une catégorie monolithique, celle-ci comprend elle-même trois variantes principales : la poésie sonore (*Lautgedichte*), simultanée, et issue du hasard, qui ont pour point commun l'éviction du sens afin d'exalter la dimension sonore et vibratoire de la langue³. Pareille insis-

1. R. Huelsenbeck, *Almanach dada*, [1920], éd. bilingue, trad. de S. Wolf, notes de S. Wolf et Michel Giroud, Champ Libre, Paris, 1980, p. 165.

2. W. Rubin, *Dada and Surrealist Art*, cité dans A. Melzer, *Dada and Surrealist Performance*, Baltimore/Londres, The John Hopkins University Press, 1976, p. 58.

3. À ce sujet, voir M. Gordon (dir.), *Dada Performance*, New York, Paj Publications, 1987, p. 14.

tance sur la matérialité de la voix s'inscrivait dans le processus général d'abstraction qui, dans le courant des années 1910, affectait l'ensemble des arts. L'exacerbation d'une telle autoréflexivité devait également au contexte sociopolitique de la Première Guerre mondiale, dont Dada, dans un mouvement cathartique, exprimait tout à la fois le rejet et le reflet. C'est précisément au cœur de cette ambiguïté structurelle que prit source la poésie performée des dadaïstes, à la fois rempart collectif contre la folie destructrice d'une époque et expérience solipsiste de quelques individus réfractaires à toute communauté, ayant fait de la différence le principe même de leur collaboration.

* * *

Une « image magique complexe¹ », c'est en ces termes qu'Hugo Ball définissait la poésie à laquelle il aspirait, une poésie débarrassée de toute logique et rationalité, rendue à sa force originelle, investie de magie.

J'ai inventé un nouveau genre de poésie, la « poésie sans mots » ou poésie phonétique, où le balancement des voyelles est évalué et distribué seulement selon les valeurs de la série initiale. J'en ai lu les premiers vers ce soir. J'étais habillé d'un costume que j'avais tout spécialement conçu pour cela. Mes jambes étaient prises dans une sorte de tube en carton bleu, brillant ; cette espèce de cylindre m'enserrait étroitement jusqu'aux hanches de telle sorte que j'avais l'air d'un obélisque. Par-dessus, je portais un énorme col-manteau dans du carton, recouvert de papier rouge carmin à l'intérieur et de papier doré à l'extérieur. Il était fixé au cou de telle façon qu'en relevant ou en abaissant les coudes, je pouvais le faire bouger comme des ailes. En plus, j'étais coiffé d'un chapeau de chaman, genre haut de forme, mais très long et avec des rayures blanches et bleues. [...] Alors, ne pouvant marcher avec ma

1. H. Ball, *La Fuite hors du temps* [1946], trad. de S. Wolf, Paris, Éditions du Rocher, 1993, 18 juin 1916, p. 140.

colonne, je me fis porter sur la scène, plongée dans l'obscurité, et je commençai lentement et solennellement :

gadji beri bimba
glandridi lauli lonni cadori
gadjama bim beri glassala
glandridi glassala tuffm i zimbrabim
*blassa galassasa tuffm i zimbrabim*¹...

La performance de cette poésie de sons, affranchie des mots, allait ainsi de pair avec la contrainte du corps, enserré dans un costume rigide que Ball avait lui-même conçu et qui le privait de toute possibilité de se mouvoir. Décrit par l'artiste dans un autre passage de son journal, un tel hiératisme évoquait l'état de tétanie qu'il associait à la traversée d'un mauvais rêve :

Il faut se garder d'appeler notre temps et notre société par leurs vrais noms. Il faut les traverser comme on traverse un mauvais rêve, sans regarder à droite ni à gauche, les lèvres serrées et les yeux fixes. Il faut se garder de parler, de réagir².

Enveloppe protectrice face « aux assauts de l'extérieur », son costume se faisait l'instrument d'une « descente [...] profonde en lui-même », dont le but était d'atteindre la part innocente et primordiale de l'âme. Il comparait ainsi l'humain à un oignon dont « le noyau même est encore pelure³ ». « La nature la plus tendre et la plus profonde de l'homme doit être extrêmement fragile, mais sans aucun doute aussi très merveilleuse⁴ ». Et plus loin : « La source vers laquelle nous remontons semble être le paradis naturel, et le secret dont nous faisons l'expérience, celui de la genèse naturelle⁵ ».

1. *Ibid.*, 23 juin 1916, p. 144-145.

2. *Ibid.*, 13 oct. 1915, p. 79.

3. *Ibid.*, oct. 1915, p. 73.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*, 11 mai 1917, p. 214.

C'est bien une lutte entre deux forces antagonistes que Ball vécut et exprima au travers de sa « poésie sans mots » (*Verse ohne Worte*), un combat serré entre les « ténèbres » et la « lumière ». « J'ai parfois l'impression d'être déjà irrémédiablement sous l'emprise de la magie noire [...] [au point] que je ne me sens plus capable de voir encore quelque part l'innocence des choses¹ », confiait-il. Ailleurs, il témoignait être à la recherche « des mots aux sonorités merveilleusement plaintives auxquels aucun esprit humain ne saurait résister, pro[venant] de textes magiques des temps immémoriaux² ». Le poète associait ainsi ses expérimentations phonétiques aux incantations religieuses : « Nous avons essayé de donner au vocable isolé la plénitude d'une conjuration, l'incandescence d'un astre³ ».

La quête assurément mystique de Ball s'inscrivait dans un contexte artistique largement imprégné des théories spiritualistes de Kandinsky. Le mouvement d'abstraction qu'il avait initié, consistant à s'affranchir de l'enveloppe extérieure de la nature pour en révéler le cœur sonore, traçait le chemin que la poésie devait désormais emprunter. « Le grand secret de Kandinsky, [...] c'est qu'il fut le premier peintre à rejeter comme impur tout ce qui était figuratif afin de revenir à la vraie forme, à la sonorité des choses, à leur essence, à leur ligne primordiale⁴ ». Ainsi souhaitait-il « se retire[r] vers l'alchimie la plus intime du mot [...] afin de préserver [...] la région la plus sacrée de la poésie⁵ ». À ses yeux, cette dernière était située en profondeur, telles des « couches primitives, intactes et pas encore atteintes par notre logique et la machinerie étatique, un monde qui a ses propres lois et sa propre forme⁶ », auquel seuls les enfants et les fous, exempts d'inhibition, auraient directement accès. Dès 1911, Kandinsky avait évoqué les possibilités d'une poésie purement sonore fondée sur la répétition de sons :

1. *Ibid.*, 13 oct. 1915, p. 79

2. *Ibid.*, 15 juin 1916, p. 138-139.

3. *Ibid.*, 18 juin 1916, p. 141.

4. H. Ball, « Kandinsky » [1917], dans *Flight Out of Time: A Dada Diary*, New York, John Elderfield, 1974, p. 226.

5. H. Ball, *La Fuite hors du temps*, *op. cit.*, 24 juin 1916, p. 146.

6. *Ibid.*, 8 août 1916, p. 151.

... Par la répétition fréquente (jeu auquel se livre la jeunesse et que l'on oublie plus tard) un mot perd le sens extérieur de sa désignation. De même se perd parfois le sens devenu abstrait de l'objet désigné et seul subsiste, dénudé, le *son* du mot. Inconsciemment nous entendons peut-être ce son « pur » en consonance avec l'objet, réel ou ultérieurement devenu abstrait. Dans ce dernier cas cependant, ce son pur passe au premier plan et exerce une pression directe sur l'âme. L'âme en vient à une vibration sans objet encore plus complexe, je dirais presque plus « surnaturelle » que l'émotion ressentie par l'âme à l'audition d'une cloche, d'une corde pincée, de la chute d'une planche, etc. La littérature d'avenir peut trouver là de grandes possibilités¹.

Lui-même influencé par l'Orient, le peintre aurait contribué à aiguïser l'intérêt de Ball pour le théâtre japonais et chinois, lequel exacerbait le pouvoir évocateur des sons et des rythmes². L'accent mis sur la magie des mots prenait également sa source dans les écrits de Jacob Boehme dont la pensée emprunte tant à la mystique juive – la Kabbale – que chrétienne – celle de Maître Eckhart en particulier. Le 12 mai 1917, à la galerie Dada, Hans Arp fit une lecture de deux passages de *L'Aurore naissante*, « De la qualité amère » et « De la qualité du froid »³. Or, comme le souligne Alexandre Koyré, « le langage de Boehme est un langage poétique » :

... C'est l'expression vivante d'une réalité vivante qui se forme et se détermine elle-même dans le processus d'expression, et c'est pourquoi tous les éléments du discours (discours prononcé) concourent et doivent concourir à cette expression : le son, la cadence de la phrase, la répétition même, le rythme changeant des images changeantes et, au premier abord, incohérentes⁴.

1. W. Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* [1911], trad. de l'allemand par N. Debrand et du russe par B. du Crest, Paris, Denoël, 1989, p. 82-83. Sur ce point, voir A. Melzer, *op. cit.*, p. 40-41.

2. À ce sujet, voir A. Melzer, *op. cit.*, p. 24-25.

3. Voir H. Ball, *op. cit.*, 12 mai 1917, p. 215.

4. A. Koyré, *La Philosophie de Jacob Boehme* (1929), Paris, Vrin, 1979, « Introduction », p. xv.

L'importance de l'incarnation du poème au travers d'une voix singulière est soulignée par Ball lui-même :

Les faiblesses d'un poème ne se révèlent jamais autant que lors d'une lecture publique. [...] J'ai fait de la lecture à haute voix le critère de qualité pour un poème et (grâce à la scène) j'ai pu me rendre compte à quel point la littérature contemporaine est devenue problématique parce qu'elle se fabrique sur la table à écrire et pour les lunettes de quelques collectionneurs au lieu d'être faite pour les oreilles des vivants¹.

Poussant plus loin encore le primat de l'oralité, Kurt Schwitters en faisait l'essence même de la poésie :

... La sonorité n'est définie que dans le mot prononcé et non dans le mot écrit. Dans un seul cas la poésie sonore est cohérente, quand elle naît simultanément avec la récitation artistique et qu'elle n'est pas écrite. Entre la poésie et la récitation il faut faire une distinction rigoureuse. Pour la récitation la poésie n'est qu'un matériau. Il est même indifférent à la récitation que son matériau soit ou non de la poésie. On peut par exemple réciter l'alphabet, qui n'est à l'origine qu'une forme utilitaire, de façon à ce qu'il en résulte une œuvre d'art².

Si, comme en témoigne la structure de l'*Ursonate* (1922-1932), Schwitters resta fidèle à une certaine forme musicale – celle de la sonate –, il déconstruisit le système sémantique en produisant de nouvelles associations de voyelles et consonnes, développant le principe de variation à partir d'un même motif, à l'instar de « *fmsbrwtö* » (1918), le poème phonétique de Raoul Hausmann qui en constitua le point de départ. Déplorant la dénaturaison de son poème au profit d'un certain

1. H. Ball, *op. cit.*, 2 mars 1916, p. 116-117.

2. K. Schwitters, *Merz*, édition établie, présentée et annotée par M. Dachy, traduit par M. Dachy et C. Graber, Paris, Gérard Lebovici – Champ Libre, 1990, p. 92.

classicisme, le Dadasophe tenait par ailleurs à signaler la distance qui sépare sa démarche de celle de Ball :

Ses poèmes créaient des mots nouveaux, des sons, surtout des onomatopées musicalement arrangées ; les miens sont fondés sur la lettre, là où il n'y a plus la moindre possibilité de créer un langage offrant un sens, des déroulements coordonnés¹.

À travers sa « poésie sans mots », Ball tenta de démanteler la structure du signe linguistique en remplaçant le rapport flottant du signifiant au signifié par un rapport organique. *Karawane* (1920), son poème le plus célèbre, dénonçait cet arbitraire du signe, assimilé à un mensonge, par l'évocation sonore d'un troupeau d'éléphants². Afin de prévenir toute formation d'un nouveau langage, Hausmann, pour sa part, fondait sa poésie sur la lettre et repoussait de la bouche au larynx, au niveau des cordes vocales, le foyer d'émission phonique³. Si les dadaïstes s'adonnèrent à une telle surenchère dans le processus de déconstruction de la langue, perçue comme l'instrument par excellence de la culture de guerre, ils étaient à la recherche d'une région encore inentamée de la psyché. De là le recours aux sources extra-occidentales capables de régénérer l'art et, partant, l'idée même d'humanité. Celles-ci furent particulièrement importantes pour Tristan Tzara qui trouva dans la culture dite « nègre » – laquelle englobait à ses yeux l'Afrique, Madagascar, la Mélanésie et même l'Océanie⁴ – une profonde inspiration. Dès les débuts du Cabaret Voltaire, furent organisées

1. R. Hausmann, « Poème phonétique », *Courrier Dada* [1958], éd. établie, augmentée et annotée par M. Dachy, Paris, Allia, 1992, p. 60.

2. À ce sujet, voir R. E. Kuenzli, « The Semiotics of Dada Poetry », dans S. Foster et R. E. Kuenzli (dir.), *Dada Spectrum: The Dialectics of Revolt*, Iowa City, The University of Iowa, 1979, p. 67.

3. T. Tzara avait en effet affirmé : « La pensée se fait dans la bouche », « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer », *Œuvres complètes*, t. I, texte établi, présenté et annoté par H. Béhar, Paris, Flammarion, 1975, p. 379. Voir R. Hausmann, « Morphopsychologie Dada's », dans *Am Anfang war Dada*, cité dans *Dada Spectrum...*, *op. cit.*, p. 60.

4. Voir J.-C. Blachère, *Le Modèle nègre: aspects littéraires du mythe primitiviste au XX^e siècle chez Apollinaire, Cendrars et Tzara*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines, 1981, p. 229.

des « soirées nègres » mettant en scène des « bruits » et de la « musique nègre¹ » qui ne manquèrent pas de susciter le scandale :

... On crie dans la salle, on se bat [...], on proteste on crie on casse les vitres on se tue on démolit on se bat la police interruption. [...] journaux mécontents [...] 300 idiotisés définitifs².

Progressivement, ces manifestations qui exacerbèrent le caractère grotesque des chants nègres cédèrent la place à des lectures destinées à en célébrer l'authenticité. La première mention des « poèmes nègres » apparaît ainsi sur le programme de la soirée du 12 mai 1917 organisée à la galerie Dada³. Alors que ces derniers sont la transcription littérale des poèmes, chants, ou contes, publiés par des missionnaires et scientifiques dans des revues anthropologiques telle *Anthropos*, la poésie nègre influa également sur l'écriture de Tzara qui tenta d'en reproduire les effets dans une syntaxe instinctive, conforme à l'idée qu'il se faisait du style primitif⁴. Occupant au sein de ses soirées une place importante, la danse était parfois accompagnée de masques conçus par Marcel Janco à l'aide de matériaux de fortune. Dans son journal, Ball fit mention de leur apparition au Cabaret Voltaire :

Nous étions tous sur place quand Janco arriva avec ses masques et aussitôt chacun de nous s'est empressé d'en choisir un. Il s'est alors passé quelque chose d'étrange. Non seulement le masque appelait immédiatement un costume, mais il dictait aussi une certaine façon de se mouvoir, prescrivant une gestuelle pathétique très particulière, frôlant même la folie. Sans avoir pu le prévoir le moins du monde, ne serait-ce que quelques minutes plus tôt, nous nous sommes mis à bouger, accomplissant les figures les plus bizarres, drapés et couverts d'objets inimaginables, chacun surpassant l'autre en invention.

1. Voir T. Tzara, « Chronique zurichoise 1915-1919 », *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 563.

2. T. Tzara, *ibid.*

3. Voir J.-C. Blachère, *op. cit.*, p. 239.

4. *Ibid.*, p. 272.

La force motrice de ces masques s'était communiquée à nous d'une manière irrésistible. D'un seul coup, nous avions saisi la signification d'un tel masque pour le mime, pour le théâtre. Les masques exigeaient tout simplement que ceux qui les portent exécutent une danse tragique et absurde. [...] Ce qui nous fascinait tous avec ces masques, c'est qu'ils ne représentaient pas des caractères humains, mais des caractères plus grands que nature et au-delà des passions. L'horreur de cette époque, l'arrière-fond paralysant, y deviennent visibles¹.

La description qu'en fit Arp corroborait le sentiment d'épouvante suscité par ces assemblages qualifiés de « terrifiants et ordinairement badigeonnés d'un rouge sang² ». Librement inspirés des masques d'Afrique et d'Océanie, ils étaient à l'image des performances dada dans leur ensemble qui reflétaient leur époque autant qu'elles la rejetait. En effet, leur apparence criarde et déstructurée battait en brèche la bienséance et les valeurs inhérentes à la société bourgeoise tandis qu'elle renvoyait par mimétisme à la sauvagerie contemporaine. Comme l'écrivait Huelsenbeck, « le dadaïsme n'est rien d'autre que l'expression de son temps [...] Les artistes sont les produits de leur époque³ ». À cet égard, la poésie phonétique des dadaïstes apparaît comme l'exemple le plus manifeste du caractère ambivalent qu'ils entretenaient à cette dernière. Les performances de Ball donnaient lieu à une poésie abstraite, purifiée de la contingence du rapport entre signifiant et signifié, tout en étant à l'exacte image de la dislocation du monde causée par la guerre. Autoréflexive, la voix s'affranchissait de toute relation à l'extériorité et, partant, de sa capacité à communiquer. « La farce de cette époque, qui se reflète dans nos nerfs, écrivait-il, a atteint un tel degré d'infantilisme et d'isolement qu'il n'est plus possible de l'exprimer avec des mots⁴ ». Le dadaïste, qui n'avait pas combattu à la guerre mais qui s'était rendu sur le front en 1914, en avait tiré une expérience traumatique qui l'avait

1. H. Ball, *op. cit.*, 24 mai 1916, p. 133-134.

2. H. Arp, « Dadaland », *Jours effeuillés*, Paris, Gallimard, 1966, p. 310.

3. R. Huelsenbeck, *Almanach Dada*, *op. cit.*, p. 193-194.

4. H. Ball, *op. cit.*, 10 fév.1917, p. 191.

plongé dans une profonde dépression. Walter Benjamin pointait ainsi la relation de causalité entre l'expérience de la guerre et l'incapacité à communiquer qui s'en suivait :

Avec la Guerre mondiale, [...] n'avait-on pas constaté, au moment de l'armistice, que les gens revenaient muets du champ de bataille – non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable¹ ?

Ainsi, les glossolalies de Ball renvoyaient-elles à l'exhibition publique d'une expérience profondément solipsiste. *A contrario*, le poème simultan de Tzara, qui pouvait faire intervenir jusqu'à vingt personnes en même temps, s'avérait paradigmatique de la notion même de collectivité chez Dada, diversifiée et hétérogène, fondée sur le principe même de différence². Le premier d'entre eux, *L'Amiral cherche une maison à louer* (1916), faisait intervenir simultanément trois langages différents sur fond de bruits continus :

C'est un récitatif en contrepoint à trois voix, ou plus, qui parlent, chantent, sifflent, etc., en même temps, de sorte que leurs rencontres forment le contenu élégiaque, humoristique ou bizarre de la chose. Le caractère inhérent à une voix prend un relief tout particulier dans ces poèmes simultanés, et son conditionnement par l'accompagnement en est également frappant. Les bruits (tels un « rr » roulé pendant plusieurs minutes, ou des coups bruyamment frappés, ou encore des mugissements de sirène et autres) ont une sonorité bien supérieure à celle de la voix humaine³.

1. W. Benjamin, « Le conteur », *Œuvres* [1972], t. III, trad. de l'allemand par M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 115-116. Sur cette question, voir T. J. Demos, « Zurich Dada : The Aesthetics of Exile », dans L. Dickerman et M.S. Witkovsky (dir.), *The Dada Seminars*, Washington, The National Gallery of Art/Distributed Art Publishers, Inc., 2005, p. 8.

2. À ce sujet, voir T. J. Demos, art cit., p. 16.

3. H. Ball cité par H. Richter, *Dada – art et anti-art*, Bruxelles, Éditions de la Connaissance, 1965, p. 25-26. « Au casino du sycomore » est extrait de ce premier poème simultané.

Ce type de performance exacerbait la notion même de dissonance et empruntait à l'assemblage son modèle de cohésion : un ensemble formé d'une juxtaposition d'individualités distinctes. Il est à cet égard important de relever que l'acteur dada parle en son nom propre, au présent, dans un espace scénique qui n'est à proprement parler nulle part¹ mais qui, nonobstant, s'avère clairement délimité et séparé du public. Celui-ci possède du reste un statut ambivalent car si « l'art est une chose privée, l'artiste le fai[sant] pour lui² », la présence du spectateur apparaît comme la condition *sine qua non* de tout acte dada, produit d'un échange continu avec le public :

Nous sommes en train de mener un grand sabbat. Les gens autour de nous crient, rient et gesticulent. Nous répondons par des soupirs d'amour, des salves de hoquet, des poésies, des « Oua, Oua » et des « Miaou » de bruitistes moyenâgeux³.

La forme même du cabaret de laquelle naquit Dada s'aurait déterminante et les performances zurichoises ne relevaient en aucun cas du théâtre. La lecture de manifestes se mêlait aux chansons, présentation de tableaux, costumes, danses masquées, poésies et musique bruitiste. Le caractère spécifique du cabaret comme genre à part entière affirmait la création comme processus vital qui primait sur toute forme de production achevée⁴. Ball évoquait la manière dont le public, par sa présence active, stimulait la créativité des acteurs :

Notre tentative de divertir le public avec des choses artistiques nous pousse, de façon aussi stimulante qu'instructive, à produire constamment des choses vivantes, nouvelles, naïves. Nous sommes tellement

1. Sur la performance dada comme poétique de l'exile, voir T. J. Demos, art. cit.

2. T. Tzara, « Manifeste dada 1918 », *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 365.

3. H. Arp, « Dadaland », *art. cit.*, p. 308.

4. Sur cette question, voir A. C. Greenberg, « The Dadaists and the Cabaret as Form and Forum », dans S.C. Foster (dir.), *Dada/Dimensions*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1985, p. 23-37.

pris de vitesse par les attentes du public que toutes nos forces créatives et intellectuelles sont mobilisées¹.

L'interaction avec le public constituait une donnée essentielle de cette création sur le vif, et la surprise son mode opératoire :

Tzara fait sauter son cul comme le ventre d'une danseuse orientale. Janco joue un violon invisible et salue jusqu'à terre. Madame Hennings avec une figure de madone essaie le grand écart. Huelsenbeck n'arrête pas de frapper sur sa grosse caisse, pendant que Ball l'accompagne au piano pâle comme un mannequin de craie².

En ce qu'elle s'accomplit et s'éprouve au présent, la performance constitue l'essence même de Dada et lorsqu'en 1917, les dadaïstes quittèrent le Cabaret Voltaire pour la galerie Dada, ils conservèrent la forme même du cabaret. Ball décrivait les soirées qui y furent organisées comme « des fêtes d'un éclat et d'une frénésie tels que Zurich n'en a jamais vu de pareilles³ ».

Parallèlement aux poèmes performés, Tzara inventa le « poème statique » composé de « chaises sur lesquelles étaient posées des pancartes avec un mot écrit dessus et que l'on déplaçait, après chaque baisser de rideau, en invertissant l'ordre des mots⁴ ». La « pureté de l'abstraction⁵ » obtenue par ce procédé devait par la suite faire l'objet d'une recette spécifique :

Pour faire un poème dadaïste.

Prenez un journal.

Prenez des ciseaux.

Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comp-

1. H. Ball, *op. cit.*, 2 mars 1916, p. 116.

2. H. Arp, « Dadaland », *art. cit.*, p. 308.

3. H. Ball, *op. cit.*, 11 mai 1917, p. 214.

4. G. Hugnet, *L'Aventure dada* [1957], Paris, Seghers, 1971, p. 22.

5. T. Tzara, « Le poème bruitiste », *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 551.

tez donner à votre poème.
Découpez l'article.
Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac.
Agitez doucement.
Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre.
Copiez consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac.
Le poème vous ressemblera.
Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire¹

Si cette technique de création resta un vœu pieux, le hasard joua un rôle certain dans la poésie dada, au moins comme principe, comme l'atteste Arp :

... Je mettais en pièces les phrases, les mots, les syllabes. Je tentais de diviser la langue en atomes pour atteindre la création. [...] Le hasard m'ouvrait la perception, la connaissance spirituelle immédiate².

Le hasard apparaît en effet comme l'expression même de la spontanéité créatrice à laquelle Dada s'identifia tout entier :

Ce que nous voulons maintenant, c'est la *spontanéité*. Non parce qu'elle est plus belle ou meilleure qu'autre chose. Mais parce que tout ce qui sort librement de nous-même sans l'intervention des idées spéculatives, nous représente³.

1. « Pour faire un poème dadaïste » parut dans *Littérature*, n° 15, juil. 1920. Voir T. Tzara, « Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer », art. cit., p. 382.

2. H. Arp, « Dada Was Note a Farce » [1949], traduction française dans M. Dachy (dir.), *Archives Dada : Chronique*, Paris, Hazan, 2005, p. 403.

3. T. Tzara, « Conférence sur Dada », *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 421.

Par l'accent mis sur l'immédiateté créatrice, Dada se confondait ainsi avec la nature, entendue comme capacité de croissance. « L'art, écrivait Schwitters, n'est jamais une imitation de la nature, il est lui-même nature¹. »

* * *

Au lendemain de sa « Conférence sur Kandinsky » à la galerie Dada, Ball notait : « Avec ma conférence sur Kandinsky, j'ai réalisé un de mes anciens projets préférés. L'Art total : des tableaux, de la musique, des danses, des poèmes – nous y voilà². » Il est vrai que les performances dada s'inscrivaient dans un contexte artistique empreint de l'idéal wagnérien d'œuvre d'art totale. Tandis que les futuristes avaient mis au point la formule de la performance publique composée de petites pièces de théâtre, poésie phonétique et simultanée, déclamation de manifestes et musique bruitiste, Kandinsky avait théorisé son art monumental fondé sur le principe de dissonance suivant lequel, réunis sur la base d'une « unité intérieure³ », les arts conservaient leur pleine autonomie, chacun « étant à soi-même un empire⁴ ». L'avènement de la Première Guerre mondiale devait conférer au *Gesamtkunstwerk* son paradigme, celle d'une unité disloquée, dont il constituait à la fois le constat et le remède. Reflet de la destruction environnante, le démantèlement de la langue opéré par le poème dadaïste correspondait à un processus d'abstraction visant à mettre au jour la part primitive et intacte de la psyché humaine. Une entreprise cathartique en somme qui renouait à bien des égards avec le rituel. « La création artistique, écrivait Ball, est un processus de conjuration dont l'effet est la magie⁵ ».

1. K. Schwitters, « Le rythme dans l'œuvre d'art » [1926], dans *Merz, op. cit.*, p. 147.

2. H. Ball, *op. cit.*, 8 avr. 1917, p. 203.

3. W. Kandinsky, « De la composition scénique », dans W. Kandinsky et F. Marc, *L'Almanach du Blaue Reiter* [1912], présentation et notes de K. Lankheit, Paris, Klincksieck, 1987, p. 260.

4. *Ibid.*, p. 248.

5. H. Ball, *op. cit.*, 7 avr. 1917, p. 202.

PERFOR)M(ATION

OLIVIER PENOT-LACASSAGNE

« La colère de la frappe et c'est tout »
Antonin Artaud¹

« L'événement d'un coup »
Jacques Derrida²

Le nom d'Antonin Artaud semble naturellement s'imposer lorsqu'on évoque la performance poétique, à la fois d'un point de vue historique et d'un point de vue critique. La notion de performance, dans son acception large, peut aisément s'y référer. Ses promoteurs successifs n'ont donc pas manqué de le citer comme devancier magistral et grand inspirateur de leurs expérimentations sonores, corporelles, spatiales et/ou vocales. Très souvent mentionnée, l'œuvre d'Artaud justifiait (et justifie encore) certains usages du corps et de la voix ; elle autorisait une approche novatrice de l'espace, permettait d'interroger le temps de la création poétique et contribuait à une critique générale de la représentation. Les poètes praticiens, les compositeurs modernes, les apôtres postmodernes l'ont donc volontiers élu parmi les « respirations » essentielles qui ouvraient démesurément les potentialités intensives du corps, du souffle et de la voix.

1. *Antonin Artaud, Œuvres complètes*, vol. XXII, Paris, Gallimard, p. 109. Sauf indications contraires, les chiffres figurant dans le corps du texte, à la suite des citations d'Artaud, renvoient à l'édition revue et corrigée des *Œuvres complètes* par Paule Thévenin. Les chiffres romains indiquent le tome, les chiffres arabes la page.

2. Jacques Derrida, *Artaud le Moma*, Paris, Galilée, 2002, p. 14.

Le récit de cette élection reste à faire, non pour la justifier ou pour la dénoncer (l'intérêt de cette posture est médiocre), mais pour contribuer à la définition d'une radicalité poétique, au cœur ou au-delà, en marge ou dans l'indifférence de la spectacularisation du poème et de la vogue des lectures-performances.

* * *

Une certaine image d'Artaud, poète arrachant aux mots exsangues des sons inouïs, acteur dissociant la langue jusqu'au « délire »¹, enseigna un champ expérimental dont nous mesurons enfin l'importance. Ses derniers écrits autant que son auto/bio/mytho/graphie ont engendré une postérité restée longtemps marginale, oubliée par les commentateurs et les exégètes. Dans les années cinquante, des figures singulières ont reconnu en son œuvre une force de percussion, une puissance de commotion, dont les ondes de choc atteignirent leur propre travail.

C'est le cas du poète lettriste François Dufrière qui, dès 1949, rend hommage à Artaud, disparu l'année précédente, dans *J'interroge et j'invective : Poème à hurler. À la mémoire d'Antonin Artaud*². Il réitère en 1953 avec le poème « Fausse Route. Demi-tour gauche pour un cri automatique », publié le numéro 5 de la revue *Soulèvement de la Jeunesse*³. Sa découverte du « crirythme », improvisations faites de cris enregistrés sur bandes magnétiques, le rapproche des mégapneumes de Gil Wolman, mais aussi des ultimes injonctions du Mômô. Avec

1. En 1958, Pierre Boulez écrit : « Le nom d'Artaud vient promptement à l'esprit lorsqu'on évoque les questions d'émission vocale ou la dissociation des mots et leur éclatement : acteur et poète, il a naturellement été sollicité par les problèmes matériels de l'interprétation, au même titre qu'un compositeur qui exécute ou qui dirige. Je ne suis pas qualifié pour approfondir le langage d'Artaud, mais je puis retrouver dans ses écrits les préoccupations fondamentales de la musique actuelle ; l'avoir vu et entendu lire ses propres textes, les accompagnant de cris, de bruits, de rythmes, nous a indiqué comment opérer une fusion du son et du mot, comment faire gicler le phonème, lorsque le mot n'en peut plus, en bref, comment organiser le délire. » (« Son et verbe », *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 22-23, mai 1958, p. 119-125).

2. François Dufrière, *J'interroge et j'invective : Poème à hurler. À la mémoire d'Antonin Artaud* [1949], *Ur*, n° 1, 1950.

3. François Dufrière, « Le lettrisme est toujours pendant », *Opus International*, n° 40-41 (« Poésie en action »), Paris, Ed. Georges Fall, janvier 1974, p. 44.

le manifeste « Fausse route », qui porte en exergue l'assertion « Toute l'écriture est de la cochonnerie », extraite du *Pèse-Nerfs*, Dufrené s'affranchit du carcan écrit ; « hors page », le poème libéré devient une « criation de transes intranscriptibles » niant le langage.

Artaud, semble-t-il, n'ignorait pas les premières propositions lettristes, qu'il récusait tout comme celles des « écoles » qui les avaient devancées¹. Car s'il revendique une position d'avant-garde radicale², le Lettrisme lui paraît laisser intact « *le mot sommet* » d'esprit – « *une esbrouffé* », « *un bluff* », « *une espèce de fumée larvaire* » – auquel, dans ses derniers textes, il oppose avec la virulence que l'on sait « *le corps qui travaille* », comme « *un foutu compte à régler*³ ».

L'asémantisme des « crirythmes » de Dufrené, mais aussi les « audiopoèmes » de Chopin prolongent peut-être, déplacent sûrement les tentatives d'Artaud. Unique réceptacle des sons produits par le corps – souffles, râles, raclements, sifflements – le magnétophone abolit la possibilité même de la lecture d'un texte écrit.

Lorsqu'en 1953 il publie son premier recueil, *Sitôt dit*, chez Seghers, Bernard Heidsieck, comprend quant à lui qu'il s'est engagé « dans la plus mauvaise voie qui fût : celle de la "poésie écrite" ». « Poésie sans

1. L'*Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique* d'Isou paraît en 1947. Dans *Chiote à l'esprit*, datant aussi de 1947, Artaud écrit : « *Après le romantisme, / le symbolisme, / le dadaïsme, / le surréalisme, / le lettrisme / et le marxisme, / c'est-à-dire cent "écoles" de subversion politique, philosophique ou littéraire, / il y a un mot, une chose qui est restée debout, / une valeur qui n'a pas bougé, / qui a conservé envers et contre tout son antique prééminence, / c'est le mot et la chose esprit, / la valeur attachée à l'esprit, / la valeur de la chose esprit, / comme s'il suffisait d'énoncer, / de faire saillir à un coin de la page le mot magnétique d'esprit pour que tout soit dit. / Comme s'il était entendu en fait et comme en principe et en essence / que l'esprit est le terme inné, / la valeur type, / le mot sommet / à partir duquel le vieil automatisme atavique de la bête dénommée homme peut commencer à ne plus broncher.* » (Tél Quel, n° 3, automne 1960 ; reproduit dans *Artaud. Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 1502-1507).

2. Isidore Isou arrive à Paris en août 1945. Il rencontre Gabriel Pomerand avec qui il crée le Lettrisme. La première manifestation publique des lettristes a lieu au début de l'année suivante, le 8 janvier 1946. La revue *La Dictature lettriste (cahier d'un nouveau régime artistique)* paraît en avril. Le journal *Combat* rend compte de cette naissance en juillet. En 1947, Isou publie chez Gallimard son *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique* (Voir Fabrice Flahutez, *Le Lettrisme historique était une avant-garde*, Dijon, Les Presses du réel, 2011).

3. Antonin Artaud, *Œuvres*, op. cit., p. 1505-1507.

voix, voie sans issue », commente Jean-Pierre Bobillot¹. De ce constat doublement négatif proviennent les premiers *Poèmes-partitions*, ainsi nommés pour souligner leur vocation sonore et « le fait que leur nouvelle disposition sur le papier, à l'image simpliste d'une partition musicale » fournit au poète « certaines indications de lecture » (rythme, hauteur de ton, durées, vitesse de diction, modulations, effets...). Cette première phase d'expérimentations est contemporaine des recherches musicales de Pierre Boulez au Petit Marigny et à la Salle Gaveau, recherches que Bernard Heidsieck suit « avec une absolue fidélité² ». De cette époque datent des pièces composées pour être exécutées publiquement « à voix nue ».

La poésie sonore s'affranchit de la traditionnelle « poésie orale ». Conduisant à « quelque chose comme une délexicalisation généralisée », « une spectaculaire onomatopéisation de la langue³ », l'écriture de Bernard Heidsieck rompt avec la dénomination même de poésie. Une contre-histoire s'esquisse, dont Artaud devient l'une des figures tutélaires. Loin de l'essentialisme blanchotien qui retient alors l'attention critique⁴, c'est une déconstruction radicale du poétique qui s'amorce dans l'« adieu à la page⁵ ».

Le nom spectral d'Artaud autorise cette émancipation, de même qu'il justifie, sur le versant essentialiste, la lecture blanchotienne de « l'espace littéraire » et du « livre ». Le lexique est parfois commun, mais le chemin suivi est inverse. Selon Blanchot, l'auteur du *Pèse-Nerfs*, en s'exposant au « scandale d'une pensée séparée de la vie », nous apprend « ce que nous ne parvenons pas à savoir »⁶ ; selon Heidsieck, il est

1. Jean-Pierre Bobillot, *Bernard Heidsieck. Poésie action*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1996, p. 37.

2. *Ibid.*, p. 38.

3. *Ibid.*, p. 43.

4. Voir Maurice Blanchot, « Artaud », *Le Livre à venir* (1959), Paris, Gallimard, coll. « Idées/NRF », 1971, p. 53-62.

5. Bernard Heidsieck, « Notes sur les poèmes-partition h1 et h2 ou le "Quatrième plan", versions I et II (juin-octobre 1963) », *Partition V*, Bordeaux, Le Bleu du ciel, 2001, p. 72.

6. Blanchot écrit : « La part d'Artaud lui est propre. Ce qu'il dit est d'une intensité que nous ne devrions pas supporter. Ici, parle une douleur qui refuse toute profondeur, toute illusion et tout espoir, mais qui, dans ce refus, offre à la pensée "l'éther d'un nouvel espace". » *Op. cit.*, p. 61.

le « point culminant du développement centripète de la poésie depuis Baudelaire », point situé « à l'extrême aboutissement de cette course, à l'extrême limite de cette tension, de cette concentration, de cette quête d'elle-même, tout entière résumée dans [son] cri¹. »

De ce cri (de ses modulations poétiques, de ses captations critiques, politiques ou théologiques), l'histoire reste à faire ; mais elle ne peut l'être, pour ne pas dériver vers les affres convenues d'une poésie maudite ou suicidée, sans que soient convoqués ces expérimentations et ces discours longtemps tenus pour marginaux qui en bouleversent les attendus et en négligent les facilités.

À partir de 1963, Heidsieck requalifie sa « poésie sonore » en « poésie action ». Lu et agi, le poème s'incarne dans le corps présent du poète le disant *hic et nunc*, concrétisé en une « lecture/performance » qui veut renouer avec ceux que le livre n'atteint plus, par le biais d'une scénographie de l'écrit. Le contexte de cette requalification est connu. Les activités poétiques de l'American Center of Paris, l'importance croissante de Fluxus, les séances capitales du Domaine Poétique organisées en 1963 par Jean-Clarence Lambert et Jean-Loup Philippe sont déterminantes et reconnues comme telles par Heidsieck. Mais on ne peut oublier que les années soixante sont aussi marquées par la diffusion fiévreuse des *Œuvres complètes* d'Artaud qui, avec le reflux du brechtisme français, s'impose comme une référence décisive.

À la fin des années 1980, Bernard Heidsieck consacre l'une des 60 pièces de ses *Respirations et brèves rencontres* au Môm², où il évoque un des 406 cahiers édités par Paule Thévenin. Simulant une rencontre qu'il date du 21 septembre 1946, Heidsieck s'étonne d'une écriture si abondante (« Vous travaillez comme un forcené ! »), dont il découvre les derniers frayages (« C'est très récent ! D'avant-hier même... »). Annonçant la postérité à venir de cette œuvre considérable (« 23 tomes au moins »), Heidsieck s'efforce de lire les mots de ce cahier ouvert au hasard. « Dites-moi... ce n'est pas facile à déchiffrer », remarque-t-il,

1. Bernard Heidsieck, *Notes convergentes*, Romainville, Al dante, 2001.

2. Cette suite de 60 pièces a été écrite entre 1988 et 1995. Le texte « Antonin Artaud » (d'une durée de 3'13) date d'avril/août 1989.

hésitant sur d'improbables syllabes et déchirant par ses hésitations la continuité syntaxique et l'enchaînement des significations :

J'ai j'ai les j'ai les Védas, les
 les putras, les natras, les les Brahmas,
 les sastras, les ramas, les puranas et les upa... nishads dans le cul
 de
 mon foutre, et et et la cramouille
 de mon bidet, parce que c'est par le
 le racle cramouille et le pina foutre
 que la vie a commencé [...]

Écorchant le texte, Heidsieck s'expose à une écriture parsemée de « syllabes émotives », faite de « vocables corporels » et de « gris-gris » dont est affirmée la puissance de révélation :

Et que puis-je oui que puis-je vous dire de plus ? On reste
 sans voix ! N'est-ce pas ? Mais un jour... Oh oui, bien sûr...
 un jour... un jour... l'évidence même !... Mais je
 vous laisse... Sous le choc... que puis-je faire d'autre ?...

Cette fin de séquence, où affects et effets se mêlent, constitue une heureuse *entrée en matière*. Le saisissement du poète traduit son soudain dénuement devant ce qui le laisse *sans voix*, s'impose à lui en faisant table rase de ce qui fut et demeure encore sous le mot de poésie. L'évidence de cet événement exige un assentiment sans réserve à ce qui s'annonce par là même. Heidsieck se confronte à l'évidence de ce qui interrompt le bavardage poétique ; il se confronte à l'évidence de ce qui a lieu dans cette écriture qui *s'écrit*, emportée hors de la signification, menée hors de l'interprétation, sans toutefois tomber dans le non-sens, la gratuité verbeuse ou l'insignifiance. Mais que faire de cette « évidence même » ? Quelle(s) pensée(s) et quelle(s) pratique(s) poétiques dévoile-t-elle ? Quelle(s) pensée(s) et quelle(s) pratique(s) poétiques appelle-t-elle ?

Une large part de l'œuvre d'Artaud pourrait être convoquée pour l'explicitier. Pour dire l'urgence à s'atteindre, à parler en propre, à trouver sa forme circonstanciée, « à la fois corps du sens et sens du corps »¹ ; à « *tarir toutes les langues* » et maîtriser son verbe dans un « *squelette d'incarnation* ». Cette urgence, nous la déploierons à travers trois évocations. La première se situe au début des années 1930, alors qu'Artaud compose les premiers essais du *Théâtre et son double*. La deuxième porte sur la conférence du Vieux-Colombier du mois de janvier 1947. La troisième concerne l'émission radiophonique « Pour en finir avec le jugement de dieu », qui devait être diffusée en février 1948 et qui fut interdite. Ce qui m'importe à chaque fois, au-delà du rappel des faits, c'est la venue en présence d'un corps échappant à l'historiographie surabondante du corps ; d'un corps qui « se sent faire sens », et, « plus encore, se sent comme l'engendrement du sens² » — corps encore non écrit, non parlé, non dit, qui advient « comme un nouvel idiome qui se construit³ ». La poésie performée y trouve là, me semble-t-il, les éléments théoriques et critiques d'une définition vigoureuse.

LA PESTE, 6 AVRIL 1933

Le 6 avril 1933, Antonin Artaud prononce à la Sorbonne une conférence sur « Le Théâtre et la Peste ». Devant un auditoire silencieux, il parle de « *délire communicatif* », de « *désordre latent* », de « *terrorisante apparition du Mal* », de crise « *dénouée par la mort ou par la guérison* » (IV 15-31). Mais peu à peu, il délaisse le fil de son discours pour jouer « *quelqu'un mourant de la peste* ». Assistant à cette conférence, la romancière américaine Anaïs Nin a relaté ce moment dans son

1. Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris, Éditions Métailié, 1992, p. 12.

2. Jean-Luc Nancy, *Le Sens du monde*, Paris, Galilée, 1993, p. 244.

3. *Ibid.*, p. 246 (la formule, citée par Nancy, est de Maurice Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, p. iv).

Journal : « Personne ne s'aperçut quand cela commença. Pour illustrer sa conférence, il représentait une agonie. [...] Il avait le visage convulsé d'angoisse, et ses cheveux étaient trempés de sueur. Ses yeux se dilataient, ses muscles se raidissaient, ses doigts luttèrent pour garder leur souplesse. Il nous faisait sentir sa gorge sèche et brûlante, la souffrance, la fièvre, le feu de ses entrailles. Il était à la torture. Il hurlait. Il délirait. Il représentait sa propre mort, sa propre crucifixion¹. »

Surpris, l'auditoire a d'abord le souffle coupé. Puis il se met à rire, il siffle, proteste bruyamment. Artaud cependant ne s'arrête pas, indifférent au chahut hostile qui monte. Bientôt excédés, les gens quittent la salle un à un, claquant la porte en sortant. « Mais Artaud continue, jusqu'à son dernier souffle. Et il reste là, par terre². »

Dans une lettre à André Rolland de Renéville, écrite deux jours plus tard, Artaud revient sur cet événement. Sa tentative, constate-t-il, oscilla entre le « *ratage* », la « *bouffonnerie* », et « *une sorte de grandeur* » fugace s'établissant « *de-ci de-là en images d'une réussite concrète absolue* » (V 147). Conscient des faiblesses de sa conférence-performance, il tient à en préciser après coup la signification : plus qu'une métaphore, la peste manifesterait une « *vérité sur l'esprit* » ; elle serait le reflet d'« *une perversion majeure de la vie* ».

Artaud *représenta-t-il* ce jour-là l'agonie d'un pestiféré, comme le suggère Anaïs Nin ? On le pressent, le mot est impropre : il bavarde et nous renvoie à une théâtralisation dont est redoutée la « *bouffonnerie* ». En réalité, Artaud ne joue pas plus qu'il n'illustre la peste. Corps et corpus abouchés, il tente de *rendre concrète* « *la figure virtuelle et arbitraire* » d'un mal qu'il qualifie de spirituel.

Dans ses essais théoriques des années trente, Artaud multiplie les propositions visant non pas à renouveler le « dire », mais à toucher le sens. Il s'agit pour lui de sonder « *les stratifications de la syllabe humaine* » (IV 106), « *refaire poétiquement le trajet qui a abouti à la création du lan-*

1. Anaïs Nin, *Journal (1931-1934)*, Paris, Stock, 1969, p. 208. Nous reprenons ici certains développements publiés dans *Vies et morts d'Antonin Artaud*, Paris, CNRS éditions, coll. « Biblis », 2015.

2. *Ibid.*, p. 209.

gage » (*ibid.*), revenir à ses « *sources respiratoires, plastiques, actives* », étudier « *la valeur concrète de l'intonation* » (IV 36), « *rattacher les mots aux mouvements physiques qui leur ont donné naissance* » (IV 115). Dans ces essais, une « *grammaire* » se cherche, dont le geste est « *la matière et la tête* » (IV 106).

Approximatives, tâtonnantes, toujours insuffisantes quoique séduisantes, ces formules amorcent une « révolution » dont Bernard Heidsieck constatera plus tard « l'évidence ». Elles supposent l'élaboration d'une « *science* » dont nous savons la postérité à la fois poétique et théâtrale, et dont les prémisses sont ici posées : « *athlétisme affectif* », combinatoire des souffles, « *localisation physique des sentiments* », etc. « *C'est assez, écrit Artaud, d'une magie hasardeuse, d'une poésie qui n'a pas la science pour l'étayer. / Au théâtre poésie et science doivent désormais s'identifier*¹. »

Ces prémisses fragiles sont essentielles. Le théâtre n'y est plus représentation, au sens persistant du mot ; il est désormais une « *fonction* » (IV 88). Mais qu'est-ce que cela veut dire ? À l'inverse des témoins les plus avisés de sa conférence d'avril 1933, Artaud en a regretté la grandiloquence inutile et la gratuité, divertissante et irritante à la fois. Le *coup* porté, plus spectaculaire que performatif, avait été manqué ; le saisissement du public résultait du mimétisme de la représentation.

Saisissement illusoire, aux conséquences insignifiantes. Traversant le simulacre, irréductible à la représentation, la performance doit être *performative*, sinon elle n'est qu'une prestation dérisoire. Le fonctionnalisme d'Artaud traduit cette exigence d'efficacité. Il met en rapport, fait comparaître ensemble corps et langage. La phrase, le geste *agissent*, ou bien ils ne sont que gesticulations hasardeuses et mots gaspillés. Importe donc non leur représentation, mais leur répercussion.

Mais, ajoute Artaud (et là est l'exigence qu'il légue), la gestuelle du pestiféré doit d'abord se retourner contre lui-même s'il veut atteindre l'auditeur/spectateur (dont la considération est seconde). Pour que ce dernier en devienne le destinataire (car il ne l'est pas d'emblée), et que

1. Antonin Artaud, « Un athlétisme affectif », in *Œuvres complètes IV* (1978), *op. cit.*, p. 132.

cette destination soit efficiente, il faut d'abord que l'analogie fasse image : *qu'elle touche au sens et qu'elle touche les sens*¹. Or ce toucher ne peut être joué. Aucune mise en scène, aucun spectacle, aucun happening ne peut en rendre compte : il ne relève ni de l'action ni de la représentation. L'événementialité du texte (du geste, du souffle ou du cri) se tient dans son avoir-lieu si rare, habituellement confondu avec l'éphémère ici-et-maintenant de la performance.

TÊTE À TÊTE, 13 JANVIER 1947

Cette première évocation en appelle une autre, dont les similitudes ne doivent pas occulter la profonde différence : celle de la Conférence du Vieux-Colombier.

Cette séance du 13 janvier 1947 est restée dans la mémoire collective comme un moment incandescent. Le compte rendu de Maurice Saillet dans le journal *Combat* résume bien l'effet produit par Artaud : « Quand il entra en scène, avec ce visage aminci et ravagé qui évoque en même temps celui de Baudelaire et celui d'Edgar Poe ; quand ses mains rageuses volèrent comme deux oiseaux autour du visage ; quand il se mit à déclamer de sa voix rauque, coupée de sanglots et de bégaiements tragiques, ses beaux poèmes à peine audibles – nous nous sentîmes entraînés dans la zone dangereuse, et comme reflétés par ce soleil noir, gagnés par cette “combustion généralisée” d'un corps en proie aux flammes de l'esprit². »

Vingt années après la conférence donnée à la Sorbonne, les mêmes mots, ou presque, dépeignent une prestation, certes saisissante, mais qui tait l'essentiel. Une fois de plus, c'est une impossibilité à dire qui est évacuée, et c'est le spectacle d'une destinée tragique qui est célébrée.

1. Artaud : « Il importe avant tout d'admettre que, comme la peste, le jeu théâtral soit un délire et qu'il soit communicatif. L'esprit croit ce qu'il voit et fait ce qu'il croit : c'est le secret de la fascination. » (IV 26)

2. Voir Olivier Penot-Lacassagne, *Vies et morts d'Antonin Artaud*, op. cit., p. 174-195.

Le lendemain de sa lecture, Artaud confie sa déception à André Breton : « Excusez-moi de vous avoir dérangé pour pas grand-chose, [...] arrivé devant le public il m'a semblé qu'il n'y avait plus lieu, que tout cela était inopportun, déplacé, ne se justifiait pas, [...] il m'a paru que les choses que j'avais à dire sur ce point ne pouvaient plus, absolument plus se dire avec des mots, il y aurait fallu la bagarre, la bagarre vraie, or je me suis vu encore une fois, une fois de plus dans une salle de théâtre, devant des gens qui avaient payé leur place pour assister à une séance, et arrivé à pied d'œuvre cette séance ne m'a plus paru possible¹. »

Artaud savait que ses paroles tombaient à *vide*. Certes, le public avait été ému, mais cet émoi était équivoque. L'imagerie du poète maudit contaminait, voire supplantait, la « *frappe* » de son verbe. Une manière de cabotinage détournait l'attention. Mais comment, dans l'avènement indistinct du corps et du texte, échapper à la réduction spectaculaire ?

La lecture du Vieux-Colombier annonce les impasses de la poésie performée. Une expérience-limite paraît à tous s'y être effectuée ; et sans doute a-t-elle acquis valeur d'exemple avec le temps. Le verbe d'Artaud, la mise en scène de l'acte de lecture, les mots « agis par le poète lui-même » (Heidsieck), la fièvre qui le brûle, les feuilletts qui volent alentour, le désarroi devant l'urgence à dire et l'impossibilité à transmettre quoi que ce soit, le saisissement enfin de l'auditoire : cet ensemble ouvre d'incontestables et prometteuses perspectives. Mais dans le même temps, ce qui n'est encore ni « poésie sonore », ni « poésie directe », ni « poésie en chair & en os », ni « poésie action », mais la simple expression d'une « *terrible lutte avec le langage* » (XI 253), indistincte d'une vertigineuse réfection du corps humain, révèle crûment l'impuissance non pas à dire cette lutte, mais à produire des effets par-delà ce dire.

Moment crucial, qui lève le voile de l'illusion performative. La performance poétique sonde l'abîme de sa performativité. Elle se révèle

1. Lettre à André Breton, 14 janvier 1947, in Antonin Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1327-1330 pour les citations de ce paragraphe.

– Artaud nous l’apprend – face à face avec soi-même, « où quelqu’un s’apostrophe lui-même en son tête-à-tête, se demandant non pas “*Et qui/aujourd’hui/dira/quoi ?*”, mais :

Or, qu’est-ce que tu dis toi-même
Oui, toi,

ARTAUD

qu’est-ce que tu dis, toi ?
toi, de tout ça ?

MOI ? ¹

Le mot, le geste, le trait, la phrase sont des « *ébauches* » de cette interpellation de soi : « Des coups de sonde ou de butoir donnés dans tous les sens du hasard, de la possibilité, de la chance, ou de la destinée². »

Les *Cahiers de Rodez* et les *Cahiers du retour à Paris* sont les lieux de cette interpellation sans cesse relancée. À Rodez, Artaud invente une langue glossolalique qu’il insère peu à peu dans son écriture³. Par ces « *syllabes inventées* », il rompt la linéarité syntaxique du discours, dérouté la pensée, la force plus loin, au plus près de ce qu’il nomme le corps. Mais au-delà de cette constatation désormais banale, il s’agit surtout de « *comprimer toujours l’émanation et ne pas la laisser monter* » (XVIII 261). Mais, une fois encore, qu’est-ce que cela veut dire ?

Par ses syllabes inventées, Artaud perfore *l’esprit* qui, le rappelle très justement Jean-Luc Nancy, est « l’organe du sens ». *L’esprit*, c’est le souffle, le verbe, la profération, l’exhalaison, l’inspiration, l’expiration, l’élévation, la transfiguration. *L’esprit*, c’est *l’autre*. « Il n’y a jamais eu de corps (autre que *de l’esprit*) », écrit Nancy⁴. La séance du Vieux-Colombier est déconstruction de cette « pneumatologie générale⁵ » dont relevait encore l’« athlétisme affectif » de la conférence d’avril 1933

1. Jacques Derrida, citant Artaud, XIV** 20, in *Artaud le Moma*, *op.cit.*, p. 95.

2. Antonin Artaud, « Le visage humain » [fin juin 1947], cité par J. Derrida, *ibid.*, p. 68.

3. Voir Olivier Penot-Lacassagne, « La cassure de la voix » (chap. XIX), « *Moi, Antonin Artaud, homme de la terre* », Paris/Croissy-Beaubourg, Aden, 2007, p. 333-349.

4. Jean-Luc Nancy, *Corpus*, *op. cit.*, p. 62.

5. *Ibid.*, p. 67.

sur « Le Théâtre et la Peste ». Mais elle efface plus encore – et telle est sa part ignorée – la question du destinataire, cet autre qui s’interpose entre soi et soi, dans une supposée communication. Ce jour-là, cette situation performative est invalidée (et elle l’est définitivement). Le spectateur, l’auditeur – instances si nécessaires à la performance – ne comptent plus.

Curieuse postérité d’Artaud, si difficile à déployer...

Quel est en effet « *l’esprit* » des lectures-performances qui nous retiennent aujourd’hui ? Quel en est le *corps* ? Quel en est le *souffle* ? Quelle en est la *respiration* ?

De nombreux fragments des Cahiers traduisent ce progressif renversement par lequel le mot proféré, se heurtant à l’intoxication spirituelle du « *vieil Artaud* », l’invective pour ne plus être ce qu’il fut. En voici deux. Le premier est daté des mois de février-mars 1946 :

Il n’y a pas d’esprit
Mais une
golaumptisation

merde

tau lamptisation
tautartisation
taumtartisation

Le tau non géométrique mais outil de pierre sans cadrage.

Ar tau. (XX 382-283)

Dislocation des énoncés, contraction et dissémination des sons, déformations lexicales, mots inventés jouant sur des échos sonores et visuels, ordonnancement typographique du texte sur la page, mon-

tage d'éléments verbaux dans un « *ordre fulminant*¹ » : ces procédés traduisent certaines des tentatives de maîtrise d'un « Je » dont l'auto-engendrement est sans cesse menacé par le souffle de *l'autre* (= ce qui, *hic et nunc*, n'est pas moi) ; ils empêchent le sens de prendre forme ; ils le déforment, le creusent, le déplacent, l'invalident pour atteindre par contagion d'autres rivages sémantiques².

Tiré d'un texte non moins énigmatique, le second exemple paraîtra néanmoins plus lisible. Lu à l'occasion d'une exposition de dessins à la galerie Pierre, dirigée par Pierre Loeb, lors de deux séances, organisées les 4 et 18 juillet 1947, ce texte récuse une « *métaphysique du langage articulé* », naguère revendiquée³, pour une langue anatomique qui ne serait pas « *de l'esprit* » :

Il ne s'agit pas de pousser à temps et sans contre-temps le
 ah
 du valet de Molière dans la classe d'André Brunot,
 il s'agit d'ouvrir la bouche de telle sorte,
 et autant de fois qu'il faut pour que
 le
 ah
 qui dormait sous le coccyx
 sache vertigineusement gagner les étages reculés de la lulette,
 non pas avant mais en arrière de la lulette,

1. « Il faut que tout / soit rangé / à un poil près / dans un ordre / fulminant », écrit Artaud en ouverture de *Pour en finir avec le jugement de dieu* (XIII 69), donnant à son texte une configuration spécifique, la phrase ayant été écrite (sur la page manuscrite) au crayon tandis que les éléments glossolaliques ont été inscrits de part et d'autre à l'encre verte.

2. Voir par exemple la série suivante : « Qu'est-ce qu'un être ? / Un affect énofect, / tanofect, / onufect, / élipsi, / bref, un infect / qui a voulu s'imposer à moi et demeurer » (XXI 30, avril-25 mai 1946).

3. Dans « La mise en scène et la métaphysique » (1931), Artaud écrivait : « Faire la métaphysique du langage articulé [...], c'est lui rendre ses possibilités d'ébranlement physique, c'est le diviser et le répartir activement dans l'espace, c'est prendre les intonations d'une manière concrète absolue et leur restituer le pouvoir qu'elles auraient de déchirer et de manifester réellement quelque chose [...] » (IV 44). Croire que ces considérations des années trente sont valides en 1947, c'est se tromper lourdement sur la traversée d'Artaud.

étrangement et miraculeusement en arrière du timbre ressac auquel nous avons été habitués. [...]

Or ce n'est pas sur ses élans spontanés que le corps table pour vivre, pour se dépasser ou pour sombrer.

Ce n'est pas là non plus que l'ignominieuse mage érotique et scientifique de certains singes qualifiés va le chercher.

Par-dessus le coccyx et beaucoup plus haut, très haut, il y a la glotte, la lchette et le larynx,

mais par-dessus le larynx il y a les 2 cavités des fosses nasales, et cet os luisant et rebelle, le sinus dégorgeant de morve, qui commande à une émission perpétuelle de souffles étagés et qu'on peut entendre ronds et longs dans les volutes rythmiques de leurs tourbillons¹.

Ces deux fragments doivent être entendus non comme les « *paroles verbales* » d'un poète performeur (XVIII 261), mais comme « *une mastication* » de « *tout le corps berbère* » (XXI 193) – « *machine qui a souffle* », « *recherche d'un monde perdu / et que nulle langue humaine n'intègre*² ». La performance n'y est plus profération, elle est désormais perforation. Comment cependant actualiser, « *pour toujours et pour la première fois* » (XVI 204), l'advenue de ce « je » dont la puissance illocutoire est incertaine ?

À COUPS REDOUBLÉS (2 FÉVRIER 1948)

On sait qu'à Rodez et à Ivry Artaud travaillait oralement ses textes : il en travaillait la matière, l'épaisseur, la surface, les plis et les replis en les soumettant à l'épreuve du souffle, en les scandant de cris et de coups frappés sur un billot.

Cette pratique, Artaud l'appelle dans ses derniers textes « *la frappe* ». Il en parle comme d'« *un moyen de lutte* » (XXII 84), une « *médecine qui*

1. Antonin Artaud, « Trois textes écrits pour être lus à la Galerie Pierre », in *Œuvres, op. cit.*, p. 1543-1544.

2. Antonin Artaud, « Dix ans que le langage est parti... », *Œuvres, op. cit.*, p. 1513.

rend réel » (XX 53). On peut y voir une gestuelle énonciative, le coup rythmant le cri ; on peut y voir aussi une gestuelle scriptive faisant corps contre « la question de l'être »¹ ; on peut encore y voir la « danse » singulière d'un « perpétuel instantané » (XIX 85), une ponctualisation particulière de ce qui est en train de se faire « sous les coups d'une volonté », chaque signe frappé étant un « signe de force » (XXIII 235) par lequel l'auteur s'impose dans l'instantanéité de son acte énonciatif.

À la « page inerte », Artaud oppose le « subjectile », support ou surface d'une écriture qui fore la matière, perfore et violente la langue commune. Autant que les mots, griffures, forages, surlignements et déchirures attaquent le subjectile : trame d'une incorporation, lieu d'une affirmation, espace d'un « interne combat » où s'entremêlent et se traversent écritures et dessins. Nul doute que certaines réflexions sur le livre, certaines expérimentations sur la matière imprimée résulteront de cette contre-écriture artaudienne.

L'année 1947 est celle de textes remarquables, en particulier de *Van Gogh le suicidé de la société*. C'est celle aussi de la rédaction, à l'automne, de *Pour en finir avec le jugement de dieu*, en réponse à une proposition de Fernand Pouey, directeur des émissions dramatiques et littéraires de la radio². Enregistrements des voix en novembre ; glossolalies, bruitages et montage en janvier : l'émission devait être diffusée le 2 février 1948.

Mais un carnaval de rumeurs précède sa diffusion. Des articles sensationnels paraissent dans la presse. « Antonin Artaud va faire du bruit et des bruits à la T.S.F. avec son "Jugement de dieu" », explique le chroniqueur de *Dimanche-Records*. « Une sorte de symphonie de cris d'animaux » par « le magicien le plus puissant de notre époque », évoque-t-on ailleurs³. Alerté par cette ménagerie médiatique, Wladimir Porché,

1. Artaud : « Il faut simplement frapper assez fort pour que la question de l'être ne se pose plus. » (XXII 241)

2. À l'été 1946, Artaud procède à deux enregistrements pour le Club d'Essai de la Radio, animé par Pierre Schaeffer et dirigé par le poète Jean Tardieu : le 8 juin, *Les malades et les médecins* ; le 16 juillet, *Aliénation et magie noire*. Ces enregistrements sont l'occasion pour Artaud de rendre publique sa parole (plus que de prendre publiquement la parole) par le moyen de la radio.

3. Voir les notes de Paule Thévenin, *Œuvres complètes*, XIII, Paris, Gallimard, 1974, p. 324-325.

Directeur général de la Radio-diffusion française, décide d'interdire l'émission.

« *Cette affaire de la Radio-Émission est lamentable, écrit Artaud à Paulhan quelques jours plus tard. Le texte aura beau paraître dans Combat ou en plaquette / on n'entendra pas les sons, / la xylophonie sonore, / les cris, les bruits gutturaux et la voix, / [...]. / C'est un DÉSASTRE pour moi.* » (XIII 139)

Au-delà des polémiques durables qu'il engendra, cet épisode marque une étape décisive dans l'histoire qui nous retient. On en a retenu, fort justement, le dénouement lamentable qui associait dans une même censure le journaliste et l'institution. Mais on a négligé une part essentielle de la réflexion que cette interdiction provoqua chez Artaud. Le 24 février 1948, ce dernier écrit à Paule Thévenin une lettre testamentaire dont l'actualité est étonnante :

*Paule, je suis très triste et désespéré,
[.] mais surtout j'ai l'impression que les gens ont été déçus
par ma radio-émission.
Là où est la machine
c'est toujours le gouffre et le néant,
il y a une interposition technique qui déforme et annihile ce que l'on a fait.*
(XIII 146)

Ces mots ont valeur d'avertissement. Mais de quoi Artaud nous prévient-il, lui qui, dans les années vingt et trente, a su explorer les possibilités offertes par les inventions techniques ?

Comme support et prolongement de l'écrit, comme moyen de mise en scène, de médiation, de mise en action du poème, la « machine », dit-il (on ne parle pas encore d'intermédialité), n'ajoute pas, ne complète pas, ne prolonge pas ; au contraire, elle s'interpose, elle dérobo, elle empêche, elle annule. Considérations étranges, à rebours de l'air du temps : là où est la machine, doublant, redoublant ou dupliquant celui « qui a soufflé », je ne suis pas.

Poésie & Performance

Cette ultime proposition d'Artaud résonne comme un défi lancé aux performances poétiques d'aujourd'hui.

LE LETTRISME EST UNE POÉTIQUE PERFORMATIVE

FABRICE FLAHUTEZ

Le terme de performance recouvre de nombreuses acceptions, de l'art-action en passant par l'art corporel, le happening, la poésie-action, l'*event*, la profération, etc. Faire l'histoire des pratiques performatives revient à inscrire tout un corpus d'œuvres qui, pour la plupart, n'appartiennent à aucune *école de la performance*. C'est raccrocher à un fil historique des sensibilités distinctes pour écrire et montrer que la poésie a pu, à des moments précis, s'incarner dans le « corps-action » et se déployer dans l'espace sous forme de sons, de gestes, de postures, d'ambiances.

La naissance du lettrisme constitue un de ces moments singuliers puisqu'il instaure la lettre comme fondement du monde en 1946. La lettre n'aura de sens que lorsqu'elle se voit récupérée et déclamée, cela lui conférant une vie au-delà du support qui l'inscrit. Le mardi 8 janvier 1946 a lieu la « Première manifestation Lettriste » dans la Salle des Sociétés Savantes à Paris, où les protagonistes profèrent des poèmes phonétiques devant un public ébaubi. De tels agissements seraient restés dans la petite histoire des scandales des avant-gardes si sa théorisation n'en avait été faite dans la foulée. Isidore Isou publie pour cela en 1947 *l'Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*¹ et exprime clairement comment la poésie doit être produite par le corps, la voix, la gesticulation, l'attitude. « Le poème ne possède plus sa puissance dans le livre, sur la page, écrit Isou, mais dans la salle [...]. Comme une partition, le poème n'est que lettre-morte dans l'impression livresque ; il a besoin, pour s'affirmer, d'un étalage vivant ». L'exemple de sa « pièce » intitulée *Cris pour 5 000 000 de juifs égorgés*, de 1947, en est le symp-

1. Isidore Isou, *Introduction à une nouvelle poésie et une nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1947.

tôme¹. L'interprétant qui arrive sur scène et ouvre sa partition sur le pupitre se contorsionne au moment de lire et ne peut plus prononcer de mots intelligibles. Il est dans le registre de l'érucciation et du balbutiement. [Fig. 1] À l'instant où l'on ne peut plus dire, témoigner, jouer ou raconter, il reste le corps et donc l'humain dans son plus simple appareil². Le poète communique l'indicible horreur de la guerre par le truchement du non verbal, par l'action du geste et de la musique des organes. Ce qui se voit et ce qui s'entend sur scène, exprime au plus haut point l'écriture de l'extrême. Lorsque sous la plume de Pierre de Boisdeffre, on peut lire : « Le lettrisme, poésie de l'âge atomique, était la langue que notre siècle attendait, l'unique substance inédite jaillie du massacre, faite des cris des hommes, de leurs râles, de leurs expirations, de leurs soupirs et de leurs gémissements, arrachés d'une voix originelle devenue anthropophage. [...] Cette poésie et ses formes dérivées [...] avec ses modes d'emploi compliqués, achève de séparer public et créateurs³ », on ne peut que s'étonner que le critique littéraire ne conçoive pas le lettrisme comme un système de transformation du monde selon une théorie particulière de la communication⁴. Le lettriste Jean-Paul Curtay insiste sur l'importance de l'interprétant comme étant la base du lettrisme. « On comprend donc d'autant mieux, écrit ce dernier, que la poésie reçoit l'empreinte de celui qui la lit, de son talent dramatique, pas de sa compréhension cérébrale. [...] Il acquiert sa valeur dans l'exécution⁵. »

1. La pièce a été interprétée par Loré Lixenberg lors du concert lettriste organisé par Frédéric Acquaviva à l'auditorium de l'INHA le 26 mars 2015, dans le cadre du premier colloque international sur le lettrisme. Voir Frédéric Alix, Julia Drost et Fabrice Flahutez, *Le Lettrisme et son temps*, Dijon, Les Presses du réel, 2016.

2. On retrouve l'importance du silence signifiant dans Maurice Lemaitre, *Le Cri, œuvre de silence (aphonistique, les bouches sont ouvertes, mais aucun son ne sort)*, Théâtre de l'Odéon, 1964.

3. Pierre de Boisdeffre, *Une Histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui*, Paris, Perrin, 1962, p. 612-613.

4. On retrouve cette critique chez Jean Rousselot, *Les Nouveaux Poètes français, Panorama critique*, Paris, Seghers, 1959, p. 112 : « Nous sommes de ceux qui prennent le Lettrisme au sérieux. Avec cette réserve – et elle est de taille [...], un poème fait d'onomatopées ne sera jamais qu'une harmonie imitative ou suggestive. Il n'exprimera pas, ne créera point ».

5. Jean-Paul Curtay, *La Poésie lettriste*, Paris, Seghers, 1974, p. 43 (reprise du texte d'Isou, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, op.cit., p. 116-117).

La réception de l'œuvre est donc au centre du dispositif car c'est à travers elle que le contenu de l'œuvre se perpétue et se propage. Mais la réception est à considérer dans son acception dynamique au sens où le destinataire du poème (qu'il soit écrit ou joué) doit récupérer des données brutes et se les approprier pour leur redonner un affect particulier, un contenu. « L'homme comprend quelquefois mieux l'exclamation et l'interjection, écrit Isou, la colère ou la tendresse de certains mots que les mots mêmes. Les aboiements des chiens et leurs pleurs disent à certains hommes plus que les mots, incompréhensibles pour quelqu'un qui n'a pas appris avec persuasion la langue¹ ». Le sujet qui perçoit est donc créateur de l'œuvre et bien que la dimension duchampienne soit réfutée², il n'en demeure pas moins que ces recherches lettristes incorporent la participation du public dès le début. On est bien ici dans une performance du réel, une poétique qui se lie à la praxis, une poésie du vécu. La polémique qui suivit à l'égard de l'antériorité de la découverte des poèmes phonétiques apparaît aujourd'hui comme anecdotique. On reprochait aux lettristes de spolier l'héritage dadaïste et de revendiquer un système là où dada n'avait fait que s'amuser, en quelque sorte. Cette histoire prit de tournis tout le troupeau des critiques dans l'immédiat après-guerre, mais allait être le point de départ d'une réception de dada par les lettristes et au-delà par l'historiographie³. Isidore Isou avait en tout cas lancé les dés d'une autre poésie qui s'affranchissait du support qui lui était traditionnellement affecté.

La publication en 1951 de l'ouvrage de Gabriel Pomerand intitulé *Saint-Ghetto-des-Prêts, grimoire*⁴ est tout aussi intéressante puisque les pages sont recouvertes de signes divers – notes de musiques, idéo-

1. Isidore Isou, *ibid.*, p. 188.

2. Isidore Isou réfute toute l'exégèse faite sur l'œuvre de Duchamp parce que les *Notes* ne sont pas homologuées par des dates et qu'elles sont sans cesse réévaluées en vue, selon lui, d'apporter à l'œuvre ce qu'elle n'a pas ou ne propose pas. Voir *La Créatique ou la Novatique (1941-1976)*, Paris, Éditions Al Dante-Léo Scheer, 2003, p. 1110.

3. Lemaître participe à la traduction de l'ouvrage *L'Art des bruits* du futuriste Luigi Russolo, publié 40 ans plus tôt. Voir Luigi Russolo, *L'Art des bruits, manifeste futuriste 1913*, avec une introduction de Maurice Lemaître, Paris, Richard-Masse, 1954.

4. Gabriel Pomerand, *Saint-Ghetto-des-Prêts, grimoire*, préface de Jacques Baratier, Paris, O.L.B., 1951.

grammes, alphabets multilingues – mettant la lecture en péril au profit d'une relation complexe avec de petites légendes sur la page en regard, qu'il faut impérativement lire à voix haute pour que le dispositif fonctionne. En d'autres termes, le lecteur doit faire appel, là encore, à son imagination pour nommer les signes, et à son sens de la lecture pour lire les phrases adjacentes. Le livre n'est plus muet, il est le support d'une vaste entreprise d'émancipation du texte et des signes vers l'actant, celui qui interprète. Le roman hypergraphique est né en même temps que son nom, et dans ce sillage verra le jour *Canailles* de Maurice Lemaître¹. Les travaux autour du roman que les lettristes nomment hypergraphique polyautomatique se veulent un lieu d'appropriation et de récréation selon les lois individuelles. Il n'y a pas un auteur, mais une multitude dans une acception communautaire. Ce sont les lecteurs-écrivains qui font l'œuvre et, dans ce sens, elle reste inachevée car en perpétuel devenir, le roman hypergraphique polyautomatique n'étant que la forme d'association libre du roman hypergraphique².

Dans son introduction du *Grand désordre*, précédé de *Essai sur la fresque, ou le roman hypergraphique polyautomatique*, Isou définit les nouveaux procédés de lecture-écriture où l'interprétant est aussi un créateur. « Le roman esthapéïrisme, infinitésimal et super-temporel³, écrit-il à l'occasion de l'exposition de la librairie L'Atome, en mai 1960⁴, [consiste] en cahiers ou objets définis comme cadres vides de récits sur lesquels tout le monde, n'importe qui ou n'importe quoi peut écrire à l'infini, en corrigeant des textes rédigés par des prédécesseurs ou en composant d'autres textes, et cela sans que l'ouvrage, ouvert aux auteurs

1. Maurice Lemaître, « Notes de travail, recherche de thèmes, et planches préparatoires pour *Canailles*, métagraphies », *Ur, Cahiers pour un dictat culturel*, n° 1, p. 37-62.

2. Le texte fondateur de cette esthétique relationnelle est celui d'Isou intitulé « Introduction à l'esthétique imaginaire ou Mémoire sur la particule artistique infinitésimale », *Front de la jeunesse*, nouvelle série, n° 7, mai 1956.

3. Sur l'inflation de néologismes dans le lettrisme, voir Fabrice Flahutez, « Le lettrisme et la bataille des appellations », in *Ceci n'est pas un titre. Les artistes et l'intitulation*, sous la direction de Laurence Brogniez, Marianne Jakobi, Cédric Loire, Lyon, Fage Éditions, 2014, p. 143-150.

4. Il y a eu bien d'autres initiatives concernant les Œuvres supertemporelles après l'exposition à la librairie-galerie L'Atome en 1960, et notamment à La Maison du Spectateur, au Théâtre de l'Ambigu et à la Comédie de Paris en 1965, puis à la Galerie 3 + 2 en 1966.

incessamment à venir pendant des siècles et des siècles, puisse jamais être considéré comme achevé, toujours en devenir »¹. L'artiste et les regardeurs ne sont plus distincts, et l'œuvre ne vit qu'au travers d'une récupération et d'une interprétation aussi vaste que l'imagination des uns et des autres le permet. Ces pratiques ne restent bien évidemment pas limitées au support textuel et, bien au contraire, on voit se décliner l'offre de poésie performative dans tous les autres champs artistiques. Dans *J'interroge et J'invective : Poème à hurler*², en 1949, François Dufrené rend hommage à Antonin Artaud qui vient de disparaître laissant entrevoir la dette inappréciable que ces jeunes trublions ont à l'égard du poète « des éjaculations verbales les plus élémentaires de la glossolalie »³. Il réitère par « Fausse Route. Demi-tour gauche pour un cri automatique »⁴ en 1953, où le magnétophone devient un médium de composition, d'enregistrement et de production sonore. La poésie est manipulée, triturée et se diffuse par la machine dans l'espace à trois dimensions. La poésie performe le réel au sens où elle est action. Gil. J. Wolman base quant à lui sa poésie sur des rythmes de la respiration et invente les *Mégapneumes* en 1951. Le mot n'est plus le vecteur du contenu ; il a laissé place à une autre langue, rythmée par la fréquence des souffles et des expirations contrariées ou accentuées.

Le cinéma lettriste doit aussi être revisité à l'aune des pratiques performatives tant il s'éloigne des modèles attendus. *Le Traité de bave*

1. Isidore Isou, *Le Grand Désordre*, précédé de *Essai sur la fresque, ou le roman hypergraphique polyautomatique*, Pantin, 1963, p. 10. Voir les conclusions de Mirella Bandini, *Pour une histoire du lettrisme*, Paris, Jean-Paul Rocher, 2003, p. 28 : « Isou propose une série d'œuvres supertemporelles caractérisées par l'offre au public de toiles vierges, de partitions musicales, de blocs d'argile, de tubes de peinture que les visiteurs sont conviés à utiliser afin de réaliser des œuvres d'art perpétuellement renouvelées. Par son intervention, le spectateur participe à l'élaboration de l'accomplissement de l'expression formelle dont il gère tous les détails. »

2. François Dufrené, *J'interroge et J'invective : Poème à hurler / À la mémoire d'Antonin Artaud* [1949], *Ur*, n° 1, 1950. On peut s'en faire une idée sur <https://youtu.be/NMCCAmU1mDk>

3. François Dufrené, « Le lettrisme est toujours pendant », *Opus International, Poésie en action* (Poésie visuelle - Poésie phonétique - Typoésie - Electric Generation), n° 40-41, Paris, Ed. Georges Fall, janvier 1973, p. 44.

4. Publié pour la première fois dans *Soulèvement de la Jeunesse*, Paris, n° 5, mars 1953.

*et d'éternité*¹, projeté en marge du Festival de Cannes en avril 1951, surprend par le fait qu'il admet une disjonction entre la bande-son et l'image, conformément à la définition qu'en donne Isidore Isou. Il s'agit du montage discrément. La trame narrative est disqualifiée par le simple fait que le film est monté à partir de bobines de films trouvées et remployées, à la manière d'un collage surréaliste. Ce qui retient l'attention est la déambulation urbaine de l'acteur dans le quartier de Saint-Germain des-Près, à Paris. Isou dit haut et fort pendant qu'il arpente le boulevard ce qu'est son cinéma et ce que le cinéma ne sera plus après lui. Il est donc dans une posture de « profération ». On pourrait citer également *Hurlement en faveur de Sade* (1952) de Guy Debord. Le film est une succession d'écrans blancs et d'écrans noirs laissant au public, pourtant peu nombreux dans la salle, le soin de rouspéter contre la désinvolture du cinéaste. Et pourtant, c'est dans cette irruption de la vie dans la salle ou sur l'écran que se situe le point nodal d'une nouvelle approche du cinéma, de l'art et de la vie en général. Les passions se déchaînent dans le public et la tension qui se crée est poésie performative. Il y a un avant et un après, il y a construction d'une mémoire des événements pour le public présent.

Pour poursuivre encore avec le corpus cinématographique, *Le Film est déjà commencé* (1951) de Maurice Lemaître propose que « Bien que la séance ait été annoncée pour 20h30, [de laisser] la queue se former jusqu'à 21h30. Pendant ces 60 minutes d'attente, du premier étage de l'immeuble, [que soit secoué] des tapis poussiéreux et [que soit jeté] des seaux d'eau glacée sur la tête des personnes qui feront la queue² ». La vue de l'écran est elle-même obstruée par des tissus et objets, qui pendent ici ou là pour perturber la projection. On peut aisément imaginer le public remonté contre celui qui fait du cinéma un lieu d'échanges pour ne pas dire de conflits. Le spectateur n'est plus passif, il participe à sa manière et comme il peut à l'aventure de l'œuvre présentée. Enfin,

1. Isidore Isou, *Traité de bave et d'éternité*, 1951, film cinématographique 35 mm noir et blanc, Paris, Éditions Hors commerce, coll. « HC-D'arts », 2000.

2. Maurice Lemaître, *Le Film est déjà commencé ? Séance de cinéma*, avec une préface de Jean-Isidore Isou, Paris, Éditions André Bonne, coll. « Encyclopédie du cinéma », 1952, p. 99.

Gil J. Wolman élabore son film *L'Anticoncept* (1952) en projetant une lumière stroboscopique sur un ballon gonflé à l'hélium au détriment d'un écran ; la bande-son associée à ce clignotement produit dans la salle un effet hallucinatoire propre à déstabiliser l'éventuel spectateur. Avec ces films-actions, il y a tous les ferments d'un véritable programme dédié à une poésie performative. Dans ses nombreux textes théoriques, Isidore Isou reviendra souvent sur le changement épistémologique qui s'opérait depuis son ouvrage fondateur de 1947. À la fin des années 1980, il élabore ce qu'on peut qualifier de testament pictural de la poésie-action. [Fig. 2] Le fonctionnement des peintures dans le lettrisme passe par le visible, mais aussi par la dimension interprétative individuée et l'audible.

Pour le centenaire de sa naissance, en 1989¹, Isou peint une série de vingt portraits métaphoriques de Jean Cocteau qui feront l'objet d'une exposition parisienne à la galerie Broomhead la même année. La peinture est envisagée selon des lois internes qui renvoient parfois au cinéma, aux pratiques performatives et plus particulièrement aux théories de l'information. Le lettrisme traduit dans ces œuvres des années 1980 une volonté de mettre en place un mode d'emploi. Il fallait aller, selon Isou, au-delà de la figuration et de l'abstraction, vers de nouveaux éléments et associations plastiques. Ces tableaux sont organisés selon trois régimes de valeur : analogie plastique, prose poétique, alphabets imaginaires. La composition est donc tripartite : en haut et en bas, la prose (protocole) en français ; au centre, une composition picturale mimétique ; et sur les bords latéraux, des bandeaux verticaux de signes imaginaires (signes linguistiques de type araméen, signes cabalistiques, signes alchimiques et lettres de l'alphabet occidental). Les huiles sur toile sont composées à la manière d'une pierre de Rosette dont on sait qu'elle fut le support à trois écritures par lequel

1. Voir « Isidore Isou : entretiens avec Jean Cocteau, sous les regards courroucés de Tristan Tzara, André Breton, Vassili Kandinski et Piet Mondrian, promoteurs de tendances ennemies, également embrassées et dépassées par le lettrisme et l'hypergraphie », exposition 15 juin - 15 juillet 1989, Paris, Galerie Laurent Teillet et Laurent de Puybaudet, Galerie Michel Broomhead, 1989. Nous remercions Michel Broomhead pour la documentation qu'il nous a confiée sur cette exposition.

Jean-François Champollion réussit à déchiffrer les hiéroglyphes égyptiens. La métaphore n'est pas anodine lorsqu'on lit Isou définissant « le peintre lettriste comme comparable au scribe égyptien, ce dessinateur de paroles¹ ». Partant du motif de Cocteau, il évalue la place du cinéaste-poète au regard des peintres les plus célèbres du XX^e siècle et plus généralement d'une histoire de la peinture occidentale. Les lettres présentes sont ou bien alphabets imaginaires, ou bien prose poétique, simples phrases énonciatrices d'un programme. Ces deux régimes d'écriture sont en étroite relation avec le centre de la toile qui présente des tableaux graphiques dessinés par Isou. L'alphabet imaginaire, tout comme la prose poétique, doivent être lus et interprétés pour que l'œuvre prenne tout son sens. L'interprétation de cet alphabet fantasque est à la discrétion de l'interprète, ce qui permet une interprétation libre et individuée. Isou brouille donc sciemment les cartes entre peintre et poète puisque ces œuvres ne sont opérantes que si elles sont audibles pour le spectateur. Ses tableaux nécessitent un interprétant pour faire le lien entre les alphabets imaginaires et l'image, puis pour suggérer au récepteur (public) l'existence d'une réalité complexe qui est extérieure à l'image lettriste (Picasso, Tanguy, Mondrian, etc.). C'est toute une conception particulière de la poésie qui est ici mise en jeu, convoquant l'auditoire pour qu'il soit actif dans la perception des choses. C'est aussi une façon de montrer que l'hypergraphie n'est pas un ésotérisme nouveau mais un système de langage. « Le lettrisme ne pose pas plus le problème du langage qu'il n'est un langage². »

L'analyse précise d'une des toiles montre qu'il s'agit d'œuvres multidimensionnelles. En effet, la peinture est bidimensionnelle par essence, mais par sa dimension opératoire dans le lettrisme, elle acquiert d'autres dimensions animées des différentes temporalités d'énonciation. La dix-septième toile³ montre en son centre un dessin de facture

1. Isidore Isou, *Mémoires sur les forces futures des arts plastiques et sur leur mort* (1950), Paris, Cahiers de l'Externité, 1998, p. 31. Isou note l'importance de la pratique créative chez Champollion appliquée à l'écriture (*La Créativité ou la Novatique (1941-1976)*, *op.cit.*, p. 757).

2. *Ur, Cahiers pour un dictat culturel*, n° 1, décembre 1950, p. 9.

3. Isidore Isou, *Sans titre*, planche n° 17, 1989, huile sur toile, 55 x 46 cm, coll. part. Voir reproduction dans Isidore Isou, *Mes définitions de l'œuvre de Jean Cocteau*, Romainville, documents

graphique qui reproduit un autoportrait dessiné de Cocteau, dans la partie supérieure gauche *l'Autoportrait à deux dimensions* de Malévitch, dans la partie supérieure droite une interprétation de *L'Orage* d'Yves Tanguy, dans la partie inférieure gauche un tableau de Kandinsky intitulé *Rond et pointu*, et dans la partie inférieure droite une interprétation en peinture d'un bois découpé de Hans Arp. Isou utilise donc un système graphique mimétique qui simplifie pour la démonstration les compositions picturales des peintres qu'il a choisis pour les passer dans sa « moulinette » théorique. Le français est le texte du protocole qui se trouve dans la partie supérieure et inférieure du tableau. Voici par exemple celui de la dix-septième toile :

Entretien avec Jean Cocteau. Par le souhait de transformer les œuvres plastiques passées, en signe de l'hypergraphie, chacun de mes tableaux consacrés aux entretiens avec Jean Cocteau, réunit un petit musée des chefs-d'œuvre des tendances opposées de la peinture moderne, depuis Picasso à Chirico et Dalí, en passant par Kandinski, Mondrian et Malévitch, tout en indiquant comment on surplombe, comment on dépasse ce petit musée du passé, par le futur musée cosmique du lettrisme et de l'hypergraphie. Dans cette toile j'ai voulu rendre un autoportrait de Jean Cocteau¹ (centre), une peinture suprématisiste de Casimir Malévitch² (haut gauche), *Femme*³, bois découpé de Hans Arp (bas droite), *Rond et pointu* de Kandinski (bas gauche), *L'Orage*⁴ de Yves Tanguy (haut droite)⁵.

– Mona Lisait, 2000, p. 53.

1. Jean Cocteau, *Autoportrait n° 16*, 1924, 27 x 21 cm, publié dans Jean Cocteau, *Le Mystère de Jean l'oiseleur: monologues* (1924), Paris, Champion, 1925. Rééd. Paris, Persona, 1983. Isidore Isou ne reprend pas pour sa démonstration le texte qui entoure le dessin de Cocteau.

2. Kasimir Malévitch, *Suprematism : Self-Portrait in Two Dimensions*, 1915, huile sur toile, 80 x 62 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.

3. Hans Arp, *Tänzerin, (Danseuse)*, 1925, huile sur bois découpé et collé, 149 x 112,5 cm, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris, n° inv : AM 1976-247.

4. Yves Tanguy, *The Storm (Black Landscape), L'Orage*, 1926, huile sur toile, 81,6 x 65, 4 cm, Modern and Contemporary Art, Philadelphie.

5. Isidore Isou, *Sans titre*, planche n° 17, 1989, huile sur toile, 55 x 46 cm, coll. part., reproduite dans Isidore Isou, *Mes définitions de l'œuvre de Jean Cocteau, op.cit.*

L'interprétation de l'image est à la fois simple et complexe. Isou explique dans son texte en français le processus de transformation des œuvres dont il parle par le biais d'un système qu'il nomme hypergraphie. Henri Joffe l'exprime dans un internationalisme propre à l'époque :

Et dans cette langue nouvelle, on confond toutes les poésies des autres langues. Il n'y aura plus de poètes chinois, français, américains, arabes, polonais, russes, scandinaves, turcs, roumains¹. Mais il y aura simplement des poètes, des poètes de la nation humaine. Il y aura simplement des poètes lettristes, compris par tout homme de n'importe quel pays².

À chaque élément du monde, de la réalité correspond une formule « mathématico-linguistique » qui en est l'équivalent³. Bien que ce système soit imaginaire et poétique, on pense aux langages informatiques. L'hypergraphie est donc par essence un système de transcription du monde, avec une portée universaliste, et son cheminement intellectuel est de passer d'un mode analogique à un mode lettriste qui interprète les données comme des nombres (lettres – signes, etc.). Toute l'attention d'Isou est donc de retranscrire l'histoire de la peinture selon un mode qu'il aurait inventé, lui permettant d'appréhender l'image selon ses normes et son système. L'acte de peindre est un processus qui se rapproche de la numérisation, car le peintre fait une certaine quantité de choix dans la réalité qu'il observe et transcrit une quantité d'informations sur la toile. Pour « numériser » un Yves Tanguy, Isidore Isou utilise une quantité de signes (lettres, alphabets divers, signes conventionnels, etc.) censés rendre compte, par une discontinuité, de ce qu'est le tableau. Le lettrisme est donc une super-écriture, et seule cette

1. La question des alphabets mondiaux se retrouve notamment dans Maurice Lemaître, *Le Lettrisme dans le roman et les arts plastiques, devant le pop art et la bande dessinée*, Paris, Centre de créativité, 1982, repris dans le tirage à part de *Lettrisme*, n° 6, février 1970 p. 21.

2. Henri Joffe, « La langue et le lettrisme », *La Dictature lettriste*, 1946, p. 31. Repris avec quelques variantes dans Isidore Isou, *Introduction à une nouvelle poésie et une nouvelle musique*, *op.cit.*, p. 176.

3. Ceci rejoint Guy Marester, « Faire poésie de tout », *La Dictature lettriste*, n° 1, cahier d'un nouveau régime artistique, 1946, p. 42-43.

hypergraphie représente la totalité de la peinture, ce système embrassant à la fois le figuratif et l'abstrait, jusqu'à présent ennemis et devenus de simples facettes de l'intégralité de la super-écriture.

Le tableau qu'Isou veut soumettre à sa théorie est donc signifié par un certain nombre de signes. Isou assume la perte d'information due à la numérisation car il compense cette perte de données par la surenchère du signe. Celle-ci est conforme au théorème de Claude Elwood Shannon (1916-2001) et Harry Nyquist (1889-1976), qui ont été d'importants contributeurs à la théorie de l'information. Ce théorème est l'origine de la transformation numérique des signaux, sachant qu'une information sera d'autant plus imprévisible pour le récepteur qu'elle manifestera plus de complexité dans sa forme (sa structure). On voit dans cette appropriation de la théorie de l'information une certaine connaissance des théories mathématiques qui surgissent dans la presse de l'époque¹. Les tableaux célèbres ont été numérisés en un tableau lettriste d'Isou, c'est-à-dire transcrit en langage lettriste, puis restitué dans sa forme première, analogique, par une opération performative lettriste (dimension audio). L'originalité est la restitution du message en mode analogique. Pour ce faire, le lettrisme adopte très vite et par nécessité l'oralité comme mode de transcription inverse qui irait du signal numérique (lettre, signes, etc.) au signal analogique. L'interprétant, en lisant à voix haute les lettres et les signes, joue le rôle de ce qu'on nomme communément aujourd'hui le convertisseur numérique-analogique : il restitue à partir d'un signal numérique le signal analogique. Comme le dit Isou, « Le lettrisme n'est pas le résultat d'une nécessité cérébrale, mais le besoin d'une beauté musicale². » Il ajoute :

Or, la poésie lettrique doit faire appel directement aux riches sources de divertissement qui résident dans l'élément récitatif, phonétique.

1. Claude Elwood Shannon, *The Mathematical Theory of Communication*, Urbana, University of Illinois Press, 1949, rééd. Warren Weaver, Claude E. Shannon, *Théorie mathématique de la communication*, Paris, C.E.P.L., 1975. Pour l'adaptation du schéma de Shannon au lettrisme, voir Fabrice Flahutez, *Le Lettrisme historique était une avant-garde*, Dijon, Les Presses du réel, 2011, p. 205.

2. Isidore Isou, *Introduction à une nouvelle poésie et une nouvelle musique*, *op.cit.*, p. 38.

[...] Dans le lettrisme, la puissance sonore formera le fondement [...] Les consonnes deviendront vides, purement auditives, simples rangées ayant un sens plastique pour l'ouïe du participant [...] L'arrangement du poème dans un cadre vocal crée à la poésie un visage inédit, différent de toute la poésie ciselante qui l'a précédé [...] Le langage lettrique persistant comme révélation et élément redoutable, sans rien exprimer encore, permet des incantations massives [...] L'acte de création quitte ainsi la littérature et la plume pour devenir un acte concret et verbal. La création quitte la table et la connaissance pour devenir acte spontané et sonore¹.

L'interprétant est donc la condition *sine qua non* du système. À quoi servirait en effet un système numérique si l'on ne pouvait pas l'entendre dans sa forme analogique ? On retrouve dans ce rituel de l'énonciation toute l'histoire des études cabalistiques, ainsi qu'une certaine filiation avec les mythologies antiques. L'hypergraphie est une mise en kabbale poétique, ou, pour être plus juste, une cryptographie poétique qui entrevoit la possibilité de convertir l'art en un symptôme quantifiable et transmissible. Le texte publié dans *Bizarre* en 1964 reflète l'importance de l'aspect performatif de l'interprétant dans la recréation de l'œuvre :

Notre poésie représente la dimension sonore de l'art lettriste dont la dimension visuelle, le domaine des signes, s'appelle l'hypergraphie. On ne peut donc pas comprendre la puissance des réalisations et la richesse des possibilités de notre univers phonétique si on se contente de parcourir des yeux nos œuvres, si on ne les écoute pas réciter à haute voix, si on ne fait pas connaissance avec la somme de moyens oraux de cet art².

Ainsi, la peinture est considérée comme un écran d'inscription dont la « bande-son » est l'extension orale performée par l'interprétant. Le

1. *Ibid.*, p. 115-136.

2. Pierre Descamps, Jacques Spacagna, Lebert Bethune, *Bizarre*, n° 32-33, 1^{er} trimestre 1964, p. 90.



Le lettrisme est une poétique performative

lettrisme est une poétique performative qui, après les horreurs de la guerre, veut renouveler complètement le rapport à l'œuvre et faire de cette dernière un point d'intersession entre l'artiste, la vie, le public. Cela est d'autant plus intéressant qu'il s'inscrit dans un *expressionnisme* où la place de l'Homme est réévaluée, un Homme créateur, qui doit faire confiance à son imagination et qui produit à partir de lui-même une praxis poétique. La poésie selon les lettristes ne sera efficiente que si elle émane désormais de chacun. Les pratiques performatives lettristes montrent donc la voie dès 1950 à toutes sortes de sensibilités artistiques qui s'affirmeront des années 1960 aux années 1990.





[Fig. 1] Photographie de la représentation de l'œuvre aphonistique de Maurice Lemaître, *Le Cri, œuvre de silence*, Paris, Théâtre de l'Odéon, 1964. coll. part. © Maurice Lemaître, Adagp, Paris.



LE DEMI-TOUR GAUCHE DE FRANÇOIS DUFRÊNE

CRISTINA DE SIMONE

« Et puis un jour, Dufrière a pris à la lettre une déclaration d'Artaud disant : "on ne sait plus crier en Europe". En 53, il a annoncé sa découverte du "crirythme"¹. »
Raymond Hains

La découverte du *crirythme*, improvisations au magnétophone à base de cris dans lesquels le langage est nié², est l'occasion (le *prétexte*) pour François Dufrière de prendre ses distances avec le mouvement d'Isidore Isou. Ce qu'il fera officiellement en publiant en 1953 « Fausse Route. Demi-tour gauche pour un cri automatique » dans le numéro 5 de la revue *Soulèvement de la jeunesse*³.

À la fin de 1952, l'aventure cinématographique à peine conclue⁴, l'unité du lettrisme est en cause, avec d'une part la scission de Guy-Ernest Debord, Gil J Wolman, Jean-Louis Brau, Serge Berna, qui donnent vie à l'Internationale lettriste, et, de l'autre, le détachement de François Dufrière, Marc'O, Yolande de Luart et Poucette, qui fondent eux *Le Soulèvement de la Jeunesse*. Les noms de ces deux mouvements,

1. Raymond Hains, entretien réalisé par Aude Bodet, à Paris, le 3 mai 1988, in *François Dufrière : 1930-1982*, Les Sables d'Olonne, Musée de l'Abbaye de Sainte-Croix, 1988, disponible en ligne à l'adresse <http://www.mbar.org/services/ressources/affichistes.pdf> [dernière consultation le 23.10. 2015].

2. Cf. Didier Semin, « Le palimpseste », *François Dufrière : 1930-1982*, Musée d'Art Moderne Villeneuve d'Ascq, 1988.

3. Ce manifeste est réédité in François Dufrière, *Archi-Made*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2005, p. 115-116.

4. Entre 1950 et 1952, les lettristes font des films : *Traité de bave et d'éternité* d'Isidore Isou, *Le film est déjà commencé ?* de Maurice Lemaître, *L'Anticoncept* de Gil J Wolman, *Hurléments en faveur de Sade* de Guy-Ernest Debord et *Tambours d'un jugement premier* de François Dufrière.

qui se rallient à des revues homonymes (bulletin, en ce qui concerne l'Internationale lettriste), ne cachent pas le lien fort avec le lettrisme, mais ils montrent en même temps le souhait d'une ouverture et, sur-tout, d'une radicalisation révolutionnaire.

Mais ces scissions ne signifient pas la fin du lettrisme, au contraire, ni l'éloignement définitif de la part de Wolman, Brau et Dufrêne. Wolman et Brau recommenceront à participer aux activités lettristes en 1961, avant de rompre à nouveau en 1963-1964, en fondant avec Dufrêne la Deuxième Internationale lettriste. Tout en entamant un parcours artistique indépendant, ce dernier restera toujours proche de l'orbite lettriste.

Avant de lancer le manifeste « Fausse route », Dufrêne continue d'ailleurs à écrire dans *Soulèvement de la Jeunesse* en tant que lettriste, en publiant des textes poétiques, des textes théoriques sur le lettrisme, ainsi que des textes politiques où il est question de la cause de la jeunesse. En particulier, dans « Lettrisme et Juventisme », paru dans le tout premier numéro et dans lequel il s'en prend entre autres à la « *bourreaucratie* », Dufrêne souligne le fait que l'activité artistique et politique appartient à deux sphères séparées et qui, pourtant, s'appellent l'une l'autre lorsqu'on est un artiste lettriste ou un militant « juventiste » :

Sans doute, notre groupe pense qu'à l'heure actuelle et dans les conditions présentes, on ne peut raisonnablement, lorsqu'on a pris conscience de la situation léguée dans ces deux domaines « isolationnistes » qu'être juventiste dans l'un et lettriste dans l'autre¹.

Ainsi, à la différence des internationaux lettristes, qui réinvestissent l'art pour pouvoir le dépasser et aller vers un bouleversement de la vie quotidienne, Dufrêne pose la distinction entre le domaine artistique et politique, tout en postulant leur complémentarité, voire leur nécessité réciproque. Plus encore, Dufrêne semble insister (la formule se prêtant

1. François Dufrêne, « Lettrisme et Juventisme », in *Soulèvement de la jeunesse*, n° 1, juin 1952, Réédité in François Dufrêne, *Archi-Made*, op. cit., p. 75.

en réalité à plusieurs interprétations) sur le fait que cette séparation est indispensable pour réussir la cause révolutionnaire :

La Révolution absolue, le proche bouleversement de toutes les « situations » ne parachèvera les bouleversements partiels qu'à la condition formelle de respecter formellement la séparation irrémédiable des « genres » si l'on admet que l'Art est « un genre que l'on se donne », et l'Économique un « genre donné »¹.

Malgré la différence de positions entre Dufrêne d'un côté et un Debord ou un Wolman de l'autre, on relève l'expression « bouleversement de toutes les "situations" » qui témoigne d'une porosité évidente entre les réflexions lettristes et celles contemporaines de l'Internationale lettriste et puis situationniste, destinées elles à la célébrité².

Toujours dans le premier numéro de *Soulèvement*, paraît l'un des nombreux textes de Dufrêne sur la cause de la nouvelle génération, des textes qui sont dans la directe continuité du *Front de la Jeunesse*, bulletin politique lettriste publié en 1950. L'auteur y pointe la condition de soumission et de marginalité dans laquelle est tenue sa génération, une condition qui serait à l'origine, sur une grande échelle, des différentes guerres d'indépendance :

ET LA JEUNESSE ATTEND

Et pendant ce temps, il y a la guerre en Indochine et en Corée, on se bat en Israël, en Égypte, en Tunisie.

Et qu'est que ça signifie qu'on se batte et y crève ?

- Qu'il n'y a jamais eu de *problème* indochinois à proprement parler ou coréen, ni même international au sens où Ils l'entendent. Pas de problème, mais les *preuves* d'une certaine *solution* qui est nôtre : *un mouvement de progression à l'infini, la Jeunesse*. [...]

1. *Ibid.*, p. 76.

2. Debord emploie le mot « situation » déjà dans le scénario de son film lettriste *Hurlements en faveur de Sade* (1952).

Car ce n'est pas parce que la sénilité est une mauvaise habitude de l'âge mûr, qu'il faut regarder la « fleur de l'âge » comme un accident. [...]

Car, sous le couvercle des actualités, ils savent à quel degré on bout, mais n'examinent que cette fièvre, les effets du mal, les symptômes, au lieu d'aller à la racine, à sa cause. [...]

Car pourquoi, en Israël, ceux qui y sont partis sont-ils précisément ceux que le circuit économique a rejetés ailleurs, autrement dit, des « externes »¹ ?

On découvre ainsi un Dufrêne impliqué dans la lecture de son propre présent, tout en étant parfaitement en ligne avec les positions du lettrisme. À travers les textes publiés dans *Soulèvement de la Jeunesse*, on peut suivre le double engagement de Dufrêne, dans les deux sphères de la réflexion politique et de la pratique poétique. Mais ces textes ne communiquent entre eux que dans la mesure où ils se trouvent dans la même revue et que les jeux de langage parsèment aussi les écrits « juvénistes », quoique dans un moindre degré. Ces deux genres courent ainsi sur des lignes parallèles et complémentaires, et si on ne connaît que le Dufrêne poète, l'on est coupé d'une partie importante de sa réflexion de ces années. En particulier, la ressemblance stylistique confirme et fait mieux apparaître la portée politique du travail autour et contre le langage, ce même langage que Dufrêne se trouve à manier tous les jours en tant que rédacteur au Ministère des Travaux publics, Transports et Tourisme².

Pour revenir à « Fausse Route. Demi-tour gauche pour un cri automatique », qui fait figurer en exergue l'exclamation d'Artaud « Toute l'écriture est de la cochonnerie », avec ce manifeste, Dufrêne trace

1. François Dufrêne, « Le doigt sur la plaie », *Soulèvement de la jeunesse*, n° 1, juin 1952, Réédité in François Dufrêne, *Archi-Made*, op. cit., p. 72-73. Pour combattre la double condition de marginalité et de soumission dans laquelle sont tenus les jeunes, Dufrêne poursuit la réflexion d'Isou sur la réforme du système scolaire, en proposant notamment une réduction des années d'enseignement.

2. Métier qu'il exerce dès 1954.

pour la première fois une ligne de partage avec la pratique lettriste, en prônant le dépassement du support écrit (« Vite : Hors page ! »), de toute notation, à la faveur d'une « création de tranches intranscriptibles ». Et c'est justement à cette époque, si l'on en croit les témoignages, que Dufrêne commence à réaliser ses *crirythmes* sur bande magnétique, qu'il fera entendre pour la première fois en 1955 lors d'un récital à la galerie de l'Escalier. Des compositions qui s'apparentent à bien des égards aux mégapneumes de Wolman, à la fois pour la question du corps et de la non-transcriptibilité de la performance. Plus encore, « Fausse Route » paraît développer le manifeste de Wolman, « Introduction à Wolman », publié en 1950 dans le premier numéro de la revue lettriste *Ur* dirigée par Maurice Lemaître, manifeste dans lequel l'auteur (entré dans le mouvement d'Isou la même année) propose déjà d'« attenter à la lettre¹ » par le biais du souffle.

Du point de vue de la technologie du son, cependant, quand on confronte les différents textes de Dufrêne, on voit que le passage au magnétophone en tant que moyen de composition se fait, très probablement, seulement une fois que le poète est rentré de son service militaire au Maroc, autour de 1957-1958. En effet, le manifeste « Fausse Route » de 1953 ne semble comporter aucune mention directe à la question du magnétophone. L'adjectif « automatique », s'il peut se charger d'une référence au magnétophone, semble plutôt renvoyer avant tout, à ce moment-là, à la méthode d'écriture surréaliste.

Ce n'est que dans « L'Après-demain d'un Phonème », texte de 1958, que Dufrêne aborde ouvertement la question de la technologie du son. En outre, Dufrêne raconte comme c'est au Maroc qu'il expérimente pour la première fois, et par inadvertance, la manipulation sur bande, manipulation qui donne lieu au morceau intitulé « Paix en Algérie », daté aussi de 1958². Ainsi, en 1953, si Dufrêne utilise déjà le magnétophone, ce n'est probablement qu'en tant qu'outil d'enregistrement et

1. Gil J Wolman, « Introduction à Wolman », *Défense de mourir*, Paris, Éd. Allia, 2001, p. 13.

2. Cf. François Dufrêne, « Le lettrisme est toujours pendant », in *Archi-Made, op. cit.*, p. 332-374.

de diffusion¹. Le manifeste « Fausse Route » marque donc un premier tournant dans le parcours de Dufrière, mais la vraie césure semble correspondre chronologiquement avec son retour de l'Afrique du Nord, un moment qui inaugure une nouvelle phase de recherche et la constitution d'un nouveau réseau de relations artistiques.

Cette nouvelle phase est marquée par le deuxième numéro de la revue *Grâmmes*, fondée en 1957 par Robert Estivals (lettriste depuis 1955 environ), un numéro qui opère la transition du lettrisme à la poésie sonore. Si le premier numéro est dédié encore au groupe lettriste et hypergraphique, le deuxième, sorti en 1958, s'affiche comme un tournant : *Grâmmes* devient la revue d'un nouveau groupe, l'« Ultra-Lettrisme ».

Le texte en ouverture, « Introduction à l'Ultra-Lettrisme », affirme que, avec l'année 1956, le lettrisme a terminé d'être un mouvement

1. Raymond Hains raconte ainsi le passage de Dufrière à cette nouvelle phase de sa recherche : « François Dufrière considérait sa *Danse de lutins* [poème lettriste] comme une œuvre de jeunesse, il cherchait autre chose. Il trouvait cette phonétique trop impressionniste, comme si l'on parlait phonétiquement d'un tableau abstrait, était la comparaison qu'il prenait. Il préférait la mégapneumie de Gil Wolman dont il se rapprocha. J'avais raconté à Dufrière la conférence d'Antonin Artaud au Vieux-Colombier et imité pour la lui faire comprendre les cris d'Artaud ; un ami de Saint-Malo m'ayant fait découvrir le chœur d'Orestie de Darius Milhaud, je l'avais également imité. Dufrière en riait beaucoup. J'avais acheté un magnétophone – à l'époque il était grand comme cette table ! – mais je n'ai jamais été capable de m'en servir ; Dufrière ne voulait pas entendre parler de magnétophone. Mais un jour il a décidé du contraire et a commencé à travailler à ses *Crirythmes*. [...] Outre ce que je viens de raconter, j'avais trouvé boulevard Raspail un magasin qui vendait des 78 tours édités par le Musée de l'Homme, j'y avais acheté notamment des chants pygmées pour la chasse à l'éléphant ; j'aurais pu m'orienter vers ce type de recherche phonétique, poétique ou musicale, voie qu'allait prendre Dufrière. Voie d'autant plus facile pour moi que j'avais avancé un certain type de recherche par un premier disque, puis un second fait avec Yves Klein, que nous avons envoyé à François lorsqu'il était au Maroc. Peut-être est-ce, comme Spoerri pour la cuisine, Dufrière qui m'a délivré de la tentation phonétique ». Christian SCHLATTER, « La formation des avant-gardes françaises à partir de 1945 », in *Poésure & Peintrie. D'un art à l'autre*, catalogue d'exposition, Centre de la Vieille Charité, Marseille, Directions des musées, Paris, Réunion des musées nationaux, 1993, p. 270-272. Ce témoignage est à nuancer : Dufrière avait pu mesurer les possibilités sonores offertes par la bande magnétique déjà lors des films d'Isou, de Lemaître et surtout de Wolman. D'autre part, en ce qui concerne Artaud, Dufrière connaissait son travail au moins dès 1950, comme le montrent les textes du premier numéro de *Ur*, et il aurait même eu l'occasion de le rencontrer au Bar vert, si l'on suit le témoignage de Jean-Louis Brau. Mais le récit de Hains nous intéresse parce qu'il montre le partage des mêmes intérêts par-delà l'appartenance au lettrisme, et surtout parce qu'il corrobore l'hypothèse que Dufrière a commencé à utiliser esthétiquement le magnétophone non pas en 1953, mais aux alentours de 1957-1958.

d'avant-garde réellement novateur. Les auteurs, Dufrêne, Estivals et Villeglé, sont présentés comme des « Francs Tireurs¹ » et l'appellation d'« Ultra-Lettrisme » est choisie pour signifier le souhait de dépasser le mouvement isouien. Mais ce nouveau groupe est plus fictif que réel. Comme l'écrira Dufrêne des années plus tard :

Le terme de *groupe* ultralettriste était tout bonnement ridicule : VILLEGLÉ se fichait comme d'une guigne (et c'en fut une pour tous) de l'ISME ajouté aux ultralettres de HAINS (à la naissance desquelles il avait aidé), ESTIVALS devait bientôt s'afficher « signiste », puis « schématisiste » et, maître de conférences à Bordeaux, schématiser inénarrablement².

Plus que la naissance d'une nouvelle avant-garde, l'« Ultra-Lettrisme » exprime ainsi à l'époque l'exigence d'une rupture. Et en même temps, aujourd'hui, ce nom même montre aussi le lien étroit entre les pratiques de poésie-performance des années 1960 et la recherche lettriste.

Ce lien est confirmé par le fait que c'est justement dans le numéro 2 de *Grâmmes* qu'apparaît le passage dont Henri Chopin s'inspirera pour créer l'expression « poésie sonore » :

Dufrêne est ULTRALETTRISTE (c'est lui qui a créé le terme) parce qu'il a abandonné le Lettrisme écrit pour le CRI-RYTHME automatique. L'automatisme n'est plus appliqué à l'écriture ni aux concepts (conservés dans l'image surréaliste), mais au langage articulé – et inarticulé – au matériau intrinsèque de la voix humaine. Il apporte donc à la poésie exclusivement sonore une solution neuve et personnelle³.

1. « Introduction à l'Ultra-Lettrisme », in *Grâmmes, Revue du Groupe ULTRA-LETTRISTE*, n° 2, 1958, p. 6.

2. François Dufrêne, « Le lettrisme est toujours pendant », in *Archi-Made, op. cit.*, p. 365.

3. Jacques de la Villeglé, François Dufrêne, Robert Estivals, « Note différentielle sur les Ultra-Lettrismes », *Grâmmes, Revue du Groupe ULTRA-LETTRISTE*, n° 2, 1958, p. 7.

Dans ce numéro, Dufrêne publie un ensemble de textes révélateurs d'une nouvelle phase de recherche, dont « L'Après-demain d'un Phonème », dans lequel il explique certains procédés d'écriture de son poème « Tombeau de Pierre Larousse », paru aussi dans le n° 2 de *Grâmmes*, tout en abordant donc pour la première fois la question du rôle du magnétophone dans la composition des crirythmes (ce qui donne à Chopin un point d'appui ultérieur pour forger sa notion de « poésie sonore »). Toujours dans ce numéro, Dufrêne republie le manifeste de 1953 « Fausse Route. Demi-tour gauche pour un cri automatique », en le faisant suivre d'un nouveau texte en lien avec celui-ci, « D'un pré-lettrisme à l'ultra-lettrisme ».

Malgré le titre, « D'un pré-lettrisme à l'ultra-lettrisme » est consacré à la réception d'Artaud. La référence à Artaud est déjà présente dans le manifeste « Fausse Route » : placée en position forte, avec une citation en exergue, elle a la fonction de parrainer l'éloignement de Dufrêne du lettrisme, tout en soulignant la continuité d'une recherche poursuivie sous le signe du Momo dès le début de sa participation au groupe en 1946. « D'un pré-lettrisme à l'ultra-lettrisme » est à ce sujet particulièrement significatif. Dufrêne soutient en effet que c'est grâce à l'effort de théorisation des lettristes qu'Artaud a pu être entendu et réhabilité poétiquement, le lettrisme ayant favorisé en quelque sorte sa réception, à un moment où par ailleurs le cri devient un « phénomène d'époque¹ » avec notamment l'exemple du jazz et de la technique scat. Et en même temps, Artaud a été pour le jeune acolyte d'Isou un « garde-fou grinçant » qui lui a permis de se détacher du lettrisme : « Artaud fut pour moi un garde-fou grinçant grâce auquel j'ai remisé la musiquette lettriste mélo melliflue et l'architectonique frisquette »².

C'est ainsi que l'on peut alors entendre le titre « D'un pré-lettrisme à l'ultra-lettrisme » : Artaud, dont la recherche précède le lettrisme, accompagne Dufrêne jusqu'à l'Ultra-Lettrisme, moment d'émancipation où il se libère à la fois de la poésie phonétique et de l'écriture,

1. François Dufrêne, « D'un pré-lettrisme à l'ultra-lettrisme », in *Archi-Made*, *op. cit.*, p. 199.

2. *Ibid.*, p. 200-201.

à l'aide du magnétophone, et en renouant de ce fait avec l'aspiration artaudienne de sortir de la page. Pourtant, on peut relever que dans ce texte Dufrêne emploie la dénomination de « crirythme » aussi pour les poèmes lettristes « Appel à la Révolte » et « J'interroge et j'invective à la mémoire d'Antonin Artaud » qui avaient été enregistrés pour *Traité de bave et d'éternité* :

C'est par une longue série de **crirythmes** dont les premiers furent un « Appel à la Révolte » et un « poème à hurler » à la mémoire d'Artaud (1949) que j'ai été conduit à exécuter un « demi-tour gauche pour un cri automatique », vers un **ULTRA-lettrisme** libéré par le magnétophone de cette cochonnerie d'écriture qui pesait tant à l'auteur du "Pèse Nerfs"¹.

Entre continuité et rupture, et comme dans une quadrature du cercle, l'on retrouve légèrement cryptée la citation d'Artaud « Toute l'écriture est de la cochonnerie ! » qui apparaissait en exergue à « Fausse Route. Demi-tour gauche pour un cri automatique ». Dans ces débuts d'une nouvelle phase de la poésie-performance, Artaud revient avec force, véritable figure tutélaire à la fois d'un renouvellement et d'une permanence de la recherche.

Le deuxième numéro de la revue *Grâmmes* met donc en scène un groupe d'artistes qui, tout en venant du lettrisme ou étant influencé par lui, affirment leur indépendance et déclarent le dépassement du mouvement d'Isou. Ce numéro se clôt sur un article d'Estivals intitulé « Le système isouien » et dans lequel l'auteur s'adonne à une critique argumentée de la recherche du fondateur du lettrisme, en lui reprochant notamment le caractère systématique, la prédominance de la théorie sur l'expérience ainsi que l'idéologie progressiste de matrice hégélienne qui sous-tend chacune de ses propositions.

1. *Ibid.*, p. 201.

C'est sur ce fond d'ultra (anti)-lettrisme que se détache le geste de Dufrêne de proclamer une sortie de la page, à la faveur d'une action résolument physique à l'aide du magnétophone. Geste dont Chopin fait trésor.

Rentré à Paris de son service militaire, Dufrêne entame son activité plastique. Grâce à Hains, qui selon la légende l'emmène aux entrepôts Bompaire où sont stockés des panneaux d'affichages, Dufrêne découvre l'univers des dessous d'affiches et commence à les décoller systématiquement et à en faire des œuvres plastiques. Cette pratique du « décollage » l'amènera à participer aux activités des Nouveaux Réalistes, artistes réunis par Restany en 1960 et qui se confrontent à la société urbaine de consommation et d'information¹.

Toujours vers la fin des années 1950, Dufrêne fait aussi la connaissance de Bernard Heidsieck et de Chopin – qui, comme ils l'affirment, avaient commencé chacun séparément des expériences avec le magnétophone depuis 1955 – ainsi que de Jean-Jacques Lebel, qu'il invite à son happening *Pour Conjurer l'esprit de Catastrophe*, et de Jean-Clarence Lambert, qui le fait participer aux soirées du Domaine Poétique au tout début des années 1960.

Dufrêne se crée de ce fait un réseau en dehors du lettrisme, ce qui a comme effet, d'un côté, de diffuser des recherches entamées au sein du mouvement d'Isou ; de l'autre, de permettre à ceux qui le souhaitent (ou souhaitent) d'oublier cet héritage et de regarder ces pratiques sans les idées préconçues relayées par la critique journalistique, qui

1. Le Nouveau Réalisme est fondé en 1960 avec une déclaration signée par Hains, Jacques de la Villeglé, Yves Klein, Daniel Spoerri, Arman, François Dufrêne, Martial Raysse, Pierre Restany, Jean Tinguely. Ils seront rejoints peu de temps après par César, Mimmo Rotella, Niki de Saint Phalle et Gérard Deschamps. Les dessous d'affiche de Dufrêne ne sont pas éloignés de l'« art scotch » de Wolman et de son geste d'arracher des journaux à l'aide de bandes adhésives, et certains critiques d'art ont d'ailleurs associé Wolman aux Nouveaux Réalistes (cf. Cécile DEBRAY (dir.), *Le Nouveau Réalisme*, cat. d'exposition, 28 mars 2007-2 juillet 2007, Paris, Éd. de la Réunion des musées nationaux, 2007). Wolman définit ainsi l'art scotch : « Le 18 mai 1963 à l'aide d'un ruban adhésif scotch j'arrache les impressions d'une page de journal. J'obtiens une écriture ordonnée sur la surface plane d'une nouvelle dimension effective. Je découvre le devenir de ce que j'appelle l'ART SCOTCH dans le choix des divers faits quotidiens, les modes d'impressions et la qualité des encres, le choix des impulsions communiquées par le geste qui fixe et arrache. C'est dans cet espace-succesif que l'œil parcourt l'ART SCOTCH ». Gil Joseph Wolman, « Art scotch », in *Défense de mourir*, Paris, Éd. Allia, 2001.

accompagnait toujours les manifestations lettristes avec des propos de dérision.

Mais en s'éloignant du lettrisme, Dufrêne montre le désir de n'appartenir plus à aucun groupe, à aucune école, ou du moins pas de manière exclusive : un désir qui est symptomatique d'une nouvelle phase historique. À ce propos, les termes de la déclaration qui marque la naissance du Nouveau Réalisme sont particulièrement révélateurs : « Les nouveaux réalistes ont pris conscience de leur singularité collective ». Cette même conscience d'une « singularité collective » caractérise les rapports entre les différents poètes-performeurs qui se retrouveront réunis par Jean-Clarence Lambert dans les soirées du Domaine Poétique ou par Henri Chopin dans les disques de sa revue *OU Cinquième Saison*. L'essai de Dufrêne consacré à la poésie phonétique et sonore, « Le lettrisme est toujours pendant », publié en 1973 dans *Opus International* (dont le rédacteur en chef était à ce moment-là Lambert), montre à la fois cette exigence de non-affiliation et l'estime dans laquelle Dufrêne tient toujours le lettrisme : les critiques et les mots d'esprit semblent être là pour mieux marquer l'indépendance de l'auteur, mais aussi pour donner tout leur poids aux nombreuses appréciations¹.

Pour revenir plus particulièrement à sa pratique poétique, Dufrêne ne compose pas uniquement des *crirhythmes*, mais il continue à travailler aussi, sinon surtout, avec le sémantique. Dufrêne élabore notamment le « Tombeau de Pierre Larousse », publié pour la première fois en 1958 et destiné à s'allonger sans cesse, lors notamment des récitals. Dans « Tombeau », entrées du dictionnaire, actualités et références de toutes sortes se tissent et se juxtaposent selon un jeu d'homophonies et de polysémies vertigineux, dont l'effet se trouve augmenté par une orthographe « semi-phonétique », où des consonnes homophones sont notées avec la même lettre². L'auteur adopte aussi des stratégies rythmiques et orthographiques, comme la coupe inhabituelle des mots et

1. Cf. aussi François Dufrêne, « Isidore Isou », in *Archi-Made*, *op. cit.*, p. 325-329.

2. Par exemple, « C se ramène à K ou à S », « Q se ramène à K ». François Dufrêne, « L'Après-Demain d'un Phonème », *Grâmmes, Revue du Groupe Ultra-lettriste*, n. 2, 1958, in *Archi-Made*, *op. cit.*, p. 161.

le déplacement de l'accent tonique, indiqué par des lettres capitales, visant à « dépayser au maximum le paysan d'auditeur en l'alimentant mentalement d'un baroque exotisme fabriqué avec des vocables ultra-prosaïques imbricabriqués à des noms d'origine, de bric et de broc¹ ».

En voici un exemple, tiré de l'ouverture du « Tombeau de Pierre Larousse » :

HORBI etturBI – JOzé itturBI : VALérlilarBO – ValérlilarBI ;
VALôris BOLérôleyRIS LOreLEY ; LÔrel ôrIOL eharDI !
KLÔdôklôdêlerBI vorBA lourPEK nôPLOUK².

Il s'agit donc d'une poésie qui est à la fois orale et écrite, et qui a besoin de la relation entre ces deux dimensions pour fonctionner, à savoir pour qu'il y ait « trompe l'oreille³ ». Une poésie qui se sert de mots banals, d'une langue usée, pour la rendre « exotique ».

Cette œuvre poursuit le travail entamé dans les textes qui constituent le scénario du film imaginaire *Tambours du jugement premier*⁴. Comme le souligne Dufrêne lui-même, le travail autour du « Tombeau de Pierre Larousse » (repris par la suite dans d'autres textes, selon des règles de jeu à chaque fois un peu différentes, et qui lui vaudront d'être invité à rejoindre l'Oulipo) est dans la continuité directe de ses expériences lettristes de la fin des années 1940⁵.

Ainsi, du point de vue de sa recherche poétique, Dufrêne ne quitte en réalité jamais ses débuts lettristes. Néanmoins, pendant cette deuxième moitié des années 1950, la réflexion sur le langage s'approfondit et se

1. François Dufrêne, « L'Après-Demain d'un Phonème », *Grâmmes, Revue du Groupe Ultra-lettriste*, n. 2, 1958, in *Archi-Made, op. cit.*, p. 162.

2. *Ibid.*, p. 165

3. « Comme on dit du tableau que c'est du trompe l'œil, on dira du « Tombeau de Pierre Larousse » c'est du trompe l'oreille ». Émission radiophonique « François Dufrêne : La cantate des mots camés, L'ange du bizarre », France Culture, 26 avril 1974.

4. Film sans bande image ni bande-son, interprété par des *diseurs* (dixit Dufrêne) présents dans la salle texte à la main.

5. Cf. François Dufrêne, « Tombeau de Pierre Larousse », in *Archi-Made, op. cit.*, p. 453-454.

déplace vers une confrontation avec le pouvoir de celui-ci, perçu comme un système que les locuteurs subissent plus qu'ils ne le maîtrisent.

Dans *L'Alliterator*, texte de 1962, il souligne que le langage fonctionne en grande partie de manière autonome. Dufrêne est ainsi de ceux qui sont convaincus du fait que les locuteurs, alors qu'ils se croient maîtres de la langue, sont en réalité parlés par elle¹. Dans un système linguistique donné, il est impossible qu'il en soit autrement : la seule liberté est alors celle d'aller dans le même sens que la langue, et éprouver la manière dont elle s'enchaîne, à l'instar de ces écrivains dont on dit qu'ils jouent avec les mots, alors qu'en réalité ils les laissent jouer librement :

Cette constante disponibilité à disposer d'eux-mêmes dont menacent de disposer les mots – dès qu'on les dispose à s'y disposer, l'allitération le rappelle.

Ce ne sont pas Dufrêne, Duchamp, Joyce, Prévert ou Verriot qui jouent avec les mots ; les mots jouent tout seuls, et entre eux – et ce, grâce à la faille, à la brèche, au « jeu »².

Plus précisément, pour Dufrêne, c'est l'allitération qui permet de « s'entendre *tel qu'on est parlé* par la langue³ ». Mieux, l'allitération est ce procédé qui peut ouvrir une brèche dans la perception du langage : « Dans l'allitération que je superchérie, s'y déchire un vélum, s'y révèle un nouveau volume (peut-être même un nouvel homme) enfin, plus qu'un vertige, une vertu de distanciation⁴. »

Comme dans une torsion comparable à celle de se percevoir percevoir, l'allitération montre à un degré augmenté ce que la langue fait toujours, à savoir former des enchaînements selon une logique qui est non seulement sémantique, mais aussi sonore. Le terme « distanciation » est choisi en référence à Brecht (convoqué aussi par Debord et Wolman en 1956 dans

1. Cf. Didier Semin, « Préface », *Archi-Made*, *op. cit.*

2. « L'Alliterator », in *Bizarre*, n° 32-33, 1^{er} trimestre 1964, réédité in François Dufrêne, *Archi-made*, *op. cit.*, p. 216.

3. Didier Semin, « Préface », *Archi-Made*, *op. cit.*, p. 17.

4. *Ibidem*.

leur *Mode d'emploi du détournement*), nom qui va apparaître dans la phrase suivante. Ainsi, l'allitération permet de se mettre à distance par rapport à la langue, car elle met au jour son mécanisme. Plus encore, par la référence au dramaturge allemand, ce travail d'« allitérateur » se charge explicitement d'une valence politique, et « Tombeau de Pierre Larousse » est aussi et plus particulièrement une réponse au langage formaté, au langage « déculturelisé » de la propagande politique officielle et de la société de consommation. Une dimension que l'on retrouve dans le travail plastique de Dufrêne, comme lui-même paraît le souligner en choisissant d'utiliser, pour parler de l'allitération, l'image d'un vélum qui se déchire, une image dans laquelle on reconnaît l'activité de décolleur d'affiches. Ainsi, comme dans le cas des affiches, Dufrêne révèle le dessous du langage, mais sans sortir de cette même matière linguistique : en laissant jouer les mots un peu à notre tour aussi, Dufrêne décolle le langage pour le faire décoller¹. Ces opérations peuvent donner vie, peut-être, à un « nouvel homme » : un homme émancipé, un « homo ludens² » qui n'est plus dupe du langage qui le parle, mais qui accepte cette ventriloquie, en augmentant même la folie de paroles autres.

Ainsi, Dufrêne apporte au domaine de la poésie-performance à la fois un travail sur le langage, avec « Tombeau de Pierre Larousse », et un travail en deçà du langage, avec l'enregistrement de crirythmes improvisés et souvent manipulés sur bande magnétique, et qui poursuivent une direction entamée par les Mégapneumes de Wolman. Très apprécié du public pour l'énergie de ses performances, Dufrêne est une figure cruciale pour l'histoire de la poésie-performance, dans la mesure où il est à la fois le passeur du lettrisme et l'un des protagonistes de la nouvelle mouvance de poésie-performance dont l'impulsion est donnée à Paris par Jean-Jacques Lebel, Jean-Clarence Lambert et Henri Chopin³, entre continuité et renouvellement.

1. Les *Decol/lages* de Wolf Vostell commencent en 1954 quand ce dernier note le mot « décollage » dans un article du *Figaro* à propos d'un accident d'avion...

2. *Homo ludens* de Johan Huizinga paraît pour la première fois dans sa traduction française en 1951.

3. Cf. Cristina De Simone, *Poésies en action à Paris de 1946 à 1969*, thèse en Histoire des arts et des représentations sous la dir. de Christian Biet, Université de Paris Ouest Nanterre, 2016.

PERFORMANCES, IN MEMORIAM

ENTRETIEN (JULIEN BLAINE, OLIVIER PENOT-LACASSAGNE)

Olivier Penot-Lacassagne : — *Vous êtes l'une des figures majeures de ce qu'on a coutume d'appeler la poésie expérimentale. Vous vous définissez comme un « poète physique », « en chair et en os », défendant depuis vos premiers travaux, dans les années 1960, une poésie « élémentaire ». Arrêtons-nous tout d'abord sur ce dernier mot, revendiqué par de nombreux poètes (certains oscillant, vous le savez, entre l'élémentaire et l'élémental). Pourriez-vous l'explicitier ? Comment cette notion s'est-elle imposée à vous ? Contre quelles formes ou projets poétiques ? Et dans le voisinage ou la proximité de quels autres ?*

Julien Blaine : — Hui, en 2017, l'*expérimental* est achevé, même si nos recherches continuent...

Confrontés aux poésies plus ou moins traditionnelles de *Tel Quel* à la *Poésie Blanche*, en passant par toutes les autres poésies à la queue leu leu, nous avons, à la fin des années 1950 et au début des années 1960, besoin d'épithètes : *poésie concrète, poésie visuelle, poésie sonore, poésie élémentaire, poésie action*, régulièrement traduites en anglais pour marquer notre internationalisme ! À part la poésie visuelle, qui devint *poesia visiva* en Italie. Maintenant, en ce début de millénaire adolescent, le terme de poésie sans épithète me suffit. En 1962, quand j'ai créé ma première revue *Les Carnets de l'Octéor*, j'avais commencé à qualifier notre poésie de *séméiotique* ou *sémiotique* (en référence aux travaux sur le signe et la théorie des représentations et des systèmes signifiants), termes auquel j'ai rapidement substitué le qualificatif d'*élémentaire*.

Pour moi, ce choix était tout à fait à prendre *au pied de la lettre* avec sa double signification en référence à l'école communale : nous étions

sortis de l'enseignement préparatoire pour entrer dans les cours élémentaires avant d'arriver en cours supérieur !

D'autre part, ce mot se référait à une poésie qui était susceptible d'utiliser divers éléments :

- 1) Eau, feu, air, terre (métal et bois selon le taoïsme)
- 2) Les principes de base d'une science, d'une technique, d'un art...
- 3) Substance qui s'ajoute à une autre substance pour composer une autre substance mélangée pour créer un tout : les éléments qui entrent dans la composition de tel ou tel produit. Fragment isolé à ajouter à une composition en cours pour l'achever : un élément du puzzle. Information fournie : les éléments du problème.
- 4) En fait, les éléments calligraphiques, typographiques, pictographiques, idéographiques, cryptographiques, hiéroglyphiques, photographiques, alphabétiques et informatiques.

C'était m'opposer aux écoles dominantes du ghetto du gotha culturel parisien de la poésie dite *contemporaine* et selon moi exténuée, et me référer aux avant-gardes historiques, à cette époque dépréciées ou méconnues, et principalement le futurisme, dada, le cubisme et Cobra. Démontrer aussi par ces antécédents que notre poésie est internationale.

Et renouer avec Apollinaire et ses *Calligrammes*, Mallarmé et surtout son *Livre*, cette œuvre en mouvement, Pierre-Albert Birot et ses *Poèmes à crier et à danser*, et quelques autres auteurs... et remettre en mémoire les jeux des troubadours : le tenso, le partimen, l'alba (Sordello di Goito, João Lobeira, Raimbaut de Vaqueiras)... et ceux des grands rhétoriciens comme le rondeau tombolo (Guillaume Cretin, Jean Lemaire de Belges, Jean Bouchet)...

O.P-L : — *Lors de vos performances, votre corps est tout entier dans le processus de constitution du poème (je pourrais citer ici votre texte intitulé « La performance », publié dans DOC(K)S). Saisi comme une construction sociale et culturelle, lieu où se cristallisent des normes et des valeurs, ce corps, que les années soixante et soixante-dix ont voulu libérer, qui est aujourd'hui exhibé ou voilé, ce corps désormais marchandisé, publicisé, arraisonné par la science, comment l'appréhendez-vous ?*

J. Bl. : — Corps que nous avons à peu près libéré, avec d'autres mouvements artistiques, sociaux et politiques. Puis, oui, terrible constatation, cette libération s'est atténuée, s'est arrêtée et a commencé à régresser, la contrainte a repris ses droits, le corps nu est devenu publicitaire ou produit d'appel pour *Reality show* (plus ou moins hot) from TV.

Notre liberté est devenue hors-la-loi. Les monothéismes, cette barbarie ignoble récente (à peine 6000 ans), ont repris leur ascendant sur nos sociétés et nous sommes entrés dans une dure période qui dure... Nous avons une seule solution : continuer notre travail, continuer ce que nous sommes. Et là, nous nous heurtons à un problème exécrable et surprenant et neuf : le mépris des media – dit de référence – à notre égard. Désormais, tandis que le sport a pris une place capitale, la politique ringarde et cynique une place déterminante, voire dominante, les faits divers, notamment à base ou pour raison religieuse, une place considérable, l'art et la poésie sont absolument absents de ces media... Naguère, *Libération* consacrait des pages à la poésie, et plus spécialement dans son supplément *Sandwich* de Jean-Luc Hennig, *Le Monde* y tenait rubrique régulière (Patrick Kechichian ou Christian Descamps). Les autres quotidiens rubriquaient régulièrement, eux, sur nos actualités comme le faisaient aussi les radios et même la télé au *Cercle de Minuit*. Hui, plus rien à part les articles consacrés à l'art infantile américain ou celui de ses colonies tels Jeff Koons ou Lee Ufan... Il nous reste quelques rares émissions sur France Culture et des centaines de blogs qui remplissent cette mission, mais du coup nous restons entre nous.

O. P-L : — Comment sortir la phrase de sa gangue *est le titre d'un de vos ouvrages. Paraphrasant cet intitulé, je vous pose la question suivante qui, peut-être, vous paraîtra naïve : pourquoi sortir la phrase de sa gangue ?*

J. Bl. : — Pour savoir, connaître ce qu'elle veut dire ! ce que ça veut dire, dire pour de vrai.

O. P- L : — *Le recours à la performance, la revendication d'une poésie « en chair et en os », a impliqué la sortie de l'espace du livre que vous considériez naguère comme un médium inerte et mortifère. Je me souviens d'un texte particulièrement virulent « La poésie hors du livre hors du spectacle hors de l'objet » (Robho, n° 5-6, 1971), dont je cite ici un court passage : « Qu'est-ce en effet que le livre, sinon une entreprise de réduction, d'enfermement et de POLICE des langages, sinon le grommellement d'une société aphasique parce qu'elle est opprimée ? »*

Sans abandonner ce médium – le livre – (et vous rappelez à l'instant l'importance du projet mallarméen), vous l'avez mis en question et même mis à la question (je renvoie par exemple à votre performance « Quant au livre de l'échec », créée en 1967, ou à votre Essai sur la sculpturale, publié la même année) Qu'en est-il désormais pour vous de cet « objet » longtemps contesté ?

J. Bl. : — Cela reste un objet considérable et furieusement et définitivement en projet.

Mais il reste aussi, j'allais dire *surtout*, un réceptacle d'ordures et de détritits, ce qui n'est pas, dans mon langage, péjoratif...

Ce qui compte, pour moi, c'est le poème en train de se dire, de se faire par le poète en action. Le poème vrai est, en effet, celui qui est en train de se fabriquer dans/par le corps du poète,

comment il en sort. À ma mort il restera – pour ceux qui en demanderaient encore ou enfin – ce réceptacle, cet objet. Cette fabuleuse poubelle.

O. P-L : — *Que faire donc d'un livre aujourd'hui ?*

J. Bl. : — Le conserver au cas où...

Mais je suis bien pessimiste sur les causes et les raisons d'une telle conservation.

J'ai souvent pensé et dit que ce travail, mon travail, était inutile ;
à la réflexion, il y a encore quelques années j'ai regretté cette affirmation, je l'ai analysée comme une posture

voire une coquetterie,
hui, je crois que c'est une réalité !

O. P-L : — *Pourquoi ? Quelles en sont les insuffisances, les limites ?*

J. Bl. : — Il reste *lettre(s) morte(s)*, c'est exactement comme si les mélomanes se contentaient de lire des partitions sans jamais écouter la musique, sans jamais aller voir un concert. Là encore, comme pour la poésie – même si ce type de média se développe, l'écoute ou la vision des disques (CD, DVD, vinyle) est insuffisante. Il faut voir et entendre l'orchestre, le musicien...

O. P-L : — *Mais ne peut-on dire à l'inverse que certains livres résistent ou s'opposent à « l'ordre du discours » qui s'est imposé ?*

J. Bl. : — Question cruciale...

Naguère, je l'ai dit, les media de références consacraient des chroniques à nos livres, quelquefois des pages entières !

Hui, du plus célèbre d'entre nous au plus inconnu en passant par le plus en vogue, rien ou des informations maigrelettes dans des magazines plus ou moins spécialisés en préférant chez l'auteur « choisi » plutôt le côté people que le côté livre.

O. P-L : — *Certes. Mais malgré cette situation déplorable, le livre ne demeure-t-il pas, parfois, un lieu de contestation radicale d'une société devenue bavarde ?*

J. Bl. : — Oui ! Oui !

Mais ce sont dans les livres dont on ne parle pas ou dont on ne parle qu'entre nous.

Il suffit de lire nos journaux, d'écouter nos radios et de regarder nos télé.

Nous sommes dans une période d'inculture proclamée, de barbarie assumée et de cynisme organisé.

Notre silence est splendide, mais il profite à ces ignobles bavards.

O. P-L : — « *Les traces que je peux laisser* » (*publications, enregistrements, objets...*), écrivez-vous, « *balisent ma trajectoire* ». Mais, ajoutez-vous, ce ne sont là que les « résidus » de cette poésie élémentaire expérimentée depuis cinquante ans, « des déchet... justes bons à donner des indications, à offrir des indices de ce qui se passe “en vrai” ».

J. Bl. : — Je confirme !

O. P-L : — *Pourriez-vous néanmoins préciser cette « trajectoire » conséquente, faite très certainement d'avancées et d'abandons ?*

J. Bl. : — Belle difficulté :

car ces livres que l'on trouve dans les bonnes librairies et chez les excellents éditeurs, ces livres qui empilent une succession de rectangle gris, de ces livres écrit à la queue leu leu par des auteurs de best-sellers ou des auteurs primés ou mieux par des auteurs estimés...

Ces livres ordonnés physiquement, plastiquement sont tous semblables. Mais ils essaient de ne pas raconter pareil.

Mais que ce soit *Da Vinci Code* ou *Le Bavard*, ils sont de la même espèce, au sens littéral de la même forme.

L'hypotypose est celle qui convient à mon travail, toutes les autres ne sont que des figures de style littéraire inadéquates après l'arrivée de l'offset (il y a déjà 1/2 siècle !) et des nouveaux programmes informatiques qui permettent une hypotypose réelle, ce qu'il serait convenu d'appeler désormais *nea ypotyposi* (nouvelle ou néo-hypotypose), ou mieux : hypotypose incarnée.

Alors je vois bien à 74 ans moins 1 mois comment mon travail s'est articulé. Il y a des sujets, il y a des objets, il y a des livres, il y a des titres. Par exemple :

il y a ceux qui se réfèrent à la ligne d'horizon, cette conjonction de coordination, comme les *PO Ms (13427 Poèmes métaphysiques)* et les *BiMOTS* ;

ceux qui traduisent intuitivement les écritures préhistoriques de l'aurignacien à l'azilien comme les 8 *Cahiers de la 5e feuille* ;

ceux qui essaient de renouveler la poésie épique comme *Calmar* ;

ceux qui procèdent de la même tentative avec la poésie lyrique comme *Pagure* ;

ceux qui reviennent sur le calligramme et le vers figuré comme *Poèmes Vulgus* ;

ceux qui essaient de donner une restitution écrite, photographique, enregistrée et livresque de la performance comme *L'arc c'est la lyre* ou *Concerto pour autotypo, conques et cornes*, et tant d'autres !

Fin 2012, j'ai choisi de faire un seul livre tous les deux ans, une *Biennale-Bouquin (BB)*, un seul donc qui pourrait aussi bien dire de la conjonction de coordination, des poésies lyriques et épiques, des traductions de gravures, peintures et écritures préhistoriques, des témoignages sur mes performances et déclara©tions, des carnets de mes voyages. Ainsi, après avoir travaillé au livre intitulé *2013* (aujourd'hui édité et premier de la série), je poursuis ce travail : *2015* (qui vient de sortir.), *2017*, *2019*... Pour faire plaisir à quelques amis et pour me faire plaisir, j'ai un peu triché en publiant pendant cette période chez Al Dante, Le Castor Astral, Red Fox Press, Art Go & C^{ie}...

Je dois me restreindre ! je devrais... je vais !

Après les étapes de ce travail, le classement final :

1) Le décryptage intuitif et mes commentaires sur les écritures originelles de l'aurignacien à l'azilien. Plus de 20 ans de travail : 3 catalogues, 8 numéros des cahiers, 3 livres d'artiste, 1 CD ; près de 1500 pages publiées et 19 expositions et je ne sais combien de performances... de 1993 à 2016.

2) Inventer une forme moderne admise et reprise, comme jadis le sonnet, car c'est une forme adéquate pour les procédés de reproduction en pratique hui (cf. Les *PO`Ms* et les *BiMOTS*), cette page séparée par une ligne d'horizon comme une conjonction de coordination entre le mot et le reste. Un nombre innombrable d'étapes entre 1962 et hui.

3) Ne rien lâcher sur cette société et ce monde qui s'écroule sauvagement, continuer à dire, à écrire, à faire contre.

• *Pirate* (2 numéros : *La Voix des corons, Nouvelles Galères*) 1972 • *Géranonymo* (15 numéros) 1970/1975 • *Invece* (5 numéros) 2013/2016 • *Les Anartistes* (4 titres parus) 1972/1988. • *Les Guidécolos* (1 titre paru) 1972 • *Processus de déculturation* (Ed. Tête de Feuilles) 1972 • *Kyé de N & de M* (VOIX éditions) 2002 • *Cuba - Cola* (Éd. Inventaire / Invention) 2006 • *Mais 2009* (Éditions Dernier Télégramme) 2010 • *Eastern* (Dernier Télégramme) 2012 • *Lecture de 5 faits d'actualité par un septuagénaire bien sonné* (Al Dante Éditions) 2016.

O. P-L : — *Quelles perspectives ce vaste travail ouvre-t-il à présent ?*

J. Bl. : — Je crains qu'il n'y est peu ou pas d'ouverture. Alors, après réflexion j'ai décidé de continuer de faire ce que j'avais à faire.

O. P-L : — *Accumuler donc ces « déchets » indispensables, « justes bons à donner des indications, à offrir des indices de ce qui se passe "en vrai" »... Votre propos laisse pressentir que l'essentiel se dérobe toujours. Que devant ou derrière la performance, en son cœur ou dans ses marges, à portée de mots et de mains, se tient autant que s'échappe la chose espérée.*

J. Bl. : — Je ne peux mieux dire !

O. P-L : — *L'auditeur, le lecteur, le public : qu'en dire ? « La rencontre sera ou s'évaporerà », écrivez-vous. Diriez-vous que le « poète physique » que vous êtes (c'est ainsi, entre autres, que vous vous présentez) est une « conjonction de coordination » ? Qu'attendez-vous, qu'espérez-vous, que redoutez-vous de ce « jeu » conjonctif ?*

J. Bl. : — On ne peut jamais savoir comment « ça va se passer ».

La rencontre est toujours fragile,
l'établissement de la relation entre eux et moi est délicat,
l'espace joue, le public joue, je joue,
ou personne ne joue...
Un seul ne joue plus et c'est foutu !

O. P-L : — *Quelle définition finalement proposeriez-vous du mot de performance aujourd'hui ? Aujourd'hui, dans l'en court de votre travail, après cinquante années d'expérimentations et d'« actionécriture » toujours relancées ; dans cet aujourd'hui aussi où le mot, diversement employé, renvoie très souvent à un agencement intermédiaire convenu, divertissant et spectaculaire.*

J. Bl. : — Là, j'en reviens à ce texte « infini », au sens propre du terme, qui doit paraître prochainement. Quand j'ai abandonné la performance au milieu des années 2000, j'ai écrit un texte d'explica©tion. Ce texte est toujours inachevé : un (ou +) post-scriptum s'y ajoute à chaque saison (ou presque). Voilà où il en était à ce jour (27.08.2016). Je vous laisse y puiser comme bon vous semble les éléments qui répondront plus précisément à votre question.

O. P-L : — *Voici donc, cher Julien Blaine, en guise de conclusion ouverte, les éléments de cette réponse, pris parmi 150 post-scriptum qui forment un après-coup remarquable.*

Introdu©tion

C'est à partir de ce texte ou en rapport avec ce texte ou en opposition à ce texte que le plus important courant de la poésie contemporaine s'est positionné, que ce soient les poètes de la première génération encore fortement impliqués selon les avant-gardes historiques (futurisme, dada, Cobra ou fluxus) : poésie concrète, poésie visuelle ou poésie sonore ; ceux de la génération suivante qui développeront leur poésie par l'articulation, aussi bien celle des voix que celle des corps (happening, poésie élémentaire, poésie action), qui amèneront la poésie essentielle de la fin du XX^e siècle et du début du troisième millénaire : la performance.

Enfin ceux de la nouvelle génération, qui restent dans leur corps et qui disent par la bouche et écrivent par leur langue, ou celles et ceux

qui ont prolongé leurs vieilles prothèses, magnétophone et microphone
par les ordinateurs et les nouveaux outils électroniques.

La performance*

C'est un corps
dans un espace
et c'est un son
dans un corps,
ce son est celui de mon corps
ou celui de cet espace,
c'est un son de nature :
voix, viande, &c.
ou un son d'artifice :
musique, bruits, &c.
Puis c'est un geste
du corps
et un mouvement
de cet espace
et comment jouent ensemble
le geste du corps
et le mouvement de l'espace.
Le mouvement de l'espace
est proprement celui de l'espace
mais aussi du peuple de cet espace :
du public.
Là, tout va bouger :
le corps,
l'espace,
le son,
le geste...
Et la rencontre
sera
ou s'évaporerà.

Là, aux entrepôts frigorifiques,
sous les voûtes
dans cet espace
en bord de Seine
aux frontières d'une friche industrielle
qui sera une université parisienne
(l'université Denis-Diderot)
la rencontre s'est établie...
Quant à l'enseignement :
l'université future ne pourra jamais faire mieux.

octobre 2002

*Post-Scriptum
c'est un art désespéré

P.-S. No 3

En ce début de millénaire
la performance est guettée par 4 dangers :
1/ le gag trop intelligent
2/ le gag trop idiot
3/ la saynète théâtrale
4/ le monologue pour cabaret à touristes
1 risque :
1/ la longueur
et 2 réalités :
1/ les critiques hors média et hors style s'emparent, désormais, de
cette discipline et, hors de cette culture, la définissent néanmoins (en
tant qu'ingénieurs d'un appareil critique d'une machine hors circuit)
2/ ceux qui pratiquent ça parce que ce serait être à la mode...
et 5 con
tenus néfastes
1/ l'engage

ment
simpliste et altruiste
2/ le sexuelle
ment
nu ou opaque
3/ les symboliques et les ri
tu
els
pisse de chat et caca-boudin
4/ la mise en scène de l'antipathie spontanée et radicale des artistes
entre-deux (entre deux âges, entre deux styles, entre deux &c.) à l'égard
des autres artistes (jeunes et vieux, physiques ou
technologiques, &c.)
5/ le retour au happening, gutaï et autres spectacles avec participa-
tion obligatoire du public.

P.S. No 13

Militant, prêcheur, représentant, depuis 1962 j'ai dit et remué ma
poésie tout autour du monde, j'ai agi devant des foules et des déserts.

Je voulais convaincre par la confrontation avec eux, avec elles, avec
tous. Les mettre en face de la poésie
en chair & en os et à cor & à cri.

Mais le monde est large, long, épais, dispersé ; trop traversé, trop
desservi.

Et le monstre qui m'écoute, qui me voit n'a que deux oreilles mais
mille langues : je renonce.

Hiver 2005

P.S. No 16

Pour mes déclara©tions je ne veux désormais aucune béquille ni
musicale ni électronique.

PS No 65

Avec et après les performances, je suis passé à des prestations que j'ai intitulées « déclara©tions », en fait des lectures améliorées !

Pour les performances, à partir – tout au plus – de la dixième reprise j'étais déjà dans la représentation mécaniste, machinale, une interprétation qui lie automatiquement la cause (le texte) à l'effet (la lecture) : hors-vie, hors-corps, hors-chair, au-to-ma-tik-tik !!!

Déplorable, deadly boring... Pour mes « déclara©tions », j'y suis déjà dès la seconde ! donc je ne les lis, ne les fais qu'1 fois, 2 à la rigueur.

PS No 89

C'est devenu plus con et plus traditionnel qu'une fête folklorique. Jadis j'ai abandonné la perf. (2002), hui, j'évite à tout jamais les festivals de perf. ou de poésie-action : l'art du stéréotype désormais.

PS No 91

Chasser le naturel : il revient au galop ! Dans la performance chasser le spectacle : il revient au grand galop !

Elle est elle – la perf. – Elle, sans mise en scène et autres fantaisies de 1955 à 1985.

Après elle n'est plus. Elle est redite & refaite.

Imaginez un peintre cubiste opérationnel en 1960 ou 70, ce serait ridicule : un anachronisme.

PS No 105

J'essaie dans ce que je fais, ce que je dis, ce que j'écris d'être de plus en plus radical. Bientôt je n'aurais plus qu'un seul spectateur, un seul auditeur, un seul lecteur (le même !) : moi.

PS No 106

Je continue.

Je ne m'interromps pas...

Je continue,

même si, désormais, je sais que c'est parfaitement inutile :

que je suis parfaitement inutile.

PS No 108

Je me souviens des Jeux du cirque dans l'empire romain... Puis de l'inintérêt durant des siècles pour les spectacles sportifs...

Alors ? Que s'est-il passé à la fin du XIX^e et pendant tout le XX^e et encore en ce début de XXI^e pour que le peuple verse dans une telle barbarie, une telle stupidité, un rejet absolu de l'art, de la poésie et plus généralement de tout ce qui pourrait sembler culturel au profit des seuls spectacles sportifs : Jeux olympiques (amputés de leurs disciplines artistiques) ! Championnats du monde ou nationaux de football, rugby, basket-ball, hand-ball, ski, tennis, golf, natation, athlétisme, etc. ?

Et pire ! :

Que s'est-il passé à la fin du XIX^e et pendant tout le XX^e et encore en ce début de XXI^e pour que le public verse dans une telle innocence, une telle stupidité, un rejet absolu de l'art, de la poésie au profit d'une littérature puérule, d'une musique infantile et d'un art mercantile et dérisoire ?

Mais que faisons-nous ?

Comment pouvons-nous exister encore ?

Faire encore ?

Dire encore ?

Être encore ?

Dernier PS

Quel gâchis !

Mais où est le gâchis ?

Julien Blaine

(2002/2016)

(août 2016)

Dunque ho lavorato (poco) cher Olivier :

PS : N° 151

Je ne cesse de le répéter :
pour changer – en mieux – le comportement de l’animal-homme
(de l’animal’homme), il faut 2 siècles.

2 siècles pour les T’ang en Chine

2 siècles pour les troubadours dans le sud de l’Europe

2 siècles pour la Renaissance

2 siècles, toujours 2 siècles.

Nous sommes nous du mouvement des Avant-gardes (nom stupide
mais utile et employé, usage définitif)

Nous sommes à mi-chemin, un siècle déjà !

Nous avons vécu son éclosion, son apogée et sa déchéance :
ainsi l’hermétisme, ainsi le futurisme, ainsi le cubisme, ainsi dada,
ainsi le surréalisme qui fut surtout la déchéance de dada, puis au
milieu du XX^e siècle nous toutes & tous Cobra, fluxus, les poésies
concrètes, sonores, élémentaires, spatiales et vivives, le happening et la
performance...

Sa déchéance a commencé au début du XXI^e siècle avec des artistes
incultes, des plagiaires cyniques (ce qui peut être complémentaire).

C’est avec dégoût que j’assiste aux performances actuelles¹, avec la
nausée que je regarde les poèmes visuels du présent².

Cette histoire : Cobra-fluxus-poésie totale-performance est ache-
vée. Elle se perpétue par des pollueurs, des crétins plus ou moins naïfs
et des imbéciles tout à fait incultes.

Il est temps que des universitaires responsables et des critiques
informés se penchent sur cette séquence achevée avec son début, sa
montée, sa descente et sa chute.

(1950/2000)

1. Tous nos travaux leur sont incompris? Sont-ils vraiment stupides ou simplement méprisants?

2. Des caricatures infantiles et le pire c’est que politiquement ils penchent du bon côté!

Il reste encore un siècle pour poursuivre ce mouvement des avant-gardes...

J'attends sa prochaine séquence.

Je la fréquente, elle frémit.

C'est une parole allongée, saccadée, articulée, vrai, dite et écrite, chargée et politisée (mauvais terme, mais je n'en ai pas d'autres à ma disposition !)

Christophe Tarkos, Nathalie Quintane, Édith Azam, Charles Pennequin, Jérôme Game, [...] pour parler des auteurs français.

Et tous ces jeunes gens qui éclosent en ce moment de-ci de-là ici et là-bas !

Ils auront aussi à essayer sinon à y parvenir de nous débarrasser de la pensée monothéiste et de l'hégémonie made in USA. (Vaste programme ! comme disait je ne sais qui).

Amitiés

Julien

SCÉNOGRAPHIES DE L'ÉCRIT DANS LA POÉSIE ACTION DE BERNARD HEIDSIECK

GAËLLE THÉVAL

« Adieu à la page. [...] La Poésie s'en est extraite, enfin. » Par ces mots, Bernard Heidsieck décrit le mouvement par lequel il entend, au milieu des années 1950, « dégutembergriser » une poésie menacée d'étouffement par son médium dédié, le livre. « Des lieux *d'actions* et *d'auditions* se substituent ainsi à la page écrite : scène, rue, salle d'écoute, studio, espace, quel qu'il soit. » Projeté dans l'espace, le poème se fait non seulement sonore, mais aussi « action » : Heidsieck requalifie comme telle sa poésie à partir de 1963. Ne se cantonnant plus au texte écrit, ses nouveaux véhicules sont « la voix, le cri, le geste, l'action, le bruit, le son, le silence, la bande magnétique, tout et n'importe quoi [...]. Le poème visant à s'incarner dans son action même¹ ». Écrit pour et par le magnétophone, voué à être lu et agi face à un public dans le *hic* et *nunc* d'une performance, le poème trouve un mode d'incarnation qui vise à renouer les relations entre poésie et société que son confinement dans l'espace toujours plus blanc de la page avaient fini par distendre.

Si l'imprimé n'est pas le lieu d'achèvement ni de transmission du poème, la poésie action ne s'entend pour autant pas comme un quelconque retour à une oralité antérieure. De fait, l'écrit est, chez Heidsieck, toujours présent, visible, sur la scène :

J'insiste sur la nécessité que le poème soit lu, et non dit de mémoire.
Que la Performance, quelle qu'elle soit, s'y oblige. Un poète « lit ». Un
acteur « récite ». Un poète, en public, n'a pas à réciter. Mais à lire. [...]

1. « Notes sur les poèmes-partition h1 et h2 ou le « Quatrième plan », versions I et II (juin-octobre 1963) », *Partition V*, Bordeaux, Le Bleu ciel, 2001, p. 72.

L'image que fournit alors le poète, lisant, de lui-même, ne peut être que singulière, au mieux captivante¹.

Le poète éloigne de la sorte sa pratique tant des récitations par des comédiens que du versant asémantique de la poésie sonore représentée par François Dufrêne ou Henri Chopin. Dans les « crirythmes » du premier ou les « audiopoèmes » du second, le magnétophone est l'unique réceptacle possible des sons produits par le corps, souffle, râles, raclements, sifflements : nulle lecture d'un texte écrit n'est alors plus concevable. Mais, dans le même temps, lorsque Heidsieck substitue à l'expression « poésie sonore » celle de « poésie action », c'est pour mettre l'accent sur l'aspect du poème qui s'incarne dans le corps concrètement présent du poète, seul habilité à le lire. En cela, il se veut aussi tributaire des pratiques de performance telle qu'elles commencent alors à se développer, soulignant à plusieurs reprises l'importance de Fluxus, aux manifestations duquel il assiste à l'American Center, dans la genèse de sa poétique. La série de séances du Domaine Poétique organisées en 1963 par Jean-Clarence Lambert et Jean-Loup Philippe au même endroit sera reconnue par lui comme « capitale » : « elle a réussi à réunir – le hasard n'existe pas, c'est-ce pas ? – FLUXUS, la POESIE CONCRETE, la POESIE SONORE/POESIE ACTION et [que] depuis lors ces mouvements ou courants parallèles n'ont cessé [...] sous le vocable général et fort vague de PERFORMANCE, de se côtoyer² ». Et le poète d'utiliser le terme de « Lecture/Action » ou encore de « Lecture/Performance³ » pour désigner une pratique hybride, quelque part à mi-chemin entre la lecture publique et la performance. L'envisager sous l'angle a priori paradoxal des scénographies de l'écrit permet de tenter d'en saisir la singularité, liée à l'articulation qui s'y opère entre écriture, oralité et performance.

1. Bernard Heidsieck, « Notes a posteriori », *Derviche / Le Robert*, [Les éditeurs évidants, 1988], Romainville, Al Dante, 2004, coll. « Niok », p. 23.

2. « Nous étions bien peu en... » (1980), *Notes convergentes – Interventions 1961-1995*, Romainville, Al Dante, coll. « & », 2001, p. 201.

3. Dans « Notes a posteriori », *op. cit.*, p. 19.

SCÉNOGRAPHIE DE L'ÉCRIT DANS LES POÈMES-PARTITIONS

L'écrit apparaît tout d'abord dans les poèmes comme matériau : les séries réalisées à partir de 1965, nommées « biopsies » puis « passe-partout », sortes de « poèmes trouvés autour de [lui] dans le domaine économique, administratif, social, citoyen, etc.¹ », se fondent sur le prélèvement de formules orales, clichés conversationnels, bruits de la ville, mais aussi d'écrits de toutes sortes.

Le texte de « Qui je suis en une minute – biopsie n° 8 » (1967) résulte de la lecture de documents récupérés dans l'entourage le plus immédiat du poète : sa poche. Permis de conduire, carte de sécurité sociale, carte d'identité et fiche de paie, dont la restitution des informations constitue une tentative d'autoportrait vouée à l'échec. Le matériau utilisé dans ces séries relève souvent du document administratif ou lié au monde du travail – le poète a été cadre dans une banque : exposé sur des techniques bancaires dans le « B2-B3 (exorcisme) », énoncé des objectifs économiques du Plan assorti d'un ensemble de statistiques prévisionnelles dans « H1-H2 – Le Quatrième plan ». Ces textes, dans les poèmes enregistrés, sont lus par le poète d'une voix neutre et anonyme, et mis en tension avec d'autres types de sons, fragments d'énoncés, onomatopées, cris, éclats de voix et échos, qui, enregistrés sur une autre piste, viennent en perturber l'audition. Le matériau premier subit par la lecture à voix haute une forme minimale de transmédiation. Il devient matériau sonore, mais, lu d'une manière plate et désincarnée, son statut premier d'écrit se donne à entendre, qui l'oppose, dans ces pièces, à une pure oralité, aux manifestations pulsionnelles de la voix et du corps. La description par le poète du jeu des voix dans les notes jointes le laisse entendre : « L'une progresse, imperturbable, sans faille, posément. Et l'autre s'y enroule, l'enrubanne, tourne autour, la brise, la frappe, la caresse et la stoppe... ». Les textes prélevés exemplifient ainsi leurs propriétés discursives, mais aussi leurs propriétés médiologiques.

1. Bernard Heidsieck, *Biopsies*, s.l., Romainville, Al Dante, 2009, p. 5.

Un second ensemble est constitué d'écrits urbains : enseignes, étiquettes, affiches de colonnes Morris, lues par le poète et d'autres interprètes dans *Le Carrefour de la Chaussée d'Antin* (1973). Mixés aux enregistrements de bruits de la rue, des rengaines publicitaires des Galeries Lafayette, ils participent de la topographie sonore de l'endroit. Dans ce même poème, ils sont confrontés à des citations issues d'ouvrages critiques sur la société de consommation. Plusieurs types d'écrits, livresques et non livresques, sont alors confrontés, ce qui devait aussi être le cas dans le passe-partout n° 26 et 27, *Démocratie I et II* (1977-1978). Le texte se fonde à l'origine sur la confrontation de quatre sources : « la liste intégrale des présidents du Conseil de la Troisième, de la Quatrième et de la Cinquième république » ; l'ouvrage de Montesquieu, *L'Esprit des lois*, « la bible, celle de la Démocratie, notre bible donc. » ; le mode d'emploi de sachets de soupe instantanée. Ces éléments furent par la suite assemblés avec l'enregistrement intégral du débat sur la motion de censure de mai 1968, pour donner *Démocratie I*, avant de subir une réduction qui donnera *Démocratie II*. Se met ainsi en place, au sein des poèmes, une scène énonciative¹ sur laquelle le poète se présente comme lecteur.

S'il n'en est pas le matériau, l'écrit peut fonctionner comme matrice du poème. Ainsi du dictionnaire, au centre du programme de *Derviche / Le Robert* : réaliser un abécédaire « à partir des dix premiers mots de chacune des lettres de l'alphabet du Grand Dictionnaire Le Robert, et dont le sens m'était totalement inconnu². » L'écrit, envisagé comme medium communicationnel, est enfin au cœur des poèmes narratifs comme *La Poinçonneuse* (1970), construit autour de la trouvaille d'une lettre, déclaration passionnée d'une employée de la RATP, lue par une voix féminine et répétée sur divers tons. Noyé sous les répétitions, effets d'échos et superposition, puis sous les bruits de plus en plus forts des rames de métro, le message finit par se déliter. De même, dans « Ruth

1. Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

2. « Notes a posteriori », *Derviche / Le Robert*, *op. cit.*, p. 10.

Franken a téléphoné¹ », qui prend pour source « ce mot de ma secrétaire, trouvé sur mon bureau, à la banque... », l'écrit est le médium d'une communication qui manque son but.

Dans cette scénographie, l'écrit se désigne enfin comme le support provisoire du poème : la mention générique « poème-partition » met en évidence son caractère technique :

Cette appellation voulait concrétiser leur vocation sonore et le fait que leur nouvelle disposition sur le papier, à l'image simpliste d'une partition musicale, me fournissait certaines indications de Lecture, à savoir le rythme, les durées, la vitesse, les hauteurs de ton²...

La disposition spatiale des textes y est alors à considérer comme autant d'instructions de lecture pour la mise en voix. Mais si les poèmes sont prévus pour une implémentation en performance, leur réception effective se fait, le plus souvent³, via leur publication en livre-disque, impliquant une écoute individuelle de l'enregistrement gravé sur disque⁴, doublée d'une lecture de la partition imprimée⁵. Ces publications contiennent en outre un ensemble désigné sous le terme de « notes ». Ces dernières participent à leur tour de la mise en place d'une scénographie : s'y décrivent en effet les modalités prévues pour la lecture sur scène, manière d'indiquer que ce dernier ne trouve son achèvement qu'une fois mis en action, et de permettre au lecteur de projeter cette scène finale. L'ensemble, notes + disque, peut alors être perçu comme un dispositif au sein duquel les partitions prennent sens, ce qui en bloque la possible autonomisation comme poèmes écrits : l'ensemble se donne non comme l'œuvre, mais comme sa documentation.

1. In *Partition V*, *op. cit.*

2. B. Heidsieck, cité par J. P. Bobillot, « Bernard Heidsieck et le concept de poème-partition : un tournant médiopoétique », in *Bernard Heidsieck : les Tapuscrits*, Dijon, Les Presses du réel/Villa Arson, 2013, p. 1168.

3. A fortiori depuis l'arrêt de toute lecture en 2007.

4. Le premier livre-disque de Heidsieck est publié en 1964 : il s'agit de *B2B3 (exorcisme)*, Paris, Éditions du Castel Rose, 1 disque souple 18 cm.

5. Les rééditions de l'œuvre chez Al Dante à partir de 2001 l'intègrent systématiquement.

DE L'ÉCRIT À LA SCÈNE : ARRACHEMENTS ET PROJECTIONS

Lors du passage à la scène, l'écrit reste présent, sur un mode qui entretient au livre un rapport qualifié par J.-P. Bobillot de « polémique » : le livre y est en effet « visuellement supplanté par la partition [...] dactylographiée¹ », façon pour le poète de mettre en place une scénographie qui diffère de la traditionnelle lecture de poésie, tout en mettant au cœur de la performance l'acte de lecture. Le dispositif scénique est minimal : un micro, un magnétophone et des enceintes, visibles ou non, qui diffusent les bandes préenregistrées simultanément à la lecture à voix haute. Parfois, une table et une chaise. Toujours, plusieurs feuilles sur lesquelles s'inscrit, dactylographié, le texte lu. Sur scène n'est donc présent que l'appareillage technique nécessaire à la lecture sonorisée.

Ce que je cherche toujours, c'est d'offrir la possibilité à l'auditeur/spectateur de trouver un point de focalisation et de fixation visuelle. Cela me paraît essentiel. Sans aller jusqu'au happening, loin de là, je propose toujours un minimum d'action pour que le texte se présente comme une chose vivante et immédiate et prenne une texture quasiment physique. Il ne s'agit donc pas de lecture à proprement parler, mais de donner à voir le texte entendu².

Cette image fournie par le poète lisant connaît de nombreuses variations. Chaque poème prévoit en effet un protocole d'action :

Certaines donc, se doivent d'être lues sur le devant extrême de la scène. D'autres au fond. Certaines de face, certaines de biais, certaines de dos. Certaines debout, d'autres assis ou à genoux. Ou avec une table. Ou avec une chaise, ou même deux. Certaines Lettres, enfin, requièrent d'être lues en marchant. Les yeux ouverts, parfois fermés.

1. J.-P. Bobillot, *op. cit.*, p. 1168.

2. B. Heidsieck, G. G. Lemaire, P. Mikiriámos, « Quatrième entretien », in W. S. Burroughs, B. Gysin, *Colloque de Tanger*, Paris, Christian Bourgois, 1976, p. 361.

En ligne droite ou en cercle. Conduisent à tel geste, ou à tel ou tel ton de voix¹.

Détaillons quelques-unes de ce que Vincent Broqua propose d'appeler à la suite de Marcel Mauss, les « techniques du corps », « ensemble de mouvements et de positions qui, souvent, ne retiennent pas l'attention parce qu'ils sont apparemment communs, ordinaires et sans importance dramatique² », soit les gestes produits par la situation de lecture, dans leur relation au support écrit.

En cohérence avec l'appellation générique donnée par Heidsieck à ses poèmes, le premier statut de l'écrit sur la scène est celui de partition. En cela il est, déjà, signifiant : le poème ne se présente pas imprimé dans un livre. Cela pourrait en effet laisser présumer son existence autonome dans ce medium, « énoncé type, qui fait autorité », dont la lecture publique à haute voix ne serait « jamais qu'une occurrence³ », faisant alors relever l'action de la « lecture de poésie ». La substitution de la petite liasse de feuillets dactylographiés que le poète tient en main désigne alors l'écrit comme accessoire. Le poème n'y figure pas : il est ce qui se déroule dans le moment de sa performance, dont l'écrit fait partie à titre de composante secondaire :

C'est un face-à-face d'un auteur-lecteur-acteur et d'un public d'auditeurs/spectateurs [...] sans référence au livre, visuellement supplanté par la partition [...]. L'écrit quel qu'il soit, la page – fût-elle imprimée – y rétrograde au statut de composante, certes éminente, du complexe vocoscénique instable...⁴

1. L'intégralité de *Derviche / Le Robert* fut performée par Heidsieck les 1^{er} et 2 février 1986 au Centre Georges Pompidou, dans le cadre de la Revue Parlée de Blaise Gautier.

2. Vincent Broqua, « Le corps en lecture publique : surdramatisation, corps absent, corps et technologie (trois exemples nord-américains) », in Jean-François Puff (dir.), *Dire la Poésie ?*, Nantes, Editions Cécile Defaut, 2015, p. 287.

3. J.-P. Bobillot, « Bernard Heidsieck et le concept de « poème-partition » : un tournant médiopoétique », *op. cit.*, p. 1168.

4. *Ibid.*

Sur la scène générique de la poésie, la partition fait signe vers un autre champ artistique, celui de la musique et convoque ce que David Christoffel appelle un « imaginaire partitionnel », retenant d'elle moins l'idée d'un système de notations (comme dans le Lettrisme) que sa dimension projective : « Une partition n'est pas un espace poétique comme les autres. Il participe d'une dynamique de projection¹. » Sa présence scénique matérialise le poème « debout » :

...pour un poème donc, debout dressé les pieds sur la page,
une page : tremplin pour sa quête d'oxygène,
projeté aussi, mobile, errant, à l'affût
à l'assaut des corps
rôles renversés
sa chrysalide rompue².

Chaque mise en action du poème se fait alors non seulement lecture au premier degré, mais mise en scène de l'acte de lecture comme geste d'arrachement du poème à la page. Heidsieck le décrit comme une lutte physique avec le texte qui se cristallise dans le rapport au feuillet :

[...] car vient s'inscrire, à cet instant précis, l'image cruciale, bonne ou mauvaise, mais à tout le moins toujours révélatrice, de son écartèlement entre les feuillets, le texte, son texte, qu'il tient devant lui, et l'obligation dans laquelle il se trouve, précisément, d'avoir à l'en arracher, afin, à haute voix, de le dire, dire, de communiquer et de le projeter³.

La présence de l'écrit sur la scène ne relève ainsi ni d'une simple nécessité technique, ni du mode de symbolisation de l'objet théâtral,

1. David Christoffel, « L'imaginaire partitionnel dans la revue SIC », in Hélène Campagnolle, Sophie Lesiewicz, Gaëlle Théval (dir.), *Livre/Poésie/Typographie : une histoire en pratique(s)*, Paris, Editions des Cendres, 2018.

2. B. Heidsieck, « Pour un poème donc... » (1961), *Notes convergentes*, *op. cit.*, p. 9-10.

3. *Derviche / Le Robert*, *op. cit.*, p. 23.

mais d'un régime d'exemplification¹. Il y exemplifie la propriété d'être le support traditionnel du texte, auquel le poète arrache par sa lecture le poème.

L'écrit scénique subit quelques variations de format. Comment le poème « Vaduz » se présente-t-il en effet à la mémoire si ce n'est d'abord par cette image du poète debout, dépliant un « papyrus de plusieurs mètres », à mesure du déroulement de la liste des ethnies localisées « tout autour de Vaduz » [Figure 1] ? Cependant il se présente, matériellement, dans la grande majorité des cas, sous la forme de simples feuillets au format A4, ceux-là même qui sortent de la machine à écrire du poète² – le « papyrus » de « Vaduz » en est d'ailleurs un assemblage. Le texte est donné à voir moins par le jeu sur la matérialité propre de son support³, que par sa mise en relation avec le corps du poète. La posture canonique du poète assis à sa table, est, dans les premières lectures, assez rare. Elle exemplifie en effet, comme le rappelle Eric Suchère, le travail d'écriture, et comporte, « une dimension sérieuse et cérébrale qui correspond à l'idée que l'on peut se faire de la poésie⁴ ». Or c'est, précisément, avec cette idée que le poète sonore entend rompre, pour « rebrancher » la poésie sur la société, dans un souci de « re-communication⁵ ». De fait, il est frappant de constater que la position assise est chez le poète sonore la plus « théâtrale » précisément dans la mesure où elle n'est pas rapportée à celle d'une lecture. Dans les poèmes de *Derviche/Le Robert*, elle participe de la mise en scène d'une situation d'énonciation construite par le discours : pour la lettre « I », le descriptif mentionne :

Une table et de part et d'autre : une chaise. L'une en face de moi, vide,
mais néanmoins symboliquement occupée. Il s'agit ici d'une consul-

1. Nelson Goodman, *Langages de l'art*, Paris, Jacqueline Chambon, 1990.

2. Leur publication en fac-similé aux Presses du réel est à cet égard un document très précieux.

3. Voir G. Théval, « L'écrit en performance : le devenir des supports d'écriture dans la poésie action et les lectures performées », in Brigitte Denker-Bercoff, Florence Fix, Peter Schnyder (dir.), *Poésie et scène*, Paris, Orizon, 2015, p. 95-105.

4. Eric Suchère, « Dire la post-poésie », *Dire la poésie ?*, op. cit., p. 251.

5. « Poésie sonore et musique », *Notes convergentes*, op. cit., p. 147.

tation bancaire avec son lot de recommandations, prêchi-prêcha et diagnostics d'usage. Langue de bois et compagnie, et monologue du consulté¹.

Dans la lettre « K », le poète, assis à sa table, se tient la tête et semble chercher dans ses papiers quel nom aurait pu être celui de Joseph K, rappelant l'image du bureaucrate de Kafka : « Alors, seul, sur la scène, assis derrière une petite table, dans la pénombre, d'examiner, après tout, si les dix mots inconnus de ma lettre "K" n'auraient pu lui fournir un nom !² ». Le petit bureau peut aussi supporter un accessoire : le téléphone, pour la lettre « O ». La lecture assise, à la table, convoque ainsi des images de bureau, qui entrent en résonance avec le type d'écrit mis en scène dans les poèmes concernés.

Feuillets posés à terre, le poète est à genoux, les mains fichées sur les cuisses, le micro-abaisé, perturbant ostensiblement la traditionnelle position de lecture, pour lire plusieurs poèmes, dont *Canal Street* [Figure 2]. Pour la lettre « J » de *Derviche / Le Robert*, dédiée à sa compagne Françoise Janicot, elle se fait repli sur l'intime, en adéquation avec le discours amoureux dont se comporte le texte : « À genoux, accroupi, tout au fond de la scène, en boule, plié, replié, texte à bout de bras, et, bras tendus, en arriver aux "confidences sur l'oreiller"³ ! ». Lorsque le poète lit debout, les formats varient, mais l'impératif technique n'est pas seul à en dicter la forme. Pour « Vaduz », le papyrus s'accorde avec cette position pour imprimer à l'ensemble une verticalité, où s'incarne visuellement l'interminable liste. Dans *Démocratie II*, le petit rectangle de papier qui supporte le texte évoque le bulletin de vote [Figure 3]. La modalité d'action même est pensée dans ce sens :

Il est capital que cette « lecture » manifeste physiquement, visuellement donc, la précarité de cette course de haie [...] le nom de chaque président figure sur un petit morceau de papier, qu'après lecture, je dis-

1. *Derviche/Le Robert, op. cit.*, p. 25.

2. *Ibid.*, p. 28.

3. *Ibid.*, p. 27.

perse ou laisse choir dans la salle [...] ou me frayant un chemin à travers le public lui-même [...]. Ainsi le « texte » se trouve-t-il pratiquer un mini-bain de public, se collant à lui, s'y fondant, la Démocratie étant l'affaire de tous et surtout de chacun¹.

L'image du poème lu finit alors par devenir indissociable du texte « en sorte qu'en sus de ces mots, de ces sons, et de leur audition, s'y est adjointe une sorte de lisibilité visuelle, physique, charnelle et concrète² ». Ces images ont d'ailleurs été fixées par les nombreuses photographies de scène réalisées par Françoise Janicot, dont les prises de vue composent une iconographie régulièrement publiée conjointement au texte.

L'écrit prend ainsi une place significative, non seulement comme tremplin, mais aussi comme partie du sens du poème, faisant de ce dernier un véritable dispositif intermédial.

DU TEXTE EN ACTION À L'ÉCRIT EN PERFORMANCE

Si l'imprimé n'est plus l'espace de la poésie, il devient ainsi partie de son espace, et acquiert par là une forme nouvelle de matérialité, liée au corps du poète, mais aussi à sa mise en relation avec les autres composantes dont l'ensemble compose le dispositif de la performance³.

Loin de prétendre à une quelconque immédiateté, l'action du poème met en branle la mécanique d'écriture ; elle mixe les supports sur scène, sans jamais se départir de son texte, se rendant ainsi un peu plus étrangère au sentiment de soi de l'oralité. [...] Le poète sonore préfère

1. « Démocratie I et II – passe-partout 26 et 27 », in *Démocratie II*, Romainville, Al Dante, 2004, n.p.

2. « La poésie sonore c'est ça + ça » (1983), *Notes convergentes*, op. cit., p. 271.

3. S'éloignant par-là de tout phonocentrisme. Voir Jan Beatens, *À Voix haute*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2016.

la rencontre de l'imprimé et de l'enregistré au texte idéalisé qui se souffle à l'oreille de l'autre sans se soucier de la matérialité du signe¹.

Le poète sonore Anne-James Chaton décrit ici la rencontre et l'agencement sur scène de diverses matérialités du texte, qu'il oppose à la mémoire « dématérialisante du chanteur ou de l'acteur² ». Dérivée du modèle machinique, la notion de dispositif désigne un agencement d'éléments à l'intérieur d'un ensemble, à l'hétérogénéité constitutive, et qui « ne se justifie que de son activation dans un fonctionnement³ ». Chez Heidsieck, ce dispositif peut être qualifié d'intermédiaire au sens où Dick Higgins a théorisé la notion, en ce qu'il implique une « fusion conceptuelle » de ses différents médiums constitutifs⁴. Ainsi dans « Vaduz », l'écrit entre en relation non seulement avec le corps et la voix du poète lisant, mais aussi avec la diffusion simultanée de la voix pré-enregistrée du poète. S'instaure une lutte entre les deux voix qui doivent agir « à tonus égal » :

Et alors de lire... lire... et de lire... accroché, oui ; agrippé à mes
feuillettes, provoqué, porté, oui, par cette écoute simultanée, de lire...
lire ce texte... le poème... le même... tout à l'écoute de l'autre, dans
l'espace, visant à la précéder, ou le suivre, à la promouvoir ou à le
saccager⁵.

Voix corporelle et « voix technique » constituent un « dispositif audio-technique⁶ » auquel vient s'adjoindre la part visuelle constituée par le déroulement progressif de la partition. La progression de la pièce

1. Anne-James Chaton, « L'écriture de la voix », in *Bernard Heidsieck : Les tapuscrits, op. cit.*, p. 1181.

2. *Ibid.*

3. Bernard Vouilloux, « La critique des dispositifs », *Critique*, n° 718, mars 2007, p. 157.

4. Dick Higgins, « Horizons – Poétique et techniques intermédiaires » (1965-1981), repris dans Jacinto Lageira (dir.), *Du Mot à l'Image & du son au mot*, Marseille, Le Mot et le reste, 2006, p. 272.

5. B. Heidsieck, *Les Tapuscrits, op. cit.*, p. 735

6. J.-P. Bobillot, *op. cit.*

va vers une saturation progressive de l'espace sonore, par la superposition des voix, et de l'espace visuel puisque l'extrême longueur du papyrus finit par masquer le poète lecteur et joncher le sol de ses plis et replis, pour s'achever dans une acmé où la voix cède à une clameur de foule, avant de laisser place à un decrescendo puis au silence, coïncidant avec la chute à terre de la partition¹.

L'écrit acquiert alors un statut qui n'est plus celui de simple support de la partition pour entrer à son tour en performance. Le titre de « Qui je suis en une minute » programme une action à réaliser selon une contrainte de durée particulièrement restreinte, et l'exhibition progressive des documents lus relève d'une telle mise en action. Dans cette logique, l'écrit scénique peut s'autonomiser au point de n'avoir plus vocation à être lu. La version publiée en 1964 dans la revue disque *OU – Cinquième saison* n° 22 de « H1-H2 – Le quatrième plan » propose la photographie d'une salle d'ordinateur, dont l'une des machines semble imprimer un document de format oblong. Replié et collé sur la page, il paraît, littéralement, en sortir. Les derniers mots du poème y sont lisibles, inscrits en capitales grasses, alternant avec les données chiffrées. La matérialité du document rappelle sa source informatique, tout comme son traitement lors de la performance : « Les différentes parties de ce poème-partition ont toujours été retransmises, en public, par les seuls haut-parleurs. Mon rôle s'est alors borné à distribuer dans la salle des masses de statistiques inscrites sur feuilles d'ordinateurs ou rouleaux de machines à calculer² ». Ainsi mis en action, ils exemplifient leur statut de documents, faisant *in fine* coïncider les scénographies.

Aborder l'œuvre d'un poète sonore sous l'angle *a priori* paradoxal de l'écrit permet ainsi une prise en considération de toutes les matérialités qui la constituent et dont la relation fait émerger une forme, « poésie action », à l'hybridité constitutive. Ce qui se joue sur scène n'est alors pas à penser en termes de passage de l'écrit à l'oral comme le laisse sup-

1. Voir un extrait vidéo : <https://vimeo.com/23473497> [captation d'une lecture réalisée le 17 mai 1996 à Rennes. Filmé par Samuel Poulain.]

2. « Notes sur les poèmes-partition h1 et h2 ou le "Quatrième plan" », *Partition V, op. cit.*, p. 72.

poser le terme de « lecture » (même si cette dernière est mise en scène), mais d'articulation intermédiaire : la poésie action de Heidsieck participe moins d'un refus de l'écrit, que d'une remise en action autorisant une rematérialisation.



[Fig. 1] : Bernard Heidsieck lisant *Vaduz* (Photographie : © Françoise Janicot)



[Fig. 2] : Bernard Heidsieck lisant *Démocratie* (Photographie © Françoise Janicot)

« LA VIE EST AUTREMENT INTÉRESSANTE. »
RAOUL HAUSMANN, FLUXUS ET LA PERFORMANCE.

CÉCILE BARGUES

En dépit de la profusion d'œuvres placées parfois un peu hâtivement à l'enseignement du mouvement dans les rétrospectives récentes, Dada a pour partie disparu. Le foisonnement masque une absence. Nulle image, nul enregistrement ne subsistent des soirées du Club Dada berlinois. L'émerveillement, l'étonnement, la rage, l'agitation sont passés, perdus à jamais. Dada demeure insaisissable et nous manque irrémédiablement. Le mouvement (pour autant que mouvement il y eut) se vivait, il est vrai, au présent. L'exemple en est éclatant avec Raoul Hausmann déclarant en 1921 que « l'état de mobilité interne » désigné par ces deux syllabes sonores ne pourrait jamais cesser en lui¹. Dada s'évadait immédiatement de la chronologie ; il ne croyait pas aux vertus du futur, au progrès, aux intérêts de l'œuvre immuable, et encore moins à l'éternité. Sur scène, ses étoiles filantes ont préféré la désinvolture de l'instant à l'archivage des « performances ». Encore aujourd'hui, malgré la force des œuvres, Dada ne se dévoile pas, ne se livre qu'à moitié, résiste et s'échappe toujours un peu de sa mise en boîte, en black box ou en white cube. Dada est le fantôme de nos musées. Il existe pour partie en récits, en rêves, dans nos imaginaires. Ainsi tire-t-il, aussi, sa puissance de son évanescence, d'une qualité de légèreté portée par ses acteurs mêmes. Sans doute ne pouvait-il en aller autrement d'un mouvement que Tzara décrivait en ces termes : « Peut-être me comprendrez-vous mieux quand je vous dirai que dada est un microbe

1. Raoul Hausmann, « Manifeste du PRÉsentisme contre le dupontisme de l'âme teutonique » (1921), repris et traduit dans *Courrier Dada*, éd. Marc Dachy, nouvelle éd. revue et augmentée, Paris, Allia, 2004, p. 145 [1992; première éd. Le Terrain Vague, 1958].

vierge qui s'introduit avec l'insistance de l'air dans tous les espaces que la raison n'a pu combler de mots ou de conventions.¹ »

Qui se souvient parmi nos contemporains de la mythique course entre une machine à écrire et une machine à coudre, concert « bruitiste » mené par Walter Mehring et George Grosz en 1918 à Berlin ; de Walter Serner, dandy élégant, déposant poliment un bouquet de fleurs au pied d'un mannequin décapité à Zurich, avant de lire, assis dos au public, son manifeste « Dernier Dérangement », lequel devait plonger la salle en état d'émeute et signer, selon Tzara, la « victoire définitive de Dada² ». De Raoul Hausmann imposant silence au public en dansant ses poèmes de lettres qu'il nommait « Automobiles d'âme ». Du courage enfin des dadaïstes se donnant en pâture à une audience déchaînée, y compris, se souvient Hausmann, quand dès avant la soirée s'agitaient quelque deux mille personnes vociférantes, qui hurlaient : « Battez-les ! Pendez-les ! ». Qui se souvient des instants de grâce. De la tournée en Hollande, conduite par Van Doesburg, l'animateur du *Stijl*, et Schwitters, l'inventeur de Merz, que le second relate en ces termes : « Comme je ne connaissais pas un mot de hollandais, nous étions convenus que je ferai une démonstration de dadaïsme lorsque (Van Doesburg) boirait une gorgée d'eau. Doesburg se mit à boire, et moi, assis incognito dans le public, je me mis à aboyer effroyablement. Cet aboiement nous valut une deuxième soirée qui fit même salle comble à Haarlem car tout le monde voulait, ne serait-ce qu'une fois, voir Doesburg boire et moi aboyer soudainement et inopinément. Cette fois, suivant la suggestion de Doesburg, je n'aboyais pas. Ce qui nous valut la troisième soirée à Amsterdam, au cours de laquelle il fallut évacuer de la salle des personnes évanouies, tandis qu'une femme,

1. Tristan Tzara, « Conférence sur dada » donnée lors du congrès Dada-constructiviste à Weimar en 1922, *Sept Manifestes dada* suivi de *Lampisteries*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1979 [1963], p. 143-144.

2. Salle Zur Kaufleuten, 9 avril 1919. Tristan Tzara, « Chronique zurichoise », dans Richard Huelsenbeck (éd.), *Almanach dada*, éd. bilingue, trad. Sabine Wolf, notes de Michel Giroud et Sabine Wolf, Paris, Champ Libre, 1980, et Dijon, Les Presses du réel, 2005, p. 27. L'édition originale allemande parut en 1920 à Berlin chez Erich Reiss. On lira en français Walter Serner, *Dernier dérangement*, trad. Gerhard Bauer, Montpellier, Coup d'encre, 2006.

saisie d'une crise de fou rire, attira sur elle l'attention du public durant près d'un quart d'heure pendant qu'un monsieur fanatique en loden traitait le public d'"imbéciles" avec des intonations prophétiques. » À Utrecht, même la police pleura¹.

Rien de cela n'est muséifiable, reproductible, ni à réactiver. Le contexte de l'après-Première guerre, de la révolution spartakiste, des frontières fermées, de la censure, des circulations des hommes comme des œuvres difficiles, en un mot du « nationalisme zoologique » (Roman Jakobson²), tout cela est unique. Hystérisante à bien des égards, l'époque produit un effet démultiplicateur et enjoint Dada à ne jamais se répéter, ce que Schwitters, comme les autres, montrent dans leur empressement à ne pas satisfaire les attentes du public. Rien de cela ne peut de toute façon être rejoué. Dada ici n'a pas laissé d'instructions, d'objets tangibles, certains diraient de reliques, il est resté cette « quantité de vie en transformation permanente et giratoire », volatile, libre, qui a si fermement désobéi aux critères usuels de l'histoire de l'art. Dada se méfie fermement de deux notions fétiches de la modernité, au sens marinettien, l'autorité et le pouvoir ; il ne se donne pas de chef ; par son caractère relatif, réglable, ajustable, il « appartient à tout le monde³ », dans les mots mêmes de Tzara. Dada n'est pas un style, pas une école artistique, pas un « isme », il s'évade de la ronde des avant-gardes. Les manifestes l'attestent jusque dans leur caractère non pas programmatique, mais à la fois ironique et performatif : « J'écris un manifeste et je ne veux rien, je dis pourtant certaines choses et je suis par principe contre les manifestes, comme je suis aussi contre les prin-

1. Kurt Schwitters, « Van Doesburg » (1931), dans Kurt Schwitters, *Merz*, éd. établie, présentée et annotée par Marc Dachy, Paris, Champ Libre / Gérard Lebovici, 1990, p. 174-175.

2. Roman Jakobson, « Dada », paru en russe sous le titre « Lettre de l'Ouest » (1921), traduit en anglais dans Roman Jakobson, *My Futurist Years*, New York, Marsilio Publishers, 1997, traduit en français (Ana Stroeva) dans Marc Dachy, *Archives Dada / Chronique*, Paris, Hazan, 2005, p. 157.

3. Tristan Tzara, « Autorisation », envoyée en 1921 à Gabrielle Buffet, qui lui avait écrit à la demande de Man Ray et Duchamp pour « ouvrir une branche dada à New York ». Publiée dans *New York Dada*, p. 2, citée d'après l'original français par Marc Dachy, *Dada & les dadaïsmes. Rapport sur l'anéantissement de l'ancienne beauté* (1994), éd. revue et augmentée, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2011, p. 98.

cipes [...] ». Ou encore : « Le plus acceptable des systèmes est celui de n'en avoir par principe aucun¹. » Le nom enfin, deux syllabes résistant à toute explication, mais résolument internationales, ne se laisse pas classer ; comme Dada même il détruit les catégories de pensée, « les tiroirs du cerveau », selon l'expression de Tzara. Le nom, « c'est juste un petit mot vide de sens lancé dans la circulation européenne, avec lequel on peut jongler *à l'aise* », écrit encore Jakobson en 1921². Pour Hausmann, pour Schwitters, pour d'autres, il désigne plus que des œuvres et des hommes : un mode d'existence maximal, une manière d'être alerte, de se mouvoir dans le monde, un état de mobilité interne. « Dada était un mot, mais l'état intellectuel et individuel compris sous ce mot pendant deux ans continuait en moi, ajoute Hausmann. Comme mon état, mon existence n'avaient pas changé, comme tout était présent comme avant, comme j'étais PRESENT, je conçus mon manifeste PREsentisme, dont la phrase centrale est celle-ci : "l'homme nouveau doit avoir le courage d'être nouveau"³ ».

Mais pour être toujours présent, c'est-à-dire : notre contemporain, Dada ne fut pas pour autant sans lendemains. Le mouvement, que d'aucuns s'enferment encore aujourd'hui à décrire sous les traits d'un ange noir de la destruction, selon des lieux communs éculés, compte à la vérité parmi les plus féconds du siècle. Sa part intangible, volatile, disparue, méconnue, demeure par définition, presque par essence, actuelle. Elle ne l'en prémunit pas moins d'une postérité *malgré lui*⁴. D'une postérité presque impossible et en tout cas disputée, parce que pleine de malentendus. En attestent singulièrement les rapports ambigus de Hausmann avec les *performers* des années 1960, Fluxus au premier chef.

À George Maciunas qui ne craint pas de placer Fluxus à l'enseigne du néo-dadaïsme (un terme journalistique apparu en 1958 et initiale-

1. Tristan Tzara, « Manifeste dada 1918 », *Sept Manifestes dada. Lampisteries, op. cit.*

2. Roman Jakobson, « Dada », *op. cit.*

3. Raoul Hausmann, *Courrier Dada, op. cit.*, p. 87.

4. Voir Bernard Blistène, « "La seule façon d'être suivi est de courir plus vite que les autres". Conversation avec Marc Dachy autour d'une postérité de Dada malgré lui », *Luna-Park*, n° 2, hiver 2004-2005.

ment péjoratif), Hausmann assène en 1962 : « néo ne veut rien dire, et isme c'est démodé¹ ». On peut s'amuser de voir Hausmann, 76 ans, à Limoges, donner une leçon de mode à Maciunas, 31 ans, à New York. On peut aussi comprendre, d'après son exemple, que Dada étant une façon de conquérir « la plus grande élasticité du présent vivant² », le mot ne peut se décliner en néo. Et que le temps des « ismes », duquel Dada s'était derechef abstrait, est de toute façon *passé*. À Fluxus, Hausmann précise encore ne pas « accorder « les circonstances atténuantes d'une protestation nécessaire³ ». Cela, il l'écrit à Tzara, qui l'approuve⁴. Mais il n'empêche. En dépit de ces réticences, certes exprimées dans un cadre privé, Fluxus réserve à Dada un constant hommage. George Brecht barre la couverture de *Chance Imagery* (1966) de cette citation de Tzara, prise dans une conférence de 1957 : « L'art n'est pas la manifestation la plus précieuse de la vie. L'art n'a pas cette valeur céleste et générale qu'on se plaît à lui accorder. La vie est autrement intéressante⁵. »

« L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art », écrit Robert Filliou. C'est ici que se produit, et opère, la rencontre entre Fluxus et Dada. Rencontre diffuse et précise, ratée et réussie à la fois. Comme de juste. Dans le domaine de la performance, une apparente proximité des gestes la redouble. Celle-ci n'a au demeurant pas échappé à la sagacité de Hausmann, qui note, dans une terminologie approximative lui faisant confondre *happening* et *event* : « Les happenings avaient déjà

1. Raoul Hausmann à George Maciunas, 4 novembre 1962, Archives du Getty Research Institute, Los Angeles.

2. Raoul Hausmann, « Que veut le dadaïsme en Europe? », *Prager Tagblatt*, n° 45, 22 février 1920, traduit dans Eva Züchner, Andrei Nakov, Yves Michaud, Bartomeu Mari, Jean-François Chevrier, *et alii.*, *Raoul Hausmann*, cat. exp., Musée départemental de Rochechouart, Musée d'art moderne de Saint-Etienne, 1994, p. 224 : « Le dadaïste n'a pas de passé et pas de but, il est tout entier l'élasticité du présent vivant, par son existence même. »

3. Raoul Hausmann à Tristan Tzara, 30 septembre 1962, Fonds Raoul Hausmann, Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart.

4. Tristan Tzara à Raoul Hausmann, 9 octobre 1962, Fonds Raoul Hausmann, Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart.

5. En anglais évidemment. Voir Marc Dachy, « L'objection de la date. L'avant-garde en art : le point de vue situationniste face à Dada et aux néo-dadas », *Archives et documents situationnistes*, Paris, Denoël, n° 2, automne 2002, p. 51, note 16.

un précurseur en 1916 : Walter Serner¹. » Que le bouquet de fleur et la chaise de Serner à Genève évoquent inmanquablement *Chair Event* de George Brecht peut être source d'émerveillement. Penser Dada non en précurseur, mais en contemporain, rend pourtant plus complexe cette question d'une bien hypothétique citation. En 1962, Maciunas diffuse ainsi un enregistrement des poèmes de Hausmann au Festival Fluxus de Paris, le Festum Flexorum, auquel le dadasophe participe *in absentia*². En dépit d'un moment d'enthousiasme sans doute partagé, fût-il éphémère³, c'est en fait un terrible malentendu, tout l'apport de Hausmann consistant à danser ses poèmes de lettres, lesquels mobilisent déjà, au travers du souffle et de la voix, tout le corps pour être dits. Maciunas l'ignore. Ainsi Hausmann se trouve-t-il de près mêlé à l'histoire de la performance, mais pas en tant que *performer*. Il le fut pourtant toute sa vie, et pas exactement dans une geste pré- ou proto-Fluxus.

Maciunas n'est pas seul, loin de là, à ignorer cette facette d'une activité épanouie tous azimuts. Marc Dachy la décrit ainsi : « peintre, dessinateur, photographe, photomonteur, poète visuel et sonore, théoricien, prosateur, pamphlétaire grinçant, historien de l'architecture, directeur de revue, danseur, *performer*. Pour [Hausmann], la danse est de l'ordre de la performance : c'est une intensité, un geste singulier.⁴ » Tout cela est aboli. Dans son urgence à ne pas laisser de traces, laquelle le distingue tant du penchant au document et des notations ou des *scores* de Fluxus, il n'a laissé qu'une seule photographie. Due à August Sander, celle-ci fixe tardivement, en 1929, l'image statique

1. Raoul Hausmann, *Aussichten oder Ende des Neo-dadaismus*, c. 1962, Fonds Raoul Hausmann, Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart.

2. Le fait est confirmé par une lettre de Raoul Hausmann à Richard Hulbeck (Huelsenbeck), 1^{er} janvier 1963, Fonds Raoul Hausmann, Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart.

3. Pour plus de détails sur les échanges entre Hausmann et Maciunas, voir Bertrand Clavez, « Le reclus en réseau : Hausmann et les néo-avant-gardes, correspondance et correspondances », dans Timothy Benson, Hanne Bergius, Ina Blom (éd.), *Raoul Hausmann et les avant-gardes*, Dijon, Les Presses du réel, 2015.

4. Marc Dachy, « Dada danse : à l'origine de la performance », dans Christine Macel et Emma Lavigne (dir.), *Danser sa vie*, cat. exp., Paris, Ed. du Centre Pompidou, 2011, p.199.

d'un Raoul Hausmann posant, grimaçant, presque cabotin. En dehors de toute idée de dynamisme ou de mouvement, Hausmann incarne là une gestuelle hachée, heurtée, dont on peut supposer qu'elle fut bien celle des danses-pantomimes qui lui valurent une grande notoriété dans les années 1920. Une de ces danses, qui toutes semblent avoir été minimales, consistait uniquement à bouger les traits du visage. Elle pourrait en cela s'approcher des expressions outrées, à la fois tragiques, grotesques et effrayantes qui ponctuent le seul enregistrement dont on dispose le concernant, soit le film, très postérieur, *L'Homme qui a peur des bombes* (1957), sonorisé par la récitation de son poème optophonétique *Cauchemar* (1946).

Nulle trace de peur apocalyptique cependant dans ses pantomimes de l'époque berlinoise. Sans emphase, sans provocation, sans violence non plus, la danse de Hausmann aura été une forme de réconciliation et de neutralisation des tensions, en tout cas quelque chose d'autre que l'outrance des « grotesques » et de *Canaille* de Valeska Gert, laquelle avait, sporadiquement et spontanément, participé à quelques-unes des soirées dadas à Berlin¹. À partir du début des années 1920², Hausmann paraît avoir cherché à matérialiser un espace qu'il rendait perceptible par le dépouillement, par la parcimonie et la stylisation géométrique ; un espace devenu simplement cube, lignes, sphère, triangle. Un espace construit, une architecture invisible, très loin des *events* Fluxus, d'où, sans doute, une incompréhension réciproque. Ici comme ailleurs il s'agissait pour lui de reprendre possession de soi-même, de sa chair,

1. Ainsi lors d'une des six soirées du Club Dada, en 1919, comme le relate Raoul Hausmann dans *Courrier Dada*, *op. cit.*, p. 145 : « L'atmosphère était assez houleuse, mais la danseuse bien connue, Valeska Gert, saisit l'occasion pour monter sur la scène et exécuter quelques-unes de ses danses grotesques, qui enthousiasmaient toujours le public. » Voir aussi Valeska Gert, *Je suis une sorcière. Kaléidoscope d'une vie dansée*, trad. Philippe Ivernel, Paris, Centre National de la Danse / Editions Complexe, 2004.

2. Dans *Courrier Dada* (*op. cit.*, p. 80), Hausmann mentionne le « sixty-one-step », qu'il dansa sur scène lors de quelques soirées dadas. Il s'agissait d'une variation parodique sur les nouveaux rythmes américains. Puis il perfectionna au fil des années 1920 des pantomimes plus élaborées, et plus dépouillées.

de son environnement, de « forcer la réalité à être réelle¹ » ; ou, pour emprunter les mots du manifeste dada allemand : « De récupérer les lambeaux de son corps dans le brouhaha des cataractes de la vie. » S'il a fort peu écrit sur la danse, Hausmann établit cependant clairement : « Le danseur anime l'espace en ce sens qu'il vit en lui toutes les relations et les tensions de cet espace et qu'il leur confère par son corps une forme manifeste². » Didier Plassard relève qu'avec lui, « les lignes du corps se font l'expression de lois géométriques élémentaires que le danseur explore tour à tour, brisant l'anecdote pour ne plus représenter que la lutte de l'homme et de l'espace qui l'entourne³ ». La danse se défait de ses oripeaux, réduite à elle-même, sans décors, sans costume (Hausmann photographié par Sander porte un pantalon qu'il a lui-même confectionné, vêtement libérant de toute entrave). Le corps de Hausmann devient purement « expression de la verticale, de la diagonale, du carré⁴ ». Parmi les quelques témoignages qui nous sont parvenus – tous soulignent son grand talent – l'un insiste sur son exceptionnelle précision et son économie de moyens (« tout était précis, sans ornement superflu, clairement mis en place »), avant de conclure à l'issue d'une représentation, comme toutes les autres offertes à des amis : « le cercle s'est mué en masse, l'espace traversé de lignes s'est condensé en sculpture⁵ ». Se distingue encore le sentiment concordant de sa compagne d'alors, Vera Broïdo, qui raconte : « Hausmann me disait toujours que pour lui, la danse est à l'origine de tous les arts ; que c'est la première forme d'expression artistique. “ Tout commence par la danse – répétait-il – les mouvements viennent bien avant l'expression verbale car la danse possède sa propre musique ”. Quand il dansait, il

1. C'est ainsi que Hausmann voyait la spécificité de Dada dans la septième lettre préparatoire à *Courrier Dada* (années 1940), Fonds Raoul Hausmann, Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart.

2. Raoul Hausmann, « Tanz », *Der Sturm*, Berlin, déc. 1926, repris dans Michael Erlhoff (éd.), *Texte bis 1933*, tome 2, Munich, Edition text+critik, 1982, p. 109.

3. Didier Plassard, *L'Acteur en effigie*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Théâtre années vingt », 1992, p. 247.

4. Raoul Hausmann et Lazló Péri, « Die Absichten des Theaters “Pré” », *Der Sturm*, 13^e année, n° 9, Berlin, septembre 1922, trad. Didier Plassard, *ibid.*

5. Roland Shacht, « Raoul Hausmann Tanzt », 1922, repris dans *Texte bis 1933, op. cit.*, p. 210.

n'était accompagné que de sa propre musique qui s'associait, d'ailleurs, parfaitement au reste. Il me disait : "quand tu te tiens là, debout, tu n'es pas dans l'espace mais en dehors de l'espace, tu n'es pas sur terre mais tu n'es pas non plus en dehors de la terre et à partir de là, la création commence ; édifie toi-même les murs et les limites de ton univers." [...] À ses yeux toutes les formes d'expression artistique étaient reliées les unes aux autres (dans ce cas, c'était la danse et l'architecture ou même plus, une sorte de construction globale du monde). Cela peut sembler étrange, mais cela ne l'était pas quand on le voyait danser, car il vous donnait l'impression d'avoir construit autour de lui un monde invisible. [...] C'est peut-être là qu'il atteignit sa plus haute forme d'expression ; sa plénitude.¹ ». Il devient dès lors patent que, pour Hausmann, la danse était l'emblème de cet « art élémentaire » dont il avait signé l'« Appel » en 1921 avec Arp, Pougny et Moholy-Nagy dans *De Stijl* : « L'artiste est l'interprète des énergies qui mettent en forme le monde », y lit-on².

Hausmann *performer* évolue dans une brèche entre l'art et la vie, entre les catégories et les tiroirs du cerveau, entre les sens, entre l'homme et le cosmos qu'on ne peut circonscrire à un chapitre de l'histoire de l'art. À son actif d'infatigable agitateur culturel, il faudrait ajouter son apparition au congrès Dada-constructiviste de Düsseldorf où il avait créé un fort tumulte en criant : « Nous sommes tous des cannibales. » Sans doute ce moment résume-t-il tout ce qui le rapproche et tout ce qui le sépare de Fluxus.

1. Vera Broïdo, entretien avec Andrei Nakov, *Apeiros*, numéro spécial « Raoul Hausmann et Dada Berlin », n° 6, Vaduz, printemps 1974.

2. Raoul Hausmann, Hans Arp, Ivan Pougny, Lazló Moholy-Nagy, « Appel pour un art élémentaire », *De Stijl*, n° 10, octobre 1921 ; repris et traduit dans *Courrier Dada*, *op. cit.*, p. 156.



« AU COMMENCEMENT EST LE CORPS¹ »

HENRI CHOPIN

Brion Gysin est un des premiers chercheurs de la *poésie sonore* comme Bernard Heidsieck, Paul de Vree, et moi-même, lorsqu'en 1955 nous avons cherché à traiter les langages non plus par l'écrit, mais à l'aide de l'électronique ; l'électronique nous a conduits à nous débarrasser de l'écriture bien sûr, qui par un certain sens ne devenait que prétexte, ou parfois véhicule pour établir une sorte de « partition ».

L'électronique nous a ensuite rendu caduques les anciennes mesures de prosodie, de règles grammaticales, de la voix en elle-même qui n'a plus à obéir aux propriétés du phrasé, du moulé pour la diction, tels qu'ils sont connus par les comédiens, les professionnels, aussi chez les phonétistes qui de leur côté n'eurent que l'alphabet comme imagination, aussi bien chez les Dadaïstes que chez les Lettristes qui ne firent que suivre les premiers nommés : Raoul Hausmann, Kurt Schwitters, Hugo Ball, aussi Pierre Albert-Birot.

.....

Bryon Gysin a l'avantage de connaître plusieurs langues, l'anglais, l'américain, l'espagnol, l'arabe, le français, et j'en passe, ce qui lui a donné une longue confrontation en tous langages, puisque même il approcha le japonais. C'est peut-être pour cette raison qu'il put transgresser la langue américaine qui comme l'anglais possède un vocabulaire beaucoup plus large – je ne dis pas plus étendu, c'est absolument différent – que le français.

1. Nous donnons ce titre – une citation d'Henri Chopin – à ces extraits de *Voix off*, paru initialement dans *Colloque de Tanger* (1976), et repris dans *Colloque du Tanger. Anthologie*, Marseille, cipM et Gérard-Georges Lemaire, 2013, p. 29-47.

IN THE BEGINNING WAS THE WORD
THE BEGINNING WAS IN THE WORD
THE WAS IN THE BEGINNING WORD
THE WORD WAS THE IN BEGINNING
BEGINNING THE WAS THE IN WORD
WORD WAS THE IN THE BEGINNING

Le langage est un abominable malentendu qui fait partie de la matière. Les peintres et les physiciens n'ont pas mal tripoté la matière. Les poètes y ont à peine touché.

J'ai proposé à Burroughs en mars 1958, dans ce même Beat Hotel, de mettre à la disposition de la littérature par lo menos les moyens dont disposent les peintres depuis 50 ans.

Coupez le Verbe en morceaux et permutuez les morceaux. Vous entendrez quelqu'un qui tire à l'arc.

Who runs may read. To read better, practice your running.

La vitesse est à notre entière discrétion, depuis que la machine nous a délivrés du cheval ?

Il s'agit dorénavant de nous délivrer de cet autre animal, dit supérieur, l'homme.

(Extraits, revue *Phantomas*, 1963)

.....

C'est par Heidsieck que j'en vins à considérer les « permutations » de Gysin, aidé de plus par l'avis de Jean, ma femme parfaitement bilingue, aussi traductrice de plusieurs ouvrages de Burroughs, Heidsieck, Gysin, Seuphor, Hausmann, et de moi-même... Les « permutations » sont orales bien sûr, et c'est par disques qu'elles devaient être connues. Dans le premier numéro de *OU* (1964) nous avons présenté *I am That I am* et le *Pistol Poem*, cette dernière « permutation » qui eut bien des suites comme les œuvres de Niki de Saint-Phalle, celles de Monory ou de Jean-François Bory. [...] j'insiste sur le fait que, là encore, il n'y

a aucune « régression » – comme les poètes contre les mots l’assurèrent –, aucun retour du Verbe. Car créer des « permutations » n’est pas faire œuvre esthétique ; c’est toujours dans le mécanisme des pluralités d’une langue qu’elles se produisent, ce qui suppose que cette langue doit être dominée. Gertrude Stein avait pressenti ce pouvoir « permutable » de l’anglais, mais c’est à Brion (inséparable de Burroughs) que l’on doit ses créations, et ses champs ouverts.

LA POÉSIE SONORE ET L’HOMME VISIBLE

Je l’affirme parce qu’il me semble curieux qu’en dépit des richesses expressives de l’homme on ait pu le croire inséparable du livre, alors qu’il est surtout inséparable du corps, des sens, de la respiration, du sexe, de la chaleur, des *ondes*, des forces physiques, des jeux, des jouissances, etc. Ce qui me paraît être une réalité par je ne sais quelle aberration fut toujours détourné, prétendument par crainte de la mort. Au nom aussi d’une âme et d’un esprit, ou pour je ne sais quelle trinité.

Aussi, en opposition j’ai affirmé que la poésie sonore se forme par des langues en expansion voire en imagination constante, aidées par les instruments électroniques ; cette poésie sonore a soutenu de plus qu’elle ne croyait qu’à *l’action*, et qu’elle rejetait l’invisibilité du poème écrit qui n’est pas l’homme « visible ». Selon la phrase de Brion Gysin où il affirme que « l’art est la queue d’une comète », dépassant l’art, la poésie sonore dans son *action* ne doit plus se soucier de lui seul, et doit devenir motrice d’un Verbe à ne jamais rattraper parce qu’il sera sans cesse en ouverture.

Pour que le Verbe soit en ouverture, il conviendra de le plier à cette assurance « qu’au commencement est le corps », ce qui est une évidence humaine rompant les liens qui l’attachaient à la *Civilisation du Papier* dont les pauvretés nous sont connues.



QUE FAIT LA PERFORMANCE À LA POÉSIE ?

ABIGAIL LANG

Le principal facteur d'évolution de la poésie depuis un bon demi-siècle est le renouveau de la lecture publique, ce renouveau étant lui-même déterminé par une révolution médiatique qui aboutit à la démocratisation des techniques d'enregistrement et à la valorisation du *live*. De fait, le vers entre en crise au moment où Edison réussit à enregistrer la voix humaine, achevant de rendre caduque la dimension mnémotechnique du vers¹. Le va-et-vient entre forme écrite et forme orale du poème n'étant plus assurée par la métrique, il devient souvent nécessaire d'entendre le poète dire pour comprendre son projet (rythmique)². Depuis les années 1960 aux États-Unis et 1980 en France, la lecture publique est devenue une pratique courante, un passage obligé pour les poètes. Et les poètes qui refusent de lire en public (J. H. Prynne) font figure d'exception au même titre que ceux qui refusent d'imprimer leurs poèmes (Michèle Métail). Si bien que, depuis un demi-siècle, tous les poètes ont eu à se poser la question « comment lire en public ? ». La variété de leurs réponses, qui va jusqu'à en remettre en cause les présupposés, contribue à dessiner les contours du champ poétique contemporain.

Y a-t-il lieu de définir un espace propre à ce qu'on appelle depuis quelques années en France la poésie performée ? À en croire la présentation bipartite que reconduit depuis quelques années la Maison de la poésie à l'occasion du Printemps des poètes lorsqu'elle propose d'entendre « des poètes en lectures, d'autres en performance³ », les

1. Friedrich A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford, Stanford UP, 1999, p. 80.

2. Allen Ginsberg, *Allen Verbatim*, ed. Gordon Ball, New York, McGraw-Hill, 1974, p. 143-144.

3. <http://www.maisondelapoesieparis.com/events/anthologie-de-la-poesie-francaise-du-xxie-siecle-6/>

deux pratiques seraient en passe de se différencier. Il faut dire que la décennie s'est ouverte avec une escarmouche qui a pu donner l'impression qu'il existait deux camps de part et d'autre d'une ligne de front. En janvier 2010 paraît dans *Le Monde diplomatique* un article intitulé *Obstination de la poésie*¹, dans lequel Jacques Roubaud dénonce la poésie de performance, rebaptisée poésie vroum-vroum, parce qu'elle usurperait le nom de « poésie » et que sa faveur récente menacerait de faire disparaître la (vraie) poésie. L'escarmouche fait mine de ranimer deux « camps » qui ont effectivement pu exister dans les années 1960 (quand Bernard Heidsieck déclarait « La poésie écrite n'a plus lieu d'être² ») et fait resurgir une ligne qui n'a cessé de s'estomper depuis l'avènement des lectures publiques en France, depuis que les grands festivals des années 80 (Polyphonix, Cogolin, Auch, Tarascon) programmaient ensemble poètes de la page et ceux qu'on n'appelait pas encore poètes-performers, avec l'idée que « par-delà les chapelles, les clans, nous pouvions nous risquer à montrer *toute la poésie* [réunissant] en un même lieu et en un même temps [...] des formes de poésie que l'on voyait généralement séparées³ ». Depuis, le métissage s'est poursuivi, favorisé par la généralisation des PC dans les années 90 et l'accès à Internet dans les années 2000 qui rendent d'emblée texte, image et son compatibles, ou encore par le passage d'un nombre croissant de poètes par les écoles d'art (comme enseignants ou élèves) plutôt que par l'université. Aujourd'hui, presque tous les « poètes de la page » lisent en public et la majorité des poètes-performers lisent sur scène des textes qu'ils publient — et souvent dans les mêmes lieux, chez les mêmes éditeurs. On voit

1. <<http://www.monde-diplomatique.fr/2010/01/ROUBAUD/18717>> (consulté le 6 août 2013). Voir les réactions de Sébastien Smirou et de Christian Prigent sur le site de P.O.L et de Jean-Pierre Bobillot sur Sitaudis.

2. Cité dans Jean-Pierre Bobillot, *Bernard Heidsieck, poésie action*, Paris, Jean-Michel Place, 1996, p. 21.

3. Emmanuel Ponsart, « Entretien avec Bernard Blistène », *10 ans de poésie directe, 1984-1993*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1995, p. 8-9. Lors des premières rencontres en 1984 où Fluxus est à l'honneur, on peut à la fois écouter les invités de Skôria (Olivier Cadiot, Emmanuel Hocquard, Raquel, Jacqueline Risset), les invités de Doc(k)s (Jean-François Bory, Bernard Heidsieck, Michèle Métail) et ceux de Banana Split (Jo Guglielmi, Bernard Noël, Anne Portugal, Paul-Louis Rossi).

ainsi de jeunes Oulipiens faire des performances et des shamans occitans publiés chez Flammarion ; P.O.L. publie Fourcade et Pennequin, Al Dante Anne-James Chaton et Oscarine Bosquet. Si bien que la « ligne de front » qui passe actuellement entre poètes de la page et poètes performers apparaît plus comme une ligne de front interne à la poésie, semblable à celle qui opposait dans les années 90 littéralistes et lyriques. C'est l'ensemble du champ poétique qui s'est déplacé vers la performance.

Encore faut-il se demander ce qu'on entend par performance. La polysémie du terme, son succès ces dernières décennies et ses acceptions similaires mais légèrement différentes en anglais et en français en ont naturellement et irrémédiablement brouillé le sens. Les *performing arts*, ce sont les arts de la scène et *a performance* se traduit communément par « une représentation » ; *to perform a poem*, c'est le dire, sans que cela présage une manière. Mais en anglais comme en français, *performance* connote aussi l'exploit, sportif ou spectaculaire, et une certaine outrance dramatique. À cela s'ajoutent la pratique artistique du *performance art* qui émerge dans les années 60 (avec Fluxus, le happening, l'art conceptuel et le body art), le sens linguistique (compétence / performance ; les énoncés performatifs d'Austin) et, plus récemment, la théorie de Butler pour qui le genre relève de la performance. Tous ces sens sont aujourd'hui inextricablement enchevêtrés et font la richesse et l'attrait du terme. Et pourtant, la plupart des observateurs du champ ont tendance à minimiser cette complexité et à reconduire une division du champ selon la bipartition qui saute aux yeux, et aux oreilles. Roubaud (1981) oppose un mode solipsiste du dire (« diction monotone répétitive imperméable indifférente la voix reste semblable à la voix qu'elle était dans les lieux les moments de la composition ») à « la lecture américaine tellement « audience-oriented » comme on dit¹ ». Heidsieck (1992) confirme en opposant « la désormais presque traditionnelle “lecture de poésie” (chaise-table-micro) » qu'il définit comme

1. *Dors*, précédé de *Dire la poésie*, Paris, Gallimard, 1981. p. 13-15.

« centripète » et qui négligerait l'espace et l'auditoire à la « Lecture/Performance¹ ». Aux États-Unis, Donald Hall (1984) oppose « la lecture sur les campus » et la lecture en ville (cafés, bar, librairies, parcs, églises, galeries d'art, salles des fêtes, coins de rue)². Et Frederick Stern (1991) oppose ce qu'il appelle « la lecture de poésie formelle » et le « festival de poésie », le texte mis en voix et la performance, « l'objectif principal de la lecture formelle » étant « la présentation de la poésie, du texte, et non les pitreries (c'est le terme de Goffman) du lecteur, tandis que dans le festival de poésie, les pitreries jouent un rôle central dans la performance³. » Vincent Barras lui-même note à quel point la poésie performée tend à l'exploit (record physique, prouesse vocale, inconvenance sociale dans la tradition moderne du scandale) : « souvent, d'ailleurs, pour les artistes de performance verbale, cette voix actualisée se dresse contre les conventions habituelles, d'où les caricatures, qui touchent quelque chose de juste, des performances avant-gardistes comme des éructations impudiques, sauvages et déchaînées⁴. » Or cette bipartition, aussi patente soit-elle, ne résiste tout simplement pas à l'écoute et à l'analyse attentives des lectures. Ainsi, à l'issue de leur enquête sur la lecture publique en Grande-Bretagne auprès de poètes de la page d'une part et de performers d'autre part, trois chercheurs ont constaté que « cette opposition présupposée a commencé à paraître plus complexe à mesure que se manifestait un souci partagé pour la dimension de la performance »⁵. La qualité des réflexions que consacrent des « poètes de la page » comme Jacques Roubaud (dans « Dire la poésie ») ou Dominique Fourcade (dans *Outrance Utterance*) à la lecture publique démontrent amplement l'importance qu'ils accordent à cette pratique. Retrouver au moment de la lecture la voix de la composition relève

1. Bernard Heidsieck, *Notes convergentes*, Romainville, Al Dante, 2001, p. 309.

2. Donald Hall, « The Poetry Reading: Public Performance/ Private Art », *American Scholar* 54.1 (1984-85), p. 63-77.

3. Frederick C Stern, « The Formal Poetry Reading », *The Drama Review* 35.3 (1991), p. 67-84.

4. Vincent Barras, « Parole performée », *Communications* 2013/1 (n° 92), p. 253-261, DOI 10.3917/commu.092.0253, p. 257.

5. Nicky Marsh, Peter Middleton et Victoria Sheppard, « “Blasts of Language” : Changes in Oral Poetics in Britain since 1965 », *Oral Tradition* 21.1 (2006), p. 49.

d'une performance, même si elle se donne sous des allures minimales. Lorsque Claude Royet-Journoud, poète de la page par excellence, chronomètre ses silences pour les corrélés aux blancs de sa page, il s'inscrit dans une tradition qui remonte à la fois aux lectures projectivistes de Robert Duncan et au *Silent piece* de Cage qui inaugure le *time-bracket*. Et pour l'auditoire, il s'agit toujours d'une expérience, d'un exercice de l'attention (écouter, entendre, regarder, perdre et reprendre le fil...) dans la tradition expérimentale américaine (Emerson, Dewey, Cage).

Un retour sur la naissance simultanée de la lecture publique et de la performance aux États-Unis nous confirme qu'elles sont sans doute inextricables. D'emblée, il y a de la (lecture de) poésie dans la performance. Lorsque John Cage invente en 1952 le happening en proposant de considérer ensemble, en un même lieu et temps, des actions et des objets indépendants, il y inclut une composante linguistique sous forme de *textes lus* (et non récités comme au théâtre) et opte pour des genres qui se prêtent à la présentation publique (des poèmes et une conférence) sans relever du théâtre¹ : Mary Caroline Richards et Charles Olson lisent de la poésie en haut d'une échelle tandis que Cage lit la conférence qu'il avait donnée à la Julliard School. Il est évidemment significatif que ce premier happening ait lieu au Black Mountain College, un des centres de la « nouvelle poésie » d'après-guerre, où intervenaient Robert Creeley et Robert Duncan, et qui était dirigé par Charles Olson dont l'essai « Projective Verse » devient le manifeste de cette nouvelle poésie fondée sur un renouveau de l'oralité.

Symétriquement, la performance fait partie intégrante de la lecture de poésie. On s'accorde à dater le renouveau de la lecture publique du 7 octobre 1955, de la première lecture de « Howl » par Allen Ginsberg,

1. « Artaud nous a donné l'idée que le théâtre pouvait avoir lieu sans texte, ou alors que le texte n'avait pas besoin de déterminer les autres actions, que les sons, les activités, etc. pouvaient être indépendantes au lieu d'être liées ensemble... si bien que l'attention de l'auditoire n'était plus dirigée dans une seule direction. » (John Cage, in Vincent Katz (dir.), *Black Mountain College : Experiment in Art*, Cambridge, M.I.T Press, 2003, p. 138.)

long poème litannique et visionnaire qui exprime le malaise d'une génération. Voici comment le poète Michael McClure, qui lisait aussi ce soir-là, se rappelle cette lecture appelée à devenir historique :

J'ai donné ma première lecture de poésie en compagnie d'Allen Ginsberg, du poète zen Philip Whalen, de Gary Snyder et du poète surréaliste américain Philip Lamantia. La lecture a eu lieu en décembre 1955 à la Six Gallery à San Francisco. [...] La Six Gallery était une immense salle, un atelier de réparation automobile converti en galerie d'art. On avait monté à la hâte une petite estrade et il y avait des sculptures de Fred Martin dans le fond — Cent cinquante personnes enthousiastes étaient venues nous écouter. On collectait de l'argent pour aller acheter des jarres de vins que l'on se passait. Cela faisait quelques semaines que je n'avais pas vu Allen et je n'avais jamais entendu « Howl » — c'était la première fois. Allen commença à lire avec une petite voix claire et intense. À un moment donné, Jack Kerouac s'est mis à crier « Go » [Vas-y] en rythme. Dans toutes nos mémoires réunies, il n'y avait aucun souvenir d'une poésie aussi directe — nous avions franchi un point de non-retour — et nous étions prêts pour cela, pour ce point de non-retour. Personne ne voulait revenir au silence militariste gris et glacé, au néant intellectuel — à ce pays privé de poésie — à la pauvreté spirituelle. Nous voulions du neuf [*to make it new*, écrit McClure, citant Pound] et nous voulions en être les inventeurs, ainsi que du processus d'invention lui-même au fur et à mesure. Nous voulions la voix et nous voulions la vision...

Ginsberg a lu le poème en entier et à la fin nous étions émerveillés, ou bien nous l'encourageions émerveillés mais nous savions au plus profond de nous qu'un mur avait été abattu, qu'une voix humaine et qu'un corps s'étaient jetés contre l'impitoyable mur de l'Amérique et de ceux qui la soutiennent, l'armée et la marine, les académies et les institutions, le système de la propriété et toutes les bases du pouvoir. [...] « Howl » a métamorphosé Allen : l'érudit taciturne et génial de la bohème,

Que fait la performance à la poésie ?

prisonnier de ses flammes et de ses complexes s'est révélé un barde d'envergure épique¹.

Qu'est-ce qui dans cette lecture relève de la performance ? D'abord, la lecture a lieu dans une galerie d'art autogérée par six artistes (dont un poète, Jack Spicer). Wally Hedrick se souvient que pour collecter des fonds, ils avaient organisé une de ces grandes braderies qui

ont probablement initié les happenings à San Francisco [...] L'inauguration a été comme un « happening ». [...] nous ne pensions pas les choses en ces termes mais plus tard on nous a dit que nous faisons des « happenings ». Nous organisons des lectures de poésie et des projections de films d'avant-garde [...] Tout pouvait arriver. Il y avait un piano. Lors d'une soirée [...] Art Grant est arrivé avec des amis armés de chalumeaux, de scies et de marteaux et ils ont détruit le piano au beau milieu de la soirée. Plus tard, quelqu'un en Europe a repris ça en tant qu'art².

Ensuite, la lecture de Ginsberg est beaucoup plus ouvertement dramatique que les lectures de poésie auxquelles on pouvait assister à l'époque, que ce soit les lectures officielles qui avaient lieu dans les musées, les universités, les bibliothèques ou les lectures qui avaient lieu dans les cercles privés. La litanie de « Howl » se prête à un crescendo pathétique et Ginsberg finit en pleurs ; Kerouac encourage son ami en scandant les fins de vers, à la manière des « jam sessions³ » qui elles-mêmes reprennent le rituel du « Amen corner » des églises baptistes afro-américaines. L'auditoire renchérit et finit sous le choc. Mais au-delà de cet effet cathartique qui pourrait n'être que ponctuel,

1. Michael McClure, *Scratching the Beat Surface : Essays on New Vision from Blake to Kerouac*, New York, North Point Press, 1982 <http://www.english.illinois.edu/Maps/poets/g_1/ginsberg/howl.htm>

2. Oral history interview with Wally Hedrick, 1974 June 10-24, <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-wally-hedrick-12869>

3. Jack Kerouac, *The Dharma Bums*, cité dans *The Portable Beat Reader*, ed. Ann Charters, New York, Penguin, 1992, p. 51.

c'est l'effet profondément transformatif de l'événement qui frappe tous les témoins. Cette lecture est performative au sens où elle a la force d'une action. Elle « métamorphose » Ginsberg qui se découvre « un maître de la performance¹ ». Elle signe l'acte de naissance de la San Francisco Renaissance², fait connaître la Beat Generation, et constitue l'avènement officiel de la lecture publique. Elle institue une communauté qu'elle révèle à elle-même au niveau national et amorce ainsi le mouvement de la contre-culture. C'est pourquoi McClure peut écrire dans un raccourci fulgurant qu'elle ouvre une brèche dans « le mur de l'Amérique ».

L'intrication entre lecture publique et performance ne fait que s'accroître à mesure que les deux formes se constituent, côte à côte, et souvent ensemble, principalement à New York dans les années 60. Diane di Prima se souvient qu'en 1957 se côtoyaient chez elle des poètes de la côte ouest, d'anciens étudiants de Black Mountain College, des danseurs de Merce Cunningham, des comédiens :

Tous ces mondes se superposaient en d'innombrables lieux et d'innombrables manières. Le monde de l'art, les mondes du jazz, de la musique classique moderne, de la peinture, de la poésie et de la danse étaient tous interconnectés. Les imbrications étaient innombrables ; elles se sont mises en place lentement, sur plusieurs années et cela les rendaient d'autant plus solides³.

Jerome Rothenberg se souvient que les lectures de poésie comme les *events* et *happenings* avaient lieu en dehors des lieux institutionnels, dans des cafés, des bars, des galeries d'art, des lofts d'artistes, des sous-sols d'églises, des librairies et des parcs publics. Et que « la frontière entre la poésie et les autres arts "se brouillait" — était intentionnel-

1. Lawrence Ferlinghetti, cité dans Iorio, Paul, "A 'Howl' That Still Echoes Ginsberg poem recalled", *San Francisco Chronicle*, Saturday, October 28, 2000. <http://www.writing.upenn.edu/~afilreis/88v/howlanniversary.html>

2. Jack Kerouac, *The Dharma Bums*, cité dans *The Portable Beat Reader*, ed. Ann Charters, New York, Penguin, 1992, p. 50.

3. Diane di Prima, *Recollections Of My Life As A Woman*, New York, Viking, 2001, p. 186-187.

lement “brouillée” ou “effacée”, pour reprendre un fameux slogan de l’époque — même si pour certains, qu’ils soient poètes ou non, la langue (et même la langue comme poésie) était le principal vecteur du travail (ou du jeu) en question¹ ». Pour Rothenberg comme pour beaucoup d’autres, la figure décisive qui fait le lien entre poésie et performance, est le poète, et parfois musicien, Jackson Mac Low qui, comme John Cage, fait intervenir dans ses compositions et ses performances des procédés aléatoires, l’intermédialité (pour reprendre le terme de Dick Higgins), la simultanéité, et des d’instruments conventionnels ou non. Mac Low assure le lien et instaure des échanges entre les poètes et les artistes liés à Fluxus et au happening (Emmett Williams, Alison Knowles, Philip Corner, John Cage, Allan Kaprow, Carolee Schneeman). Outre la performance et le happening proprement dits, d’autres arts de la scène (*performing arts*) font une large place à la poésie ou à des usages poétiques du langage. Du côté du théâtre, le Living Theater de Julian Beck et Judith Malina, le Ontological-Hysteric Theater de Richard Foreman et l’Open Theater de Joseph Chaikin entretiennent des liens forts avec la poésie, et de nombreux poètes écrivent pour la scène (Michael McClure, Rochelle Owens, Amiri Baraka). Du côté de la musique, Cage, Charles Amirkhanian, Robert Ashley, Steve Reich et Charlie Morrow composent des œuvres musicales qui mettent la langue au premier plan tandis que Baraka et Jayne Cortez mêlent jazz et poésie, que Patti Smith et Jim Carroll (qui reçoivent pour ainsi dire leur éducation au St. Marks Poetry Project, rappelle Ginsberg²) marient rock et poésie. Certains poètes explorent les nombreuses possibilités de la lecture de poésie, que ce soit en groupe, comme The Four Horsemen et les Fugs, ou en solo comme Allen Ginsberg, John Giorno, Richard Kostelanetz, Armand Schwerner, Anne Waldman, Jerome Rothenberg et David Antin. Enfin, les années 60 et 70 voient se constituer un réseau de

1. Jerome Rothenberg, « How We Came into Performance : A Personal Accounting », *Poetics & Polemics, 1980-2005*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2008, p. 124. Une partie des informations dans la suite de ce paragraphe provient de ce mémoire de Rothenberg.

2. Allen Ginsberg, Avant-propos à *Out of This World*, ed. Anne Waldman, New York, Crown, 1991, p. xxix.

festivals internationaux de poésie dont beaucoup privilégient la performance, l'avant-garde et l'expérimental. Se réunissant tantôt à Londres, Paris, Stockholm, Amsterdam, Toronto, New York et San Francisco, ils donnent l'occasion de voir et de revoir Henri Chopin, Bob Cobbing, Bernard Heidsieck, Ernst Jandl, Gerhard Rühm, Sten Hanson, Julien Blaine, Franco Beltrammetti, et de poursuivre des échanges, d'amorcer des collaborations. Cette omniprésence soudaine de la performance comme pratique et comme question redéfinit les limites de la poésie et en remet aussi en cause la définition.

Cela se manifeste par la recherche de précurseurs, réels ou imaginaires, par la redécouverte de Dada (facilitée par la publication de l'anthologie de Motherwell, *The Dada Painters and Poets* en 1951), par l'engouement pour les troubadours (célébrés par la lecture *Medieval Poetry and Jazz* au printemps 1960 au café Cino pour le lancement de la revue *Trobar*), et par l'exploration des pratiques et rituels des sociétés orales. Dans le contexte de l'après-guerre et de la décolonisation, il s'imposait de remettre en cause le canon étroitement occidental de « la poésie », d'en contester la conception même pour qu'elle puisse inclure certaines pratiques linguistiques, culturelles et artistiques de tous les peuples, y compris des peuples sans écriture. La performance, avec ses racines réelles ou imaginées dans le rituel, rend cela possible. C'est ainsi que Rothenberg développe, avec d'autres, son grand projet d'ethno-poésie¹.

Avec l'avènement de la lecture publique, le poème n'est plus exclusivement ou foncièrement ce texte sur une page destinée à la lecture solitaire, mais aussi une performance (vocale, gestuelle) destinée à une découverte et une interprétation collectives. L'évolution ontologique est de taille mais pas nécessairement fatale à la poésie qui, après tout, est le genre le plus ancien, celui qui a vu déferler le plus grand nombre de révolutions « médiatiques » auxquelles il a eu et réussi à s'adapter :

1. Voir ses nombreuses anthologies et sa section Ethnopoetics sur ubu : <http://www.ubu.com/ethno/index.html>

avènement de l'écriture, de la prose, de l'imprimerie, des technologies d'enregistrement sonore. Dès 1981, Marjorie Perloff rappelle que dans le chapitre VI de la *Poétique*, Aristote définit six constituants de la tragédie (qui est chez lui la forme suprême de la poésie) : *mythos* (intrigue), *ethos* (caractère), *dianoia* (pensée), *lexis* (diction), *melopoeia* (rythme & chant), et *opsis* (spectacle). La théorie romantique et moderniste, poursuit-elle, a privilégié trois de ces constituants : l'ethos, la lexis et la melopoeia ; typiquement, le poème lyrique romantique et moderniste est *l'expression lyrique* d'un *Je*, l'ethos étant pris au sens d'une certaine profondeur psychologique. Perloff poursuit :

Au cours des dernières décennies on a assisté à un retour de balancier. La performance, que Michel Benamou nomme « le mode unificateur du postmoderne » (1977)¹, est par définition un art qui met en jeu l'*opsis* ; il établit une relation unique entre artiste et spectateur. Mais surtout, la poésie de performance, telle qu'elle a été pratiquée par John Cage, Jackson MacLow, Jerome Rothenberg et David Antin réintroduit du narratif dans la structure lyrique, ainsi que la *dianoia* qui avait été exclue par l'esthétique symboliste.²

Lorsque, à la même époque, Jacques Roubaud introduit le travail de David Antin en France, c'est aussi sur la puissance de sa remise en cause générique qu'il insiste :

1. Si la performance est « le mode unificateur du postmoderne » pour Bénamou, c'est que nous vivons dans une société technologique entourés de machines qui fonctionnent. Dès lors, les poèmes n'aspirent plus à *signifier* ni même à *être* mais littéralement à *fonctionner* (*work*). (Michel Benamou et Charles Caramello eds., *Performance in Postmodern Culture*, Madison, Coda, 1977, p. 4)

2. Marjorie Perloff, *Poetics of Indeterminacy, Rimbaud to Cage*, Evanston [IL], Northwestern, 1981, p. 289. À côté de ces poètes renouant avec la narration et la pensée qui intéressent Perloff et Roubaud, un grand nombre de poètes embrassent le spectacle, exemplairement John Giorno qui déclare : « Quand je parle de performance, je ne pense pas à ce qu'on désigne habituellement par performance art, ce phénomène des années 70 qui n'est plus vraiment pratiqué ces temps-ci. Quand je parle de performance, je parle de divertissement [*entertainment*]. » (Zurbrugg, Nicholas et John Giorno, « Poetry, Entertainment, and the Mass Media: An Interview with John Giorno », *Chicago Review*, Vol. 40, No. 2/3, Poetry and Mass Culture (1994), p. 83-101, p. 87.

Antin est certainement l'un des poètes les plus originaux et les plus provocants aujourd'hui aux États-Unis [...] il est évident qu'on est en présence d'une conception aussi éloignée que possible de ce qu'on entend généralement par « poésie orale » : dans la poésie aujourd'hui dite orale (dont la poésie *beat* est la manifestation la plus connue), c'est le seul fait de la lecture publique à haute voix qui marque le caractère oral de textes par ailleurs le plus souvent aussi conventionnellement « écrits » qu'il est possible. Or, la réaction naturelle à la lecture par les yeux [d'un talk][...] est immédiate : « Ce n'est pas de la poésie¹. »

On bute là sur la question même du genre qui est celle de la frontière : inclure ou exclure ? Roubaud renvoie à un numéro spécial que la revue *Boundary* consacre en 1975 à l'impulsion orale dans la littérature américaine, et particulièrement à l'échange entre Antin et les deux responsables de la revue après qu'un des deux éditeurs avait remis en cause l'inclusion d'Antin au prétexte que son travail ne relevait pas de la poésie. Antin traite de la question du genre dans un texte intitulé « The Stranger at the Door² » : l'étranger sur le seuil, c'est l'œuvre radicalement autre qui se présente à la porte du genre.

C'est un peu comme l'hésitation que suscite un étranger qui se présenterait à la porte avec un drôle d'air de famille et demanderait à être reconnu. Et pour avérer son appartenance à la famille, il faut parfois remonter très haut pour trouver un ancêtre commun ou s'écarter loin dans les branches périphériques³.

À la fin du texte, Antin récuse l'idée qu'il faille ou qu'on puisse définir un genre : « Définir un genre est aussi inutile que définir une

1. *Vingt poètes américains*, ed. Michel Deguy, Jacques Roubaud, Paris, Gallimard, 1980, p. 28-29.

2. Antin compare le genre à « un théâtre d'opérations qui se définit par les spectateurs qui le fréquentent et leur souvenir des représentations qu'ils y ont vues, ainsi que par la nature du site ». David Antin, *Radical Coherency, Selected Essays on Art and Literature*, Chicago, University of Chicago Press, 2011, p. 242.

3. *Ibid.*, p. 252.

Que fait la performance à la poésie ?

famille. La viabilité d'un genre dépend de sa survie, et ce qui assure la survie d'une famille, c'est l'accueil continu de nouveaux étrangers qui renouvellent le matériau génétique¹. »

1. *Ibid.*, p. 255.



⊕

« *TRY IT YOURSELF* » :
LA POÉSIE D'ACTION DE ROBERT FILLIOU

LAURENCE CORBEL

Si Robert Filliou s'est toujours présenté comme poète, sa pratique poétique s'est développée non seulement sous des appellations mais aussi sous des formes très diversifiées. *Suspense Poems* qui sont des poèmes-objets vendus sur abonnement et « acheminés à petite vitesse » par envois successifs, *Longs poèmes courts à terminer chez soi* ou encore « poèmes-actions », sont autant de déclinaisons de cette activité poétique. Parmi ces travaux, quels sont ceux que l'on peut considérer comme relevant de la performance poétique ? Si le champ de la performance poétique est difficile à circonscrire, il l'est dans le cas de Filliou à double titre : non seulement parce que la performance, omniprésente dans son œuvre, embrasse un prisme de pratiques assez large mais aussi parce sa conception inclassable de la poésie le conduit à en élargir les frontières¹. Il n'est donc pas toujours aisé de distinguer ce qui relève spécifiquement dans son œuvre de la « performance poétique », d'autant que l'artiste, peu enclin à se plier aux catégories artistiques reconnues, s'est employé à brouiller les cartes en multipliant les appellations, en requalifiant les poèmes lorsqu'il les a édités ou présentés dans certains cas sous forme de vidéos. La tâche est d'autant moins aisée que Filliou, voulant libérer la poésie et la performance des limites dans lesquelles elles sont confinées, entreprend de faire de la poésie

1. « Nous savons qu'un poème peut être une sculpture, une composition musicale, une peinture etc. » in Robert Filliou, *Lehren und Lernen als Aufführungskünste. Teaching and Learning as Performing Arts*, Köln / New York, Kasper König, 1970. Nous renvoyons ici à la traduction française *Enseigner et apprendre, arts vivants*, Bruxelles, Archives Lebeer Hossmann, 1998, trad. Juliane Régier et Christine Fondcave, postface d'Anne Mœglin-Delcroix, p. 84. Le titre sera désormais indiqué par *EAV*.

sans poésie et de pratiquer la performance sans qu'elle se fige dans une forme artistique établie.

Filliou opère ainsi un double déplacement par son activité poétique dans le champ de l'art et dans celui de la poésie : d'une part, il envisage la performance comme imbrication constante de l'art dans la vie et de la vie dans l'art ; d'autre part, en proposant un élargissement du domaine poétique à l'ensemble des activités humaines, il fait de la poésie une manière de vivre, une « création permanente ». L'enjeu essentiel des performances poétiques de Filliou se révèle par là indissociable d'un projet qu'il résume ainsi en 1967 : « L'art et la vie devraient être (devenir) essentiellement poétiques¹ ». Un projet qui suppose de déplacer les frontières de l'art, de redéfinir les partages entre les genres artistiques ou plutôt de s'en affranchir une fois pour toutes afin de rejouer les relations entre l'art et la vie.

UNE CONCEPTION PERFORMATIVE DE LA POÉSIE

La poésie tient une place centrale dans la production discursive de Filliou : à la différence du texte théorique qui offre au lecteur une pensée estampillée et prête à l'emploi, elle est un espace privilégié où se pratique et se réfléchit la liberté en jeu dans la créativité qui en est le ressort. *Enseigner et apprendre, arts vivants*, le « multilivre » publié en 1967 pour partager réflexions et expériences, apporte un éclairage sur sa conception inédite de la poésie : « [...] je définirais le “sens de la poésie” comme le fait d'apprécier les loisirs, la “poésie” comme organisation créative de ces loisirs et les “poèmes” comme élargissements de l'espace de liberté². » L'ensemble de l'œuvre écrite de Filliou tend vers cette conception élargie de l'écriture poétique comme un espace de jeu qu'il faut s'approprier. Des pièces de théâtre, réalisées entre 1953 et 1959, qui n'exigent pas un dispositif scénique et peuvent se jouer par-

1. Robert Filliou, *EAV, op. cit.*, p. 14.

2. *Ibid.*, p. 23.

tout avec la participation du spectateur, jusqu'à ses poèmes qui relèvent d'une économie poétique du partage où le lecteur est invité à prendre part à l'activité créatrice, il s'agit pour Filliou de promouvoir une pratique émancipatrice au travers de ce qu'il appelle des « techniques de participation¹ ».

Dans une telle perspective, la poésie comporte une dimension intrinsèquement performative au sens où sa valeur ne réside pas dans l'innovation qu'elle apporterait dans l'ordre des formes poétiques mais dans le pouvoir qu'elle a de transformer le lecteur, en l'incitant à faire œuvre lui-même et, plus encore, à être le poète de sa propre vie. De même qu'il y a un potentiel performatif dans la poésie, il y a un potentiel poétique dans la performance. En effet, la performance est poétique non pas seulement parce qu'elle consisterait à s'emparer de la langue pour en explorer les potentialités dans une expérimentation ludique mais aussi et d'abord parce qu'elle s'entend, en son sens étymologique, comme un faire, comme une pratique et non comme une forme d'art ou d'expression artistique. Ainsi la performance poétique n'est-elle pas exclusivement, ni prioritairement pour Filliou un spectacle impliquant la présence d'un public. Si l'on peut ranger certains de ses travaux sous cette catégorie de performance poétique, c'est donc à la double condition de prendre en compte la dimension extra-artistique de la performance et d'envisager la poésie comme délivrée du poétique.

Conçue à partir des effets qu'elle produit sur les lecteurs, en particulier par la pratique engagée et créative qu'elle peut susciter chez eux, la poésie désigne ainsi pour Filliou une forme de vie libératrice, une expérience qui doit contribuer à l'invention de soi-même. Pour qu'une telle expérience soit possible, plusieurs paramètres doivent être réunis. En premier lieu, la participation active du lecteur ou du spectateur : Filliou s'emploie, en effet, à concevoir la lecture comme « un art vivant », à en faire une opération poétique. Qu'on l'entende comme lecture solitaire ou comme lecture performée en présence d'un public, et les deux sens sont recevables, lire est envisagé soit comme une acti-

1. *Ibid.*, p. 22.

vité qui fait du lecteur le relais d'une écriture *in process*, soit comme l'activation de la poésie par sa mise en voix ou sa mise en action. Au premier sens, la lecture se trouve étroitement liée à l'écriture comme en témoignent les espaces vierges destinés à accueillir les contributions du lecteur, à l'instar des *Longs poèmes courts à terminer chez soi* qui incitent les lecteurs à compléter le travail d'écriture amorcé par l'artiste, ou dans la proposition introductive d'*Enseigner et apprendre, arts vivants* : « À travers tout le livre, le lecteur trouvera des espaces d'écriture mis à sa disposition. Libre à lui, évidemment, de ne pas utiliser son espace. Mais nous espérons qu'il sera disposé à participer à ce jeu d'écriture en tant qu'acteur plutôt qu'en simple spectateur¹ ». La poésie prend donc tout son sens dans la part d'expérimentation et d'invention qu'elle met en œuvre. À ce titre, les « poèmes-actions » de Filliou sont moins des œuvres que des propositions, moins des modèles que des exemples, qui visent à éveiller le potentiel créateur des lecteurs ou des spectateurs, à inciter le lecteur à prolonger pour lui-même l'expérience poétique.

Il faut, en second lieu, que la poésie se libère des formes établies de la littérature. C'est ainsi que l'affiche du Festival of Misfits auquel Filliou participe en 1965 à Londres annonce : « Nous faisons de la musique qui n'est pas de la Musique ; des poèmes qui ne sont pas de la Poésie ; des tableaux qui ne sont pas des Tableaux, mais de la musique qui pourrait s'accorder avec de la poésie, de la poésie qui pourrait s'accorder avec les tableaux [...], quelque chose qui nous donne l'occasion de profiter d'une fantaisie heureuse, non spécialisée² ». Un programme que Filliou met en œuvre par la volonté qu'il a de décroiser les pratiques artistiques et par le refus d'un art spécialisé comme il le déclare dans *Enseigner et apprendre, arts vivants* : « Le monde de la création doit être non-spécialisé³ ». Proche de la langue ordinaire, la poésie de Filliou ne suppose aucun savoir-faire spécialisé pas plus qu'une connaissance de l'histoire et des règles de la poésie.

1. *Ibid.*, p. 7.

2. L'affiche est reproduite dans *EAV, ibid.*, p. 13.

3. *Ibid.*, p. 195.

Enfin, le dernier paramètre, qu'illustre la qualification de cette poésie comme « poésie-action », a trait à l'importance de la mise en voix et en acte du texte poétique. Les poèmes, destinés à être joués collectivement, sont des supports d'actions et d'interactions langagières comme le montrent les exemples de poésie d'action présentés dans *Enseigner et apprendre, arts vivants*. Ainsi, le poème intitulé *Kabou'inema*¹ (1959) fait circuler entre les performeurs des gestes, des paroles et des objets tandis que *Jinji Japsu sosumnika 1 à 11* (« Comment allez-vous », littéralement « Avez-vous mangé du riz aujourd'hui »)² (non daté) se déploie selon une structure dialogique répétitive proche d'une comptine ou que *Père Lachaise n° 1 (un poème de 53 kilos)* (1961) met en scène deux personnages qui échangent des propos anodins en déclinant comme un refrain la formule de salut Dogon (« POÏPOÏ POÏPOÏ POÏPOÏ ») pendant que l'un vide les 53 kg de pierres contenus dans sa valise et que l'autre en remplit la sienne. Le script de cette pièce poétique est constitué d'une longue liste de questions sans réponses – « comment ça va ? », « et comment va ma grandeur ? », « et comment va ma petitesse », « et comment va ma force ? », « et comment va mon désespoir ? », « et comment va mon Dieu ? », « et comment va mon diable ? » – et ponctué de didascalies qui donnent, outre des indications de jeu, un commentaire sur le poème³. Formes brèves à la syntaxe élémentaire où dominent listes, énumérations ou jeux de questions-réponses, les poèmes de Filliou sont légers, délibérément futiles : alliant le sens de l'humour et du dérisoire, ils peuvent nous faire passer de la surprise à

1. Pierre Tilman explique que « Les nombreux spectacles de Kabuki qu'il voit pendant son séjour au Japon se retrouveront plus tard dans des performances basées sur ce qu'il appellera le Kabou'inema, un mélange de travail d'acteur du Kabuki et du cinéma. [sic] » in *Robert Filliou, nationalité poète*, Dijon, Les Presses du réel, 2006, p. 27.

2. Voir *Jinji japsu sosumnika 1 à 11*, poème-action qui enchaîne une série des questions adressées à des artistes, in Robert Filliou, *EAV, op. cit.*, p. 31-32.

3. « [...] c'est-à-dire qu'à mesure qu'Acteur 1 s'allège, Acteur 2 happé dans ce monde de questions sans réponses s'alourdit. Quand la valise d'Acteur 1 sera vide, celle d'Acteur 2 sera pleine, et dans le poème terminé (car le fait qu'il existe des mots, et à partir de ces mots des questions, est en soi-même suffisamment comique et tragique, ennuyeux et dramatique, est en soi-même suffisamment poétique). » *Poème Père Lachaise n° 1 (un poème de 53 kilos)*, in *Robert Filliou, L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art* (textes en français et espagnol), Québec, Les Éditions Interventions, 2003, p. 17.

l'ennui, du rire à la mélancolie, à l'instar des infinies nuances que nous offre l'expérience ordinaire.

« *TRY IT YOURSELF* » : L'EXTENSION DES ESPACES DE LIBERTÉ

« Faisons-le nous-mêmes¹ » : le titre du chapitre IV de *Enseigner et apprendre, arts vivants*, présenté en forme d'invitation, résume l'esprit qui anime les propositions, les exercices, les jeux et les œuvres, qui sont « des façons de considérer l'enseignement et l'apprentissage comme des arts vivants (et vice-versa)² ». Si les poèmes sont expérimentaux en tant qu'ils explorent le langage, ils sont plus encore expérimentables en tant qu'ils invitent les lecteurs au partage des idées et de l'expérience créatrice : les structures ouvertes et les formes dialogiques des poèmes sont autant d'incitation à compléter des poèmes en cours d'élaboration, à prolonger l'expérience d'une écriture processuelle. Filliou s'emploie ainsi à établir les conditions d'une expérience poétique *en acte*.

C'est donc une reconfiguration de l'expérience esthétique que dessine la poésie de Filliou qui suppose la participation d'un spectateur artistiquement actif. Pour comprendre le sens que prend ici ce terme de « participation », dont l'usage s'est banalisé, c'est vers sa pratique de la performance poétique, que Filliou présente comme le cœur de son travail³, qu'il faut se tourner. De fait, ses performances mettent en jeu la présence du spectateur selon des degrés d'implication divers et des formes de participation différentes, de la position habituelle qui consiste à être présent à une performance sans en faire partie à la participation la plus active où la distinction entre performeur(s) et

1. Robert Filliou, *EAV*, *op. cit.*, p. 195. On retrouve cette même idée sous la forme « Essayez vous-mêmes » qui est le titre d'un texte : voir *EAV*, *op. cit.*, p. 23.

2. *Ibid.*, p. 196.

3. Filliou présente ainsi la poésie comme une alternative à la théorie : « J'ai écrit l'Autrisme en 1962. Le choix du titre et du sous-titre fut guidé par l'ironie. Je déteste les -ismes. Je déteste les manifestes. L'autrisme est poème-action. Il illustre la possibilité de mettre ses idées dans une performance, au lieu de les transformer en théories par la rédaction de manifestes. », in *EAV*, *ibid.*, p. 96.

public est effacée. C'est dans sa pratique de la performance que Filliou aborde cette question centrale de la représentation comme un espace d'échange au sein duquel le public occupe, comme on va le voir, des places différentes.

Un premier niveau rassemble les performances poétiques présentées lors d'une représentation ou d'un spectacle où le spectateur assiste à une performance sans y participer. C'est le cas, lorsque Filliou interprète face à un public ses poèmes *Père Lachaise n° 1* (Poème de 53 kilos) et *Kabou'inema* à la Galerie du Fleuve au cours des soirées du *Domaine Poétique* en 1962 ou encore lorsqu'il joue *Yes – an action poem*¹ le 8 février 1965 au Café au Go-Go à New York.

D'autres performances poétiques sollicitent, en revanche, l'intervention directe du public. L'interprétation des poèmes *devant et avec* le public lui offre la possibilité de devenir co-participant à travers des jeux qui sont des techniques d'exploration du langage. Ainsi de l'œuvre participative *Danse poème aléatoire collectif* que Filliou présente à la galerie One lors du Festival of Misfits à Londres en 1962 : c'est par la rotation de deux roues de bicyclette actionnées par les visiteurs que les poèmes sont composés en *live* de manière aléatoire. Ainsi en est-il également de la « représentation » du *Poème collectif* qui est donnée pour clôturer l'exposition « L'aujourd'hui de demain » au musée d'Arras, en 1963, où le public, invité à écrire sur des cartes « le nom de quelque chose ou quelque'un dont il aimerait bien se débarrasser² », compose le texte de la performance, lu ensuite par Filliou³.

1. Voir la note de l'éditeur qui complète ce poème : « ce travail a été conçu pour une performance, et a été joué au café au Go-Go à New York, le 8 février 1965. La première partie a été lue par Alison Knowles, tandis que Filliou se tenait assis les jambes croisées à l'arrière-scène, sans bouger et silencieux. Pour la seconde partie, Filliou s'est levé et a prononcé les mots qui sont imprimés ici et est retourné ensuite à sa place. Philippe Corner a improvisé un accompagnement musical presque silencieux », in *A Filliou Sampler*, New York, Something Else Press, coll. « A Great Bear Pamphlet », 1967, p. 13 (notre traduction). Cette publication consacrée à la poésie d'action de Filliou présente une sélection de textes de 1958 à 1963.

2. Robert Filliou, *EAV*, *op. cit.*, p. 34.

3. On pourrait également évoquer ici les vidéos-actions qui, prolongeant ses recherches présentées dans *Enseigner et apprendre, arts vivants*, présentent des situations où Filliou s'adresse directement au spectateur et engage un dialogue avec lui : « Pour toucher le public que nous voulons toucher, je crois que ce sera la vidéo qui va le faire. [...] je me dis que d'ici quelques

Si les poèmes-actions sont présentés lors de manifestations, qui prennent place le plus souvent dans les circuits institutionnels de l'art (galeries, théâtres ou musées), Filliou envisage aussi que les performances puissent abolir la frontière entre les spectateurs qui regardent et les performeurs qui agissent. Son « multilivre » *Enseigner et apprendre, arts vivants*, qu'il présente comme une « étude qui traite de la création permanente et de la participation du public », annonce dans le texte introductif qu'il « croit en la possibilité de combler le fossé séparant l'artiste de son public, de les réunir dans une création commune¹ ». Dans ce dernier cas de figure, qui reste à ce jour un vaste chantier en cours d'expérimentation, il s'agit de faire de cet art d'action qu'est la création poétique un art de vivre : « À présent, il devient nécessaire d'incorporer la leçon de l'art en tant que liberté de l'esprit dans la vie quotidienne de chacun, afin que celui-ci devienne un authentique art de vivre². » De ce point de vue, la poésie doit devenir une activité qui n'est plus séparée de la vie³. Dans cette version la plus accomplie de la performance poétique, il s'agit ainsi de promouvoir une pratique de vie résolument expérimentale portée par une exploration ludique de la poéticité qui traverse la langue ordinaire.

LA POÉSIE, UNE CRÉATION PERMANENTE :
DE L'« AUTRISME » AU NON-AGIR

Si la poésie de Filliou contribue au renouveau des pratiques et des formes de l'enseignement, elle s'inscrit aussi dans une critique du fonctionnement du monde de l'art et plus encore dans un projet politique qui passe par l'abolition de la division entre le travail et le loisir.

années les gens iront acheter une bande-vidéo comme on achète un bouquin » in *Artistes*, n° 11, 1982, p. 52

1. Robert Filliou, *EAV, op. cit.*, p. 7.

2. *Ibid.*, p. 23.

3. Dans cette perspective, il est possible comme le remarque Pierre Tilman de considérer « tout ce qu'on fait comme une performance. [...] la vie entière de Robert Filliou est alors une vaste et permanente performance », in *Robert Filliou, nationalité poète, op. cit.*, p. 229.

La créativité est l'affaire de tous et elle est aussi, comme on l'a vu, un équivalent de la vie qu'il revient à chacun d'actualiser. La poésie participe ainsi de la « création permanente » qui est « une forme de loisir organisé » ; une créativité désenclavée, ancrée dans la vie quotidienne, doit permettre à tout un chacun de développer le potentiel de créativité poétique qui est en lui : « Demain, si tout le monde entend parler de la possibilité d'utiliser ses loisirs de manière créative, tout le monde pourra devenir un artiste¹. » Cette intégration de l'activité poétique dans la vie quotidienne, qui relève d'une « utilisation créative du loisir », se traduit dans des modes d'existence inédits qui renouvellent les rapports entre le travail et le loisir. Par contraste avec les expériences quotidiennes dispersées, soumises aux contraintes d'une organisation sociale qui bride la créativité, la poésie est un vecteur d'émancipation individuelle et collective qui ouvre la possibilité d'une expérience pleinement vécue et maîtrisée. La création permanente se déploie ainsi dans un temps qui n'est plus celui de l'oisiveté réparatrice du travail, mais un temps libre affranchi des affairments et des occupations serviles de la vie quotidienne offrant la liberté nécessaire à une créativité qui ne peut se développer que dans une création vivante, continûment renouvelée.

S'employer à passer d'une pensée à une autre, d'une action à une autre, c'est suspendre la répétition et suivre le cours imprévu des choses, comme y invite son « manifeste-action », *L'Autrisme* (1962) :

Pensez autre chose
faites autre chose
soyez autre part
soyez avec quelqu'un d'autre
soyez quelqu'un d'autre
soyez autre chose²

1. Robert Filliou, *EAV, op. cit.*, p. 79-80.

2. *Ibid.*, p. 101.

À l'instar de la vie qui ne se répète pas deux fois à l'identique, penser autre chose, faire autre chose, être ailleurs ou être autre chose, c'est inscrire l'action et la pensée dans un devenir perpétuel. L'« Autrisme » consiste à maintenir la créativité dans un flux continu, à mettre en œuvre le principe de non-répétition qui est aussi une façon de ne pas fixer la performance dans des formats figés : « [...] comme dans toute performance, il y a toujours des possibilités d'interventions spontanées, voire de contradictions¹. » Si Filliou a eu l'occasion de jouer lui-même ses textes en public, il ne se considère pas comme l'interprète exclusif de sa poésie dont il a volontiers délégué l'exécution à ses amis artistes. Autant d'interprétations qui sont des manières de jouer un texte actualisable à l'infini et de le faire vivre : la dynamique de la création poétique, qui est une des dimensions de l'« Autrisme », commence avec l'interprétation de ses poèmes par d'autres, comme le remarque Pierre Tilman : « faire avec les autres devient forcément faire *autre chose* avec les autres. Car avec d'autres, si on est à l'écoute, c'est toujours autre chose que l'on fait. Et c'est justement cet *autre* qui intéresse Filliou.² » Mais au-delà de ces collaborations, Filliou veut donner à tous le moyen de se découvrir artistes dans une activité poétique qui ne saurait être réduite à la seule exécution de scénarios préconçus : les « poèmes-actions » laissent l'interprétation ouverte de façon à ne pas brider la spontanéité et à établir les conditions d'une véritable créativité qui résiste aux forces qui entravent ou contraignent notre créativité.

Tandis que le secret de la création permanente relative, délivré dans *L'Autrisme*, vise à prévenir les arrêts de la pensée et les automatismes de l'habitude, celui de la création permanente absolue présenté dans *Le Filliou idéal* (1964) porte à ses conséquences extrêmes le principe de l'« Autrisme » en passant du « faire autre chose » au « ne rien faire ». Si Filliou adopte le plus souvent dans ses performances une attitude anti-spectaculaire, plutôt statique et neutre, c'est totalement immobile

1. *Ibid.*, p. 96.

2. Pierre Tilman, *Robert Filliou, nationalité poète. op. cit.*, p. 54.

et silencieux, jambes croisées qu'il se tient face au public lorsqu'il interprète ce poème-action intitulé le *Filliou idéal* en 1965 :

ne pas décider
ne pas choisir
ne pas vouloir
ne pas posséder
conscient de soi
pleinement éveillé
TRANQUILLEMENT ASSIS
SANS RIEN FAIRE.

(Puis je me suis assis en tailleur sur la scène, immobile et silencieux.)¹

À travers ces règles déclinées sous une forme négative, ce « poème-action », qui énonce de façon paradoxale l'équivalence entre l'agir et le non-agir, présente l'idéal programmatique d'une vie qui se réaliserait dans la suspension de ce tout ce qui est considéré comme la part active de l'existence : l'abstention de l'action, de la décision, du choix, du vouloir et de la possession ouvre la voie d'une performance qui se réalise dans une inactivité totale. Des performances poétiques qui mettent en œuvre des jeux et des exercices au *Filliou idéal* qui prône le non-agir, le sens de la performance s'est donc infléchi, passant d'une conception participative de la performance à une approche qui lui donne le tour d'une expérience spirituelle, d'une méditation contemplative en forme d'ascèse².

Pour Filliou, le potentiel poétique de la performance doit donc se prolonger hors de la scène, hors de l'imprimé, dans la lecture et dans l'écriture et plus encore dans la vie active ou contemplative. Cette pratique performative de la poésie souligne le rôle que tiennent les jeux de langage et leurs interactions dans l'invention de formes de vie où

1. « Le secret de la création permanente absolue », in Robert Filliou, *EAV, op. cit.*, p. 102.

2. Sur les influences des sagesses orientales sur l'œuvre de Filliou, voir Guillaume Vaudois, « Sagesses orientales et socialisme utopique. Les deux sources de la Création selon Robert Filliou », in « Les artistes contemporains et la philosophie », *Revue d'esthétique*, n° 44, 2003, p. 65-74.

domine la volonté de s'émanciper et d'affirmer sa liberté. Processus plutôt que résultat, expérience vécue plus que spectacle observé à distance, la performance poétique relève chez lui à la fois de l'engagement politique et de la quête spirituelle. Elle est un espace d'expérimentation à la fois théorique et pratique : moyen d'animer la pensée et de changer notre rapport à l'art à travers des expériences partagées, elle contribue ainsi à rendre « la vie plus intéressante que l'art » en vue de l'art du futur qui « sera : toujours en mouvement, jamais arrivé, l'art d'être perdu « sans se perdre¹ ».

1. Robert Filliou, *EAV*, *op. cit.*, p. 24.

**GALLERY ONE 16 NORTH AUDLEY
STREET GROSVENOR SQUARE
LONDON W1 HYDe Park 5880**

if you are too successful, and have nostalgia for the days when
you were not,
if you are unsuccessful, and hope some day success will knock at
your door,
if you are too beautiful, and find men in the street are bothersome,
if you are ugly, madame, and wish you were beautiful,
if you sleep profoundly at night, and feel that it is a waste of
time,
if you suffer from insomnia, and have time on your hands,
if you have teeth, and no meat,
if you have meat, and no teeth,
if you belong to the weaker sex, and wish you were of the stronger,
if you're in love and it makes you suffer,
if you're loved and it bores you,
if you're rich, and envy the simple happiness of the poor,
if you're poor, and long for la Dolce Vita,
if you're afraid to die, or find no point in living,
if you're a drunkard or a teetotaler,
if you believe in heaven or believe in hell,
if you're satisfied with the colour of your skin, or would rather
change it,
if you believe in yourself and are pleased with what you do,
or don't believe in yourself, and wonder what you are doing,
and why

**then come to see the
FESTIVAL OF MISFITS**

built by people who sometimes sleep soundly, sometimes don't;
sometimes are hungry, sometimes overfed; sometimes feel young,
rich and handsome, sometimes old, ugly and poor; sometimes

believe in themselves, sometimes don't; sometimes are artists,
sometimes not.
We make music which is not Music, poems that are not Poetry,
paintings that are not Painting, but
music that may fit poetry
poetry that may fit paintings
paintings that may fit . . . something,
something which gives us the chance to enjoy a happy, non-
specialized fantasy.

Try it

THE FESTIVAL OF MISFITS

Robert Filliou, one-eyed good-for-nothing Huguenot

Addi Kocpke, German professional revolutionist

Gustav Metzger, escaped Jew

Robin Page, Yukon lumberjack

Benjamin Patterson, captured alive Negro

Daniel Spoerri, Rumanian adventurer

Per Olof Ultvedt, the red-faced strongman from Sweden

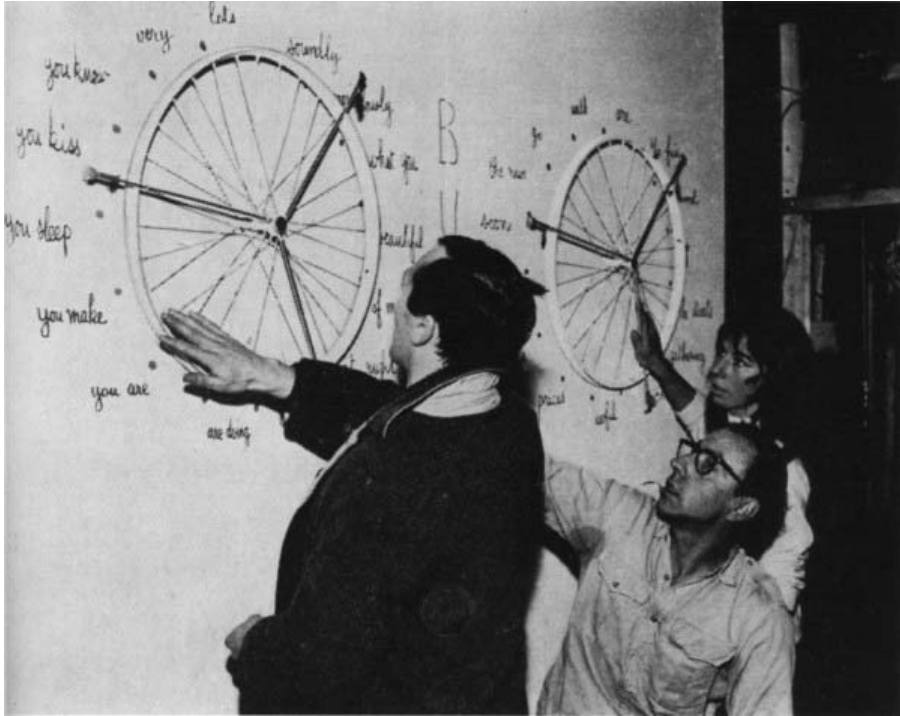
Ben Vauthier, God's broker

Emmett Williams, the Pole with the elephant memory

*You are invited to the opening between 10 a.m. and
6 p.m. on 23rd October. The Festival will continue
until Thursday 8th November. Admission 2s. 6d.*

In conjunction with the Festival there will be a special evening
at the Institute of Contemporary Arts in Dover Street at 8.15
on Wednesday, 24th October, which will include a 53 kilo
poem by Robert Filliou, an Alphabet Symphony by Emmett
Williams, a Paper Piece and The Triumph of Egg by Benjamin
Patterson and a Do-it-yourself Chorale by Daniel Spoerri.

[Fig.1] Affiche du « Festival of Misfits' », Londres, 1965



[Fig.2] Danse poème aléatoire, Robert Filliou. 1962. collectif. oct. festival of misfists. Londres

LA POÉSIE SUR PLACE

ENTRETIEN (CHRISTIAN PRIGENT, OLIVIER PENOT-LACASSAGNE)

Olivier Penot-Lacassagne : — *Vous appartenez (ce terme est simplement indicatif) à deux lignées avant-gardistes : d'une part, l'avant-gardisme dit formaliste, représenté par Tel Quel, Change, ainsi que (le premier) TXT ; d'autre part, ce qu'on qualifie du terme générique de « poésie expérimentale » (longtemps peu visible car absente des circuits habituels de diffusion de la poésie, mais aussi parce qu'affaire d'individus non rassemblés en groupes identifiables, sous la coupe de manifestes communs).*

La poésie expérimentale semble se définir par un double geste : d'opposition aux avant-gardes formalistes ; de redécouverte d'avant-gardes historiques alors peu connues en France.

Avant que nous n'allions plus loin dans cet entretien, j'aimerais tout d'abord démêler avec vous cette double filiation, sans doute unique, qui caractérise une partie de votre œuvre (ce sera notre point de départ, si vous le voulez bien). Sans doute la singularité de votre œuvre critique-et-poétique en découle-t-elle. Et peut-être aussi votre approche conceptuelle et pratique de la notion de performance. Pouvez-vous m'éclairer là-dessus ?

Christian Prigent : — Je ne pense pas que l'avant-gardisme de Tel Quel, Change et TXT puisse être défini comme « formaliste ». Il ne l'était qu'aux yeux de ceux que bousculaient les questions alors posées sur les « grandes irrégularités de langage ». Toute révolution formelle est dite formaliste (en ce sens polémique-là) par ceux qui se contentent machinalement des formes conventionnelles. Mais si l'objectif est d'articuler une invention de formes à l'impact *politique* de cette invention (son rôle dans la transformation, sinon du « monde », du moins de ses « représentations »), alors il n'y a rien, là, de « formaliste » — de réduit

à une préoccupation, genre « art pour l'art », d'excentricités ludiques et de raffinements stylisés.

Le souci « expérimental » est la trace d'une insatisfaction quant au donné symbolique d'époque. Tel qui ne se contente pas de la médiation verbale courante (ni des formes littéraires académisées) parce qu'il n'y voit pas justement représentées les façons dont le monde l'affecte, celui-là se voit contraint de refaire des formes : autres, plus justes. De ces formes, *a priori*, il ne sait évidemment rien. Il ne peut faire que tâtonner dans l'infinité potentielle des effets de langue, manipuler et ré-agencer, pour de temps à autre parvenir à fixer des éclats qui lui sembleront tracer du vivant.

Tout avant-gardisme est expérimental ; toute expérimentation formelle a une dimension avant-gardiste : une vocation à être à la pointe du renouveau des représentations et un projet de transformation du donné *réel* ainsi représenté. Le Dadaïsme (surtout celui des artistes berlinois) est constamment expérimental et ostensiblement avant-gardiste : socialement critique et politisé à l'extrême. Le Futurisme russe aussi. De même le Surréalisme. Le Lettrisme des années 1950 également. Quand, dans les années 1950, Bernard Heidsieck déclare la fin de la poésie silencieuse et livresque, il fait un geste *expérimental* : de nouvelles « formes » poétiques, composées, oralisées et performées sont inventées par son action. Mais l'aspect militant et historiquement conscient de ce geste est également *avant-gardiste* : Heidsieck prétend faire table rase de ce qu'était alors la poésie, il en appelle à une nouvelle transformation de la poésie en elle-même et il revendique, pour cette action radicale, une sorte de leadership.

Peut-être que le seul point de différence clair concerne moins l'attitude esthétique que le parti-pris politique : si on décide que l'avant-gardisme canonique, c'est le modèle *Tel Quel* 1970, on associera cette notion à l'horizon philosophique marxiste et à l'engagement politique communiste (quelle qu'en soit la variante, maoïste ou autre). De ce point de vue les formes « expérimentales » que sont la poésie « sonore », la poésie « action », la « konkrete poesie » de langue allemande, voire la poésie des Beatnicks américains, ne sont pas à proprement parler des

avant-gardes (et, à l'occasion, s'y sont opposées). À partir de là, l'historiographie est légitimement fondée à établir des typologies, à surligner ces différences.

Celui qui, après avoir traversé cette bibliothèque (dada, futurisme, surréalisme, lettrisme, poésie beat), écrit dans la cacophonie de l'époque en cherchant sa propre voix ne se demande pas s'il est avant-gardiste ou expérimental ; il cherche, en passant à proximité de *tout* ce qui s'expérimente dans l'époque (mais pour s'en différencier à chaque fois), la formule qui lui semblera *sienne*. C'est ce que j'ai fait, dans ces années (disons : 1967/1980). Peu soucieux de savoir alors (à peine saurais-je le dire aujourd'hui) si *L'Main* (1975) est plutôt un texte expérimental et *Power/Powder* (1977) plutôt un livre avant-gardiste — écartelés qu'ils sont tous deux entre leurs partitions sonorisées, leurs effets de poésie visuelle et leur volonté (crispée ! sur-jouée !) d'implication politique. À l'époque, je dois autant à Dada qu'à Roche, à Schwitters qu'à Artaud, au Zaoum russe qu'à Ponge (etc.). Et j'en ai conscience. Sans toutefois que cette conscience exige que je dispose à chaque fois dans des catégories déjà historicisées (ou en passe de l'être) les traces des influences diverses que je m'efforce de *traiter* (dont je m'efforce de guérir).

Mais il y a eu ceci : à la toute fin des années 1970, des artistes venus plutôt du monde de la poésie sonore et de la performance, c'est-à-dire d'une certaine manière de la *scène* (scène très underground, mais scène cependant), ont organisé à Paris, au Centre Culturel Américain du Bd Raspail, les festivals « Polyphonix ». Jean-Jacques Lebel en était le maître d'œuvre. On le connaissait pour son rôle dans le monde de la performance. Mais (preuve que les catégories sont perméables) il avait aussi procuré l'anthologie des poètes beatnicks parue en 1965 chez Denoël et nous avons eu des échanges à cette époque (il en reste quelques lettres). Les programmes de « Polyphonix » avaient pour projet de faire se confronter sur scène les diverses tendances expérimentales et avant-gardistes d'alors. On y a vu Ginsberg, Orlovsky et Corso, Dufrené, Chopin et Heidsieck, Blaine, Hubaut, Esther Ferrer, Faye, Balestrini, etc. Et TXT (Minière, Novarina, Verheggen...).

Invité à lire en public aux côtés des « sonores », j'ai dû prendre au pied de la lettre la dimension implicitement orale (phonique, rythmique, soufflée) de ce que faisait dans le silence du livre le poète de l'*écriture* (au sens derridien) que je pensais et voulais théoriquement être. Et me suis aperçu (un peu éberlué, quand même !) qu'il n'y avait sans doute pas de contradiction entre d'une part le pudique souci « textuel » (la trace écrite, sa complexité polysémique et sa mise à distance de toute expressivité purement subjective) et d'autre part la sorte de vocifération scandée à quoi, lisant en public, je voyais que je me laissais assez spontanément aller.

Mes livres suivants (déjà ceux qui paraissent dans les années 1980) ont été comme délivrés par ce constat. C'est-à-dire qu'ils se sont lancés dans un espace où peu importait désormais pour moi qu'ils marquent des différences : ils incarnaient, d'évidence, du fait même de cette nouvelle indifférence, leur différence, leur singularité. Sans doute justement parce que le constat dont je viens de parler avait opéré l'intégration dans mon travail du cahier des charges avant-gardiste (faire de l'opération littéraire une force de transformation du donné symbolique d'époque) et du programme expérimental (exploiter l'intégralité des potentialités verbales, les sonores et les visuelles y compris, pour faire surgir des propositions symboliques *inouïes*).

O. P-L : — *La « proposition » qui ouvre La voix-de-l'écrit, un texte publié en 1987, établit un « rapport » entre l'écrit et la voix. Ce rapport, notez-vous, est à la fois un « pari » et un « paradoxe » que la lecture dite publique met en lumière sans pour autant les élucider. L'oralisation publique d'un texte, quand elle touche à l'essentiel, fait entendre le « silence » de l'écrit. Je vous cite : « Il y a un rapport très précis entre l'excentricité "écrite" et sa performance "vocale" ; c'est le pari des "lectures publiques" auxquelles se livre un écrivain. C'est aussi leur paradoxe : que la propulsion sonore touche à quelque chose de fondamental dans l'écrit et son **silence** particulier. On voit bien qu'il existe un tissage sonore spécifique à ce qu'un **style** a de plus étroitement déduit de l'expérience intime du sujet qui s'y engage. On peut même dire*

*sans doute que la coloration particulière d'un style tient (principalement ?) au tressage d'une voix, à une partition sonore et rythmique qui traverse et secoue la constitution sémantique de l'écrit. La projection effective de ce tressage étranglé dans la sorte de court-circuit littéral que propose la lecture scénique à haute voix fait apparaître ce qu'il a de **constituant** pour l'écrit. C'est cette **apparition** qui m'intéresse, et rien d'autre. »*

« Tressage étranglé » d'une voix et d'un texte, « apparition » touchant « à quelque chose de fondamental dans l'écrit » plus qu'oralisation scénique. Si les mots de performance poétique ou de poésie performée font sens pour vous (et j'emploie à dessein cet anglicisme), c'est, me semble-t-il, dans l'approche de ce toucher énigmatique.

Reprenons les derniers mots de cette citation et prolongeons-la quelque peu. « C'est cette apparition qui m'intéresse », affirmez-vous ; « c'est cette apparition qui m'intéresse, et rien d'autre. Cela devrait suffire à distinguer la "lecture" publique ainsi délimitée de ce qui, ici et là, la borde [...]. » La précision est capitale. Mais quelles sont ces lectures voisines qui la bordent, si proches en apparence mais dont elle se sépare absolument, malgré la familiarité, la similitude, voire la complicité que nous, béotiens, croyons apercevoir ? Car il faut entendre comme elle doit l'être cette déclaration discriminante : « c'est cela... et rien d'autre », affirmation qui exclut des pratiques qui, si l'on n'y prenait garde, pourraient être rapprochées ou rassemblées sous les mêmes attendus génériques. Il y a là rupture du pacte implicite des lectures performées. Et c'est sur cette rupture que je m'arrêterai, suivant avec vous cette bordure de voisinage qui brise héritages et filiations.

Ch. P. : — Les poètes du TXT des années 1969/1980 n'avaient d'autre projet que de publier leurs textes sous forme de livres. Ils n'avaient rien contre la poésie écrite. Ce qu'ils attaquaient, ce n'étaient pas des « formes » de poésie, mais « l'idéologie » poétique, l'idéalisme de cette idéologie. Cette critique, on le sait, reprenait Artaud, Bataille, Ponge. Elle ne tenait aucun compte des Lettristes, des Sonores.

Cela n'empêche pas que ces écrivains aient alors donné quelques lectures publiques. Ce fut le cas en particulier pour Valère Novarina, Jean-Pierre Verheggen et moi au moment de la sortie des premiers livres

de la collection TXT chez Christian Bourgois, en 1977/1978. Mais ces lectures (dans des librairies et des centres d'art) étaient, je crois, seulement pensées comme des formes supplétives de publication. C'étaient des médiations militantes : il s'agissait de faire connaître l'existence des livres et de convaincre le public des lectures d'aller *à ces livres*. Je veux dire que ces lectures ne se posaient guère de problèmes quant à leur geste spécifique, *en tant que performance orale et scénique*. Je ne dis pas cela seulement pour l'anecdote mais parce que la plus grande part des lectures de poésie qu'encore et toujours on peut entendre relèvent de ce principe « médiateur » et non « artistique ». D'où que généralement, en tant que « lectures » (gestes d'art), elle n'ont aucun intérêt.

À la charnière des années 1970 et 1980, il y a eu des rapprochements très concrets avec les poètes du sonore, de l'action, de la performance. Surtout, comme je l'ai dit, à l'occasion des premiers festivals « Polyphonix ». J'ai vu alors qu'il ne s'agissait plus de lire de la poésie, mais d'*effectuer* la poésie sur place, dans les conditions objectives de son action : volume de salle, distance et densité du public, durée de performance, choix des postures, gestion des intensités sonores, des harmoniques et des dissonances, des rythmes, des souffles... Autrement dit : il fallait penser chaque lecture comme un objet d'art *en soi*, et instantané ; avec ses conditions d'exécution propres (qui ne sont évidemment pas celles de l'écriture du livre d'où éventuellement le texte lu est sorti, ni celles de ce que serait la lecture solitaire de ce livre).

Je me souviens bien m'être dit alors qu'il allait me falloir d'une part être, oralement, scéniquement, *à la hauteur* de ça (« ça », c'était surtout Bernard Heidsieck) ; d'autre part démontrer (en acte et en théorie) en quoi ce que je faisais et voulais faire était fondamentalement différent de tout ce que je voyais se proférer par les « sonores » de diverses obédiences ; et plus éloigné encore des quelques propositions théoriques dont ces poètes accompagnaient parfois leurs créations. C'est de ce double effort que sont nées d'une part les quelques « partitions » que j'ai composées alors pour les effectuer comme performances (*Liste des langues que je parle*, *Pnigos*, etc.), d'autre part les réflexions recueillies dans *La Voix-de-l'écrit*.

En pratique, ce n'était pas trop difficile pour moi parce que ce que j'écrivais depuis pas mal d'années déjà travaillait le matériau de fond de l'opération poétique : le son (homophonies, anagrammes, échos phoniques de tous ordres), le rythme (scansion, métrique, litanies, etc.) — comme si l'écrit, quelque silencieusement inscrit qu'il fût, était, bon gré mal gré, une *composition de voix*, incarnées dans ce tressage sonore et rythmique. Projeter tout cela dans l'oral (effectivement sonore, physiquement scandé, propulsé par du souffle) allait d'une certaine façon de soi. Et, dans les années qui ont suivi, je me suis vu faire entrer dans cette aventure des lectures-performances des pages de mes livres qui n'avaient pas été du tout prévues pour cela.

Sauf que, dans ce début des années 1980, il fallait ouvrir à cette aventure un espace soigneusement distingué de ce qui avait lieu à côté et dont je ne partageais pas les attendus conceptuels ni n'appréciais vraiment les propositions artistiques.

Pour dire vite, il s'agissait :

— *primo*, de tout ce qui, dans le monde de la performance, ne met pas le langage verbal au premier plan des préoccupations (mais s'intéresse plutôt à des actions, des gestes, des événements corporels : Hubaut, Blaine, Labelle-Rojoux, etc.) ;

— *deuzio*, de l'horizon naturaliste des poètes sonores (Chopin, Hanson, le Lettrisme, Rühm, etc.) : l'idéal du « cri », la conviction qu'il y a dans la voix quelque chose de plus « vrai » que dans le texte, l'idée que la proximité de ladite voix au « corps » fonde cette vérité et que cette authenticité se compromettrait à traîner avec elle des restes de ce dont par ailleurs l'expérience verbale est faite (je me souviens d'Henri Chopin me disant à l'époque, sévère et un peu dégoûté : «toi, t'es un poète sémantique ») ;

— *tertio*, de l'expressionnisme des poètes beatnicks (qui m'avaient beaucoup marqué dans les années 1965/67) ; là où la magnifique mélodie de Ginsberg lisant *Howl* surligne des contenus expressifs (pathétiques ou satiriques) et entasse des litanies de jaculations imagées, j'aurais voulu parvenir à un mode de lecture qui éteigne le pathos, accélère jusqu'à le dissoudre le passage des visions et n'exhibe rien d'autre (mais

alors de la façon la plus démonstrative possible) que les dynamiques d'écriture sur lesquelles s'appuie la performance : composition en leit-motiv, phrasé en fugue, portées rythmiques, rebonds sonores... ;

— *quarto*, du montage sériel, au magnétophone, pratiqué par Bernard Heidsieck ; j'admirais sa rigueur formelle, son efficacité démonstrative, sa mise à distance du pathos expressionniste, sa façon d'exhiber les modes d'engendrement de ses pièces sonores (répétitions, boucles, dédoublement de pistes, superpositions, etc.) ; mais j'avais à proposer quelque chose qui vienne ostensiblement de la poésie écrite, affirme vouloir y retourner toujours, et maintienne la trace de son matériau subjectif (un lyrisme carnavalesque ?) au travers des formes de composition et d'élocution poétique exposées par ce que je tentais comme « performance ».

O. P-L : — *La radicalisation du travail d'écriture dans la matière même de la langue (citons par exemple la « violangue » de Jean-Pierre Verheggen, l'« ouïssance » de Guyotat), aboutit à un « chant en charabia » qui, affirmez-vous, est l'enjeu même de la littérature. Sans doute ces expériences fixent-elles les limites du lisible : « Devant ces textes, effectivement, comme tous, je cède. Et peu importe que l'on cède après dix lignes ou après dix pages. Le fait est que l'on cède, qu'il y a là un excès qu'il ne semble pas possible d'incorporer à ce qu'on appelle couramment la lecture. »*

Mais l'incompétence de notre propre lecture, si elle ravive l'habituelle thématique de l'illisibilité, nous avertit aussi que de telles écritures exigent d'autres façons de lire, c'est-à-dire d'autres « expériences de bouche » : une « sorte de forçage hors du discours, hors du contrat linguistique, hors d'une langue aseptisée ».

Il y a là traversée de l'écriture autant que de la voix, « triomphe, dans l'écrit, du son ». Quelque chose surgit dans le langage, au bord à la nomination. Toute gratuité récusée, tout spectaculaire écarté, apparaît « un rapport très précis entre l'excentricité "écrite" et sa performance "vocale" », écrivez-vous encore. Que produit ce rapport ? Qu'est-ce qui surgit de cette la torsion de l'écriture, de cette tension de la voix ?

Ch. P. : — C'est Antonin Artaud qui s'imaginait exécutant une performance de « chanteur en charabia ». J'en profite pour redire à quel point *Pour en finir avec le jugement de dieu* a été pour moi l'exemple même de la « performance » vocale, en tant qu'elle expose spectaculairement l'excentricité stylistique d'un écrit. Mais le charabia glosso-lalique (l'intensité d'un cri et la violence d'une scansion) n'est pas pour autant le *nec plus ultra* de l'expérience poétique. Chez Artaud, d'ailleurs, les moments glosso-laliques ne surviennent qu'en alternance avec des passages en langue nettement plus familière. De même le Zaoum, chez Khlebnikov.

Par contre, il y a toujours à faire *éprouver* (et d'abord à se faire éprouver, à soi-même, qui écrit) le poids de langue hétérogène, incentré, troué, fuyant, dissonant (etc.) dont est faite la rumeur de fond d'où tout écrit tire le matériau qu'il va formaliser. Cette rumeur, c'est « l'expérience » : non pas la vie nue (une « nature » hors langue), mais le réseau des représentations toujours-déjà verbalisées dans lequel nos vies se déplacent, se déforment et se reforment. Faire poésie, c'est, selon moi, composer des formes verbales dynamiques qui soient un dépassement triomphal (un réglage en beauté) de cette pure « rumeur » — sans pour autant que ces formes effacent en elles la trace du « charabia » originel (qui est l'ombre portée, sur elle, du « réel » irréprésentable ; et donc le garant que ce « réel » a été, autant que faire se pouvait, symbolisé).

Cette trace non figurative affleure selon moi dans l'attachement du poétique à des procédures de composition par associations sonores, rythmiques (non sémantiques — en tout cas non résorbées par l'articulation des significations). On peut, démonstrativement, accentuer cet affleurement. Voire le rendre dominant. Ou même exclusif (Ursonate, Zaoum, Lettrisme). D'où quelques « grandes irrégularités », devant lesquelles la *lecture*, au sens classique, se trouve désemparée. Elle peut l'être moins si elle se laisse aller à *entendre* : à écouter comment, respiré, rythmique et sonorisé, le mouvement articulé des significations jouit d'être habité par une motilité sémiotique qui le défait pour le refaire sans cesse autrement. C'est cette tension de jouissance (éventuellement un peu angoissante) que recherche la performance. Et l'évi-

dence de cette jouissance justifie du même coup la bizarrerie opaque, obscène — l'apparence de charabia — que s'autorise tout écrit qui fait, dans son développement, l'expérience d'une limite de lisibilité.

O. P-L : — *Vous évoquez le « risque » de la performance vocale. Ce risque, dites-vous, « ne réside pas dans l'échec de la diction, le lapsus, une expressivité insuffisante, une platitude des "effets". Il n'a pas pour terrain le rapport à celui qui écoute. Il concerne le rapport du lecteur à son propre texte, l'affrontement du lecteur, dans sa langue, à sa langue. Il porte sur les baisses de tension de la monstruosité ».*

Dire, dire pour soi-même plus que pour les autres : c'est l'aspect « publique » de la lecture dite publique qui vacille ici. Et cela me conduit à vous poser les questions suivantes. La performance poétique n'est-elle pas d'abord, n'est-elle pas même rien d'autre — et ce serait là son paradoxe et son défi —, n'est-elle pas rien d'autre que rapport, confrontation, affrontement, du lecteur à sa propre langue et dans sa langue, en l'absence de celui qui écoute et dans l'oubli de tout public ?

Dès lors comment définiriez-vous le mot de performance qui paraît échapper aux définitions communes ?

Ch. P. : — Il y a risque puisque ça (une lecture) peut rater. Mais je ne situe pas ce risque par rapport à la réception (au public). Le critère n'est pas la plus ou moins grande réussite du spectacle qu'est une performance. Ce n'est pas d'abord face à ce public que je me sens placé. Je suis posé face à mon texte (ce pourquoi je lis assis, nez sur la feuille). D'une certaine façon, c'est à la hauteur du texte que je dois être, c'est lui que je ne dois pas décevoir. Je ne dois ni laisser s'adoucir sa tension (par exemple dans le retour d'une sorte de « naturalité » du ton, de communication complice des affects et des significations) ni s'hystériser ses tonalités (à cause d'une toujours tentante dérive expressionniste, d'un recours aux effets d'émotion).

La « grande irrégularité » (rythmique, sonore, polyphonique et polysémique...) qui fait rouler dans la feuille verbale une nervure stylistique monstrueuse : voilà ce qu'une performance orale a à faire éprouver

— avec ses moyens propres. Son cahier des charges lui intime d'être à la hauteur de cette excentricité d'abord *écrite*. Mais avec les procédures de *l'oral*, les moyens propres à la voix. Ils existent : on a des exemples de ce surgissement, à la fois sauvage et savant, d'une sorte d'inhumanité de la voix stylisée, d'une élocution en excès par rapport à l'usage ordinairement communautaire de la voix humaine. Et d'abord la voix du Mômô, encore une fois, dans *Pour en finir avec le Jugement de dieu*.

C'est ce défi que la performance doit relever. Si le public assiste à quelque chose, c'est à un combat d'intensités dans les mots liés, déliés et re-liés par des articulations dynamisées. Il doit en entendre les échos et en voir les éclats faire apparaître et disparaître, vite, des scènes. Rien ne lui est dit, confié, expliqué, raconté, communiqué. Mais un dessin stylistique lui est montré, un volume d'énergie développe sa sculpture devant lui, le surgissement des significations dans la violence du combat des phrases (syntaxes, scènes) et des phrasés (respirations, portées rythmiques et sonores) est pour lui mis en scène, effectué sur place : voilà ce que j'entends par « performance ».

O. P-L : — « *Pour en arriver là* », notez-vous quelque part... *Cet énoncé, qui porte en lui les impasses rencontrées, les frayages essayés, les passages trouvés, me permet (peut-être) de conclure notre entretien. Pour en arriver « là » – mais où sommes-nous au juste ? où nous situe ce « là » ? – il faut un « emportement » : un rythme, une vitesse ou une rétention du débit vocal pour briser l'orateur qui pointe, pour dénaturiser la voix.*

Une citation extraite de La Voix-de-l'écrit explique en 1987 ce processus : « La voix n'a sans doute de chance de faire entendre quelque chose de l'incarnation et de la difficulté verbales que si elle est d'abord, rentrée au maximum, tous orifices bouchés, diaphragme noué, corps tassé et plié, pour lancer l'excrétion verbale à partir de ce blocage et de cette surdité : raidi et tronçonné, l'autre corps, le corps écrit. [...] La voix-de-l'écrit a pour but de faire éprouver un malaise : le malaise du corps en proie aux signes, l'obstacle des blocs de signifiants noués au travers desquels voix et pensée se frayent un passage. Il s'agit de produire quelque chose comme le son d'une difficulté. [...] Si l'expérience de la lecture publique a un sens pour un écrivain, c'est à mon

avis pour mettre en scène cette démonstration : que le problème d'une écriture est l'exposition, la définition, le silhouettage obstiné de ce relief variqueux qui tient au corps des langues. »

Diriez-vous aujourd'hui cette expérience avec les mêmes mots ?

Après trente années d'« emportement » sur le « corps des langues », l'auteur, bien intentionné mais sans doute mal à propos, parlera d'un style Prigent (confondu avec la notion de performance)... Comment échapper à cette fixation ?

Ch. P. : — Aujourd'hui, je dirais sans doute les choses avec moins de pathos « corporel ». Je parlerais davantage de procédures (méticuleuses, savantes — empiriques et rudimentaires, aussi ; et souvent délibérément maladroites, mauvais goût). Des procédures de résistance à la naturalité de la voix. Ces procédures font écho aux procédures écrites — qui sont des outils résistance à la machinerie des évidences symboliques, à la dévalée du lieu commun, du cliché, de la représentation idéologisée. Par exemple, il faut une vitesse ostensiblement artificielle (trop lente ou trop rapide) du débit vocal. Pour que cette ralentie ou cette accélération des enchaînements sémantiques, des rebonds homophoniques et des segments isochroniques déjoue (sèche sur place ou prenne de vitesse) la coagulation idéologisée des séquences, phrases, scènes, images telle qu'elle se reconstitue toujours, et quoi qu'on fasse, au fil du travail.

La somme de ces procédures, dès que ressassée, creusée, stylisée (et bientôt auto-caricaturée) finit par déposer une sorte de label. Il ne faut pas faire mine de s'en désoler : après tout, c'est le signe qu'une écriture a inventé et imposé son lieu (son langage, à nul autre pareil). Celui qui écrit cherche un dessin, un ton, une couleur. S'ils s'imposent, le reste (quelque chose qu'il y aurait eu à « dire » ? une « vision du monde » ? un peu d'« expérience » singulière ?) vient avec, aspiré par eux.

En même temps ça peut gêner, d'être ainsi labellisé, déclaré produit efficace, vanté comme tel et invité à intervenir là où cette publicité fait sens (festivals, etc.). La logique du spectacle peut venir, là aussi, dévoyer l'aventure, l'expérience. Ce pourquoi, par périodes, je n'en peux plus, des lectures publiques, des performances, de leurs rituels hétéroclites

et distraits, de leur artisanat professionnalisé, de la sorte de maîtrise (peu inquiète, peu critique) ou même de virtuosité d'histriion dans laquelle tout cela finit par s'échouer. Quelques-uns de mes livres des années 2000 (*Météo des plages*, *Les Amours Chino*) ont été délibérément composés dans des formes (sèchement prosodiques, métrées pour l'œil plus que pour l'oreille, a-mélodiques, etc.) qui me semblaient justement devoir m'interdire de les faire passer par la lecture orale.



GHÉRASIM LUCA (1913-1994) : UN NŒUD CRITIQUE
POUR LA POÉSIE PERFORMANCE

SERGE MARTIN

j'efface avec volupté
l'œil qui a déjà vu
les lèvres qui ont déjà embrassé
et le cerveau qui a déjà pensé
telles des allumettes
qui ne servent qu'une seule fois

Tout doit être réinventé
Ghérasim Luca¹

L'œuvre de Ghérasim Luca (1913-1994) traverse la seconde partie du XX^e siècle. Partant du surréalisme roumain, il s'impose dès 1947 avec « Passionnément » comme un poète qu'aucun mouvement, surréalisme puis poésie sonore, n'a pu assigner même si l'appréciation de Deleuze² a conduit certains à réduire son poème au bégaiement. Toutefois, son installation en France en 1952 ne permet pas vraiment sa reconnaissance. Alors même qu'il a donné de nombreuses lectures publiques à partir des années soixante et que ses œuvres ont été publiées certes tardivement par les éditions Corti, il faut en effet attendre la toute fin du siècle et donc sa mort pour que son nom devienne une référence incontournable pour de nombreux poètes et performeurs des nouvelles générations. La publication du « poésie/Gallimard » en 2001 a sanc-

1. Ghérasim Luca, *L'Inventeur de l'amour* (1945), Paris, José Corti, 1994, p. 21.

2. Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 139.

tionné cette reconnaissance que le chanteur Arthur H couronne, me semble-t-il, en 2011 en reprenant « Prendre corps » dans son album « Baba love ». J'aimerais situer cette œuvre dans les historicités de sa performativité¹ : véritable « théâtre de bouche² » dans le prolongement de Dada et de Tzara (« la pensée se fait dans la bouche³ »), le poème de Luca invente un corps-langage amoureux à hauteur des grandes tragédies du siècle dernier (extermination et déshumanisation) dans et par une jubilation vocale inouïe que le film de Raoul Sangla (1989) porte à un niveau inédit. Suivent quelques remarques sur les enjeux critiques de la performance avec le poème en reliant une lecture enregistrée assez étonnante de Luca et un texte-performance de Charles Pennequin. On aura compris qu'en ce qui concerne ma démarche⁴, la notion de performance ne peut alors se limiter à un moment de l'activité d'une écriture, puisqu'elle est l'engagement d'un processus continu de trans-subjectivation, une force dans le langage, qu'on peut alors désigner comme un enchaînement (voire un déchaînement) de « performances ».

Un texte de Luca non édité à ce jour fait l'objet d'un enregistrement de presque une heure⁵ : *L'Autre Mister Smith*. Cette performance vocale est triplement étonnante : son mode d'écriture, son mode de profération et son mode de trans-subjectivation. J'en tire sept courtes

1. J'entends par « performativité » non la mesure de l'action d'un « dire » au sens d'Austin (*How to do Things with Words*, 1962) mais la force d'un passage d'oralité, voire de théâtralité – c'est-à-dire de relation trans-subjective –, d'une écriture, qu'elle soit en lecture « silencieuse » ou en « récital ». Dans un tout autre champ d'activité littéraire, cette notion est essayée, en empruntant largement à Walter Benjamin, dans *Poétique de la voix en littérature de jeunesse. Le racontage de la maternelle à l'université*, Paris, L'Harmattan, 2015.

2. Ghérasim Luca, *Théâtre de bouche* (1984), Paris, José Corti, 1987.

3. Tristan Tzara, « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer » dans *Poésie complètes*, éd. Henri Béhar, Paris, Flammarion, « Mille & une pages », 2011, p. 299.

4. Voir, entre autres, *Langage et relation. Poétique de l'amour*, Paris, L'Harmattan, 2005.

5. Ghérasim Luca, *L'Autre Mister Smith*, dans *Ghérasim Luca par Ghérasim Luca* (deux CD audio), Paris, José Corti, 2001. L'enregistrement privé de ce morceau dure 59'18. Une retranscription a été proposée par Oriane Barbey dans *Avec Ghérasim Luca passionnément...*, actes de la journée d'études « Ghérasim Luca à gorge dénouée », Université de Cergy-Pontoise, 10 décembre 2004, Saint-Benoit-du-Sault, *Triages*, supplément, 4^e trimestre 2005, p. 69-73. Je cite à partir de cette retranscription qui ne tient pas compte de toutes les reprises très nombreuses dans le cours de la lecture de Luca. Dans cette première partie, les citations non référencées renvoient au texte de cette édition.

notes pour une poétique problématique de la performance poétique que j'illustrerai avec l'expérience contemporaine de Charles Pennequin en m'appuyant sur un de ses livres, *Ecrans*¹.

Revenant

Luca est dans la tradition surréaliste quand il titre *L'Autre Mister Smith*. Il se situe en effet dans la lignée d'Ernest Moerman (1897-1944), célèbre adaptateur belge de Fantômas, en 1937 au cinéma (*Monsieur Fantômas*), « variation poético-surréaliste » avec dans le rôle-titre le père de Johnny Halliday, Jean-Michel Smet. Moerman y déclarait : « Fantômas qui êtes aux Cieux / Sauvez la Poésie ». En effet, Luca aurait lu, dans la « Revue littéraire de l'étrange » (*Fiction* n° 57, été 1955), « Shambleau », une nouvelle de la célèbre auteure américaine Catherine Lucille Moore traduite peu auparavant par G.-H. Gallet dans le recueil *Escales dans l'infini* (Rayon fantastique, 1954). L'anecdote développée dans le registre fantastique semble en effet poursuivie par ce texte récité : la rencontre sur Mars par un certain Northwest Smith avec une Gorgone aux cheveux ophidiens et au regard pétrifiant est déplacée vers un dédoublement approprié mais tout aussi terrible quant à l'atmosphère fantasmagorique. Je me contente d'un parallèle : « dans ce corps rampait et grouillait encore l'horreur de cet écœurement fluide, brumeux qui était comme une boue sur le plus intime de l'être. Ghèrasim Luca avait enraciné profondément ses tentacules en Ghèrasim Luca » n'est pas sans évoquer « Smith se dressa parmi le foisonnement visqueux. Il fléchit sur ses jambes et deux ou trois tentacules montèrent s'enrouler autour de ses genoux ». Voici ce qu'écrit une critique : « Dans *Shambleau*, c'est le mythe de Méduse qui est revisitée et associée au vampirisme physique et psychique. Presque toutes les créatures inventées par C. L. Moore présentent d'ailleurs une forme de vampirisme. Elles se nourrissent de l'esprit humain, en y puisant leur vitalité. Mais lors de ce phénomène, un échange se crée, et Smith

1. Charles Pennequin, *Ecrans*, Montigny, Voix éditions, « Vents contraires », 2002. Les indications de page renvoient à cette édition.

partage en partie les pensées de la créature¹. » Impossible alors de ne pas évoquer *Le Vampire passif*². Aussi, le potentiel de renversement et de réversibilité entre formes populaires et savantes serait au principe de la poésie performance quand, par exemple, Charles Pennequin écrit avec les écrans : « La télé mène une vie de con / la mienne surtout // Ma vie dedans la sienne de con » (p. 54).

Le sujet d'une performance serait toujours un revenant si ce n'est un survivant – on sait comment Luca a échappé à toutes sortes de rafles ayant participé à l'extermination des Juifs d'Europe au milieu du XX^e siècle³.

Rituel

Il faut alors poursuivre avec ce travail des porosités discursives jusqu'au cœur des rituels discursifs dits ordinaires dont la poésie ne serait en rien exemptée voire « exemptable » ! « Il n'était que Ghérasim Luca / il lui fallait voir son propre Ghérasim Luca / attirer Ghérasim Luca / sans pouvoir s'y opposer ». Qu'est-ce à dire sinon, outre la désacralisation de la poésie nécessaire, qu'on ne peut s'exempter des rituels de la parole et que le poème participe d'une ritualisation parfois outrancière, du moins toujours marquée, soulignée des conditions discursives qui constituent son historicité : « Remplacer le desséchant rituel de nos rapports, de nos rencontres, et la forme même de notre intervention, par un rituel dépaysant et systématique où but et moyens fusionnent. Mettre ainsi en circulation un être collectif d'un pouvoir poétique et politique insoupçonnable et engager nos corps dans le fonctionne-

1. Article signé Chloé sur ActusSF.com à propos de la réédition des *Aventures de Northwest Smith* en folio SF, 2010 : <http://www.actusf.com/spip/Les-Aventures-de-Northwest-Smith.html> (consulté le 22 mars 2014)

2. Ghérasim Luca, *Le Vampire passif*, Paris, José Corti, 2001 – rappelons que ce livre est le premier écrit directement en français en 1941 en Roumanie. Publié en 1945 aux éditions de l'Oubli à Bucarest, il a été revu et mis au point par Thierry Garel et Nadèjda Garrel pour les éditions Corti.

3. Il est assez évident que cette première proposition est à relier avec les travaux de Georges Didi-Huberman concernant « l'image survivante ». Voir, entre autres son livre éponyme, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.

ment réel de leurs gestes¹ ». Ce qui n'est pas sans évoquer les mises en scène d'un Tadeuz Kantor qui disposait aux yeux de tout un chacun les concrétisations des revenances d'un Bruno Schulz². Pour le dire simplement et en reprenant à Antonin Artaud, « le théâtre, c'est en réalité la genèse de la création³ ». Qu'est-ce à dire ? Que la théâtralité comme trans-subjectivation fait le moteur du poème non comme expression mais comme intervention du continu corps-langage : ce serait le sens rituel de la performance poétique. Ce que continue à opérer Pennequin dans « Je crache », dont l'excipit est le suivant : « la parole est un acte de pendu / est une pendaison » (p. 93) parce que « parler c'est fermer son mort » (p. 92). Kantor parlait de « théâtre de la mort⁴ »... La répétition y devient une reprise la plus vivante de la mort dans ses historicités toujours fortes de langage, de paroles pleines de gestes qui reviennent sans qu'on sache bien d'où et comment.

Le sujet d'une performance serait le sujet d'un rituel – la répétition y est approfondissement de passages qui défont toute orientation téléologique.

Suffocation

Le poème comme performance ne peut se tenir qu'au plus près de « la mort morte⁵ » : « et dans un dernier effort, il se jeta sur Ghérasim Luca, le serrant à la gorge jusqu'à l'épuisement. Il ne pouvait pas deviner que Ghérasim Luca l'avait reconnu, qu'il avait aperçu dans ses yeux qui était Ghérasim Luca, il ne le vit qu'au moment où il se précipita pour l'étrangler ». Il faut en effet que le poème engage la suffocation plus que le bégaiement – ou alors ce dernier est une forme de suffoca-

1. Cité par Dominique Carlat, *Ghérasim Luca l'intempestif*, Paris, José Corti, 1998, p. 337.

2. Je me permets de renvoyer à « Quelle danse pour le langage. Quel langage pour la danse ? Vers Tadeuz Kantor », *Théâtre/Public* n° 189 (« Théâtre/oracle »), 2008-2, p. 68-74.

3. Antonin Artaud, Lettre à Paule Thévenin du 24 février 1948, *Œuvres complètes*, XIII, Paris, Gallimard, 1974, p. 147.

4. Voir T. Kantor, *Ecrits 1 (Du théâtre clandestin au théâtre de la mort)*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2015.

5. Seconde partie du livre *L'Inventeur de l'amour*, *La Mort morte* figure dans sa traduction française dans le livre éponyme publié chez Corti en 1994. La première publication en roumain date de 1945.

tion parmi bien d'autres que l'oralité de Luca invente toujours comme rime de partout, ou « prose en action¹ ». Une suffocation volubile que Luca n'a cessé de poursuivre parce que « tout est irréalisable dans l'odieuse / société de classes, tout, y compris l'amour / la respiration, le rêve, le sourire / l'étreinte, tout, sauf la réalité / incandescente du devenir² ». Chez Pennequin, de la même manière, le poème performe quand il pousse à suffoquer en écriture-lecture, trouvant alors son sujet (« plus je suis moi ») : « plus je suis malade / et plus je guéris / plus je vais mal / et plus je suis moi / je suis moi veut dire / je suis mal / (mais c'est moi) » (p. 27).

Le sujet d'une performance serait toujours en survie – une survivance qui est comme un redoublement de vitalité critique.

Agonistique

Il y aurait dans ce travail de survivance un grand combat que tout poème comme performance organise au plus haut point. Luca montre ce qui l'anime en accélérant une diction qui creuse une agonistique interminable sauf à céder à la confusion des termes antagonistes : « un désir frénétique de perdre Ghérasim Luca de sauver Ghérasim Luca ». Aussi, « c'était un combat, c'était un combat plus acharné que tous les corps à corps : le duel de deux entités diffuses pour un seul sujet incertain ». En effet, une telle agonistique n'a pas d'issue autre que l'incertitude des subjectivations en cours. Le sujet se défigure dans ce combat : non seulement il se dédouble mais il se divise presque irrémédiablement augmentant sa pluralité constitutive et, par là même, l'indécision des assignations langagières – tel serait le paradoxe de cette performance où le nom (« Ghérasim Luca ») se vide de tout propre pour s'impersonnaliser, devenir « personne » et donc augmenter les passages de l'un à l'autre, augmenter la force d'un anonymat pourtant plein de sujet(s). Pennequin écrit : « Je veux plus me parler / je parle dans une langue double / je suis doublé / je me dédouble / par la langue // Bien

1. Sur cette dernière notion empruntée à Boris Pasternak, voir *Paroles rencontres*, Mont-de-Laval, L'atelier du grand tétras, 2013, p. 95-104.

2. Ghérasim Luca, *L'Inventeur de l'amour*, op. cit., p. 107.

sûr que si / nous sommes divisés / bien sûr que si / la langue montre la division / en nous-mêmes / la petite voix en moi / est-ce moi ? / qui parle ? / quel est celui qui est ? » (p. 92). Cette incertitude de l'issue où subjectivation et désobjectivation se renversent semble au principe de la performativité poétique.

Le sujet d'une performance serait toujours renversant – dans des retournements qui confondraient certainement toutes les catégories établies (amour et haine, combat et coït...).

Abandon

« Et lentement Ghérasim Luca qui s'opposait à lui était fort et solidement retranché dans les centres nerveux et les cellules cérébrales de Ghérasim Luca. Dans ses efforts pour rester farouchement accroché à Ghérasim Luca, Ghérasim Luca ne pouvait pas s'opposer à l'insinuation adroite de Ghérasim Luca dans les centres moteurs de Ghérasim Luca ». La performance du poème n'est pas la construction d'une place forte, c'est l'abandon de toute place forte. L'incertitude qu'ouvre l'activité du poème résulte de cet abandon. Ce que fait le dialogisme fondamental comme performativité poétique maximale. C'est cet « entre » que trouve « l'écho du corps¹ », ce texte ouvert par « prête-moi ta cervelle / cède-moi ton cerveau / ta cédille ta certitude / cette cerise ». La petite bombe (« cerise ») de l'abandon que Pennequin ne cesse également de cracher : « je crache à la gueule de mon père // je crache à la gueule de ma mère // je crache à toutes les gueules de par la terre de mère et de père // je crache à moi mon visage // je crache mon visage à vos gueules » (p. 87).

Le sujet d'une performance serait toujours en train d'abandonner toute assignation – si les individuations s'engrènent dans la performance, elles sont toujours à contre-postures.

1. Ghérasim Luca, « L'écho du corps » dans *Héros-limite* (1985), Paris, Poésie/Gallimard, 2001, p. 68-71. La citation qui suit vient de l'exergue, p. 68.

Brûlure

La performance dans et avec le poème obligerait à considérer non ses éléments, ses ingrédients, ses procédés voire ses conditions, mais ce que Walter Benjamin signalait, dans son essai sur les *Affinités électives* de Goethe, avec une image dialectique décisive : « Si, en guise de métaphore, on compare l'œuvre qui grandit à un bûcher enflammé, le commentateur se tient devant elle comme le chimiste, le critique comme l'alchimiste. Alors que pour celui-là bois et cendres restent les seuls objets de son analyse, pour celui-ci seule la flamme est une énigme, celle du vivant. Ainsi le critique s'interroge sur la vérité, dont la flamme vivante continue de brûler au-dessus des lourdes bûches du passé et de la cendre légère du vécu¹ ». Aussi Luca conclut-il son grand combat – ne faut-il pas entendre avec cette performance plus qu'un écho au texte d'Henri Michaux qui date de 1927 ? – par un aveu : « Tirant péniblement un son inarticulé des profondeurs de sa gorge meurtrie, il avoua : je... l'ai... brûlé... » Puis le texte s'achève par cette activité étonnante : « Il était trop fatigué pour penser à quoi que ce fut. Il poussa un profond soupir et allongea ses lèvres vers la chaleur du souffle ». N'est-ce pas la flamme comme « énigme du vivant ». Plus précisément, n'est-ce pas la voix comme activité continuée sans qu'on sache de quoi elle est faite... Pennequin cherche à s'en remettre – et il en remet – au cœur de la brûlure : « je vais venir me voir / je reviendrai de moi / je suis en vue / je me revois encore venir/ je me revois en voir et moi / je rends le moi tout vu venu / je suis en voie vers moi / j'en suis revenu / mais je m'en remets pas / je ne me remets qu'en voix » (p. 72).

Le sujet d'une performance chercherait la voix brûlante – la voix qui brûle la relation, comme on dit « tu brûles », quand on est si près de (se) toucher.

1. Walter Benjamin, « Les Affinités électives de Goethe » (1924-1925), trad. Maurice de Gandillac, *Œuvres I*, Gallimard, « Folio-essais », 2000, p. 275.

Voix

« Sa voix arrivait insistante aux oreilles de Ghérasim Luca, tremblante d'émotion et se brisant un peu par moments comme celle de Ghérasim Luca » : se remettre en voix ne consiste pas à (re)trouver enfin sa voix et encore moins à la poser, voire à la maîtriser. Ce serait toute la différence entre la performativité vocale du poème et celle du comédien, ou du performeur qui sait et se professionnalise en déclinant ses compétences, ou dont la voix possède le texte et sa parole. La performance du poème, c'est son abandon à une parole qui le traverse, à un corps qui le bouleverse, à une force qui l'emporte. Claude Régy demande à ses acteurs de « laisser passer ce qui demande à passer¹ ». Principe d'écoute plus que d'expression. Charles Pennequin écrit : « la remontée / c'est ça qui me refait en être / en temps / c'est ça qui me défait de tout / ce qui me fait / me redéfait dans l'être / et me remonte en moi / c'est ça qui me refout / en plus foutu dedans / et en plus être que moi / toujours refait tous les jours / comme défait de moi / du moi qui me dévisse de l'être / et qui me rend trou du monde » (p. 80). Claude Régy précise à propos de son théâtre : « Chaque expérience qui se crée entre les gens qui sont là, les sons qu'on entend, et les volumes qu'on voit dans la lumière, c'est une chose tout à fait nouvelle, qui n'existe que là et n'existera plus. / C'est la beauté de l'éphémère, suspendu comme de la poussière² ». Alors on est saisi par l'incipit de Luca : « Glacé par un frisson prémonitoire il obéit au rite jusqu'à la fin ». On aura compris que je fais l'hypothèse que la performance du poème de Charles Pennequin me semble résonner avec *L'Autre Mister Smith* pour au moins une bonne et simple raison : la voix n'y est pas donnée avant le poème mais vient dans sa performance, comme abandon à son principe d'incertitude qui fait feu de tout bois dans un grand combat au bord de la suffocation où le nom, du poète, devient non la signature d'une appropriation mais l'égarément d'une relation. Luca a écrit à maintes reprises la poétique de la performance du poème et que

1. Claude Régy, *Espaces perdus*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 1998, p. 68.

2. Claude Régy, *L'Ordre des morts*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 1999, p. 97.

telle formule resserre merveilleusement : « comme le funambule / suspendu à son ombrelle // je m'accroche / à mon propre déséquilibre¹ ».

La performance, avec Luca et Pennequin, devient l'éthique du passage, du langage. Elle arrache la performance au performatif pour que son sujet trouve sa voix libre !

1. Ghérasim Luca, *L'Inventeur de l'amour*, *op. cit.*, p. 8-9.

LA PERFORMANCE ÉQUIVOQUE.
QUELQUES ÉLÉMENTS DE RÉFLEXION SUR LA
PERFORMANCE DANS LA POÉSIE DE JULIEN BLAINE

GILLES SUZANNE

La nature et la forme des actions poétiques de Julien Blaine suggèrent une hypothèse qui pourra sembler extravagante en matière de pratique et de théorie de la performance. La performance, dans sa poésie, est toujours une présence faite matières et procédés. Elle est, en ce sens, ce qui de sa poésie disparaîtra avec lui, ce qu'elle a de vivant et de vital : l'agencement d'attributs du poème¹.

La performance, de ce point de vue, constituerait le vif de certains poèmes que le poète compose. Elle constituerait leur dimension hyperauratique ou, pour le dire autrement, une sorte d'hyper-présence du poème, renvoyant ici à deux qualités que Walter Benjamin et Michel Leiris prêtaient, plus largement, à l'œuvre d'art². Nous dirons que le poème, dans sa dimension vivante et énergétique, est toujours en ce sens ce que l'on pourrait appeler une *présence au cube*.

On voit déjà le genre de défi épistémologique insurmontable face auquel l'hypothèse place l'esthétique, du moins si nous cherchons à problématiser ou à évaluer cette notion de performance à partir de la pratique poétique de Julien Blaine. Que dire du rapport que la performance et la poésie entretiennent, mais également que penser du statut esthétique de la performance, au regard de la poésie, et réciproque-

1. « Par attribut, j'entends ce que l'intellect perçoit d'une substance comme constituant son essence », pour reprendre la définition IV de la première partie de l'éthique de Baruch Spinoza. Baruch Spinoza, *Éthique*, Paris, Éd. du Seuil, Coll. Essais, 1999, p. 15.

2. Michel Leiris, « Francis Bacon ou la vérité criante » [1^{re} éd. 1974], in Michel Leiris, *Francis Bacon ou la brutalité du fait*, Paris, Le Seuil, L'École des lettres, 1995 ; Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », Walter Benjamin, *Œuvres. Tome III*, Paris, Gallimard, Coll. Folio/essais, 2000.

ment ? Que la poésie et la performance se trouvent ainsi réductibles l'une à l'autre, nous conduirait inéluctablement à conclure qu'aucune de ces deux pratiques n'existe en tant que telle. La poésie, à trop s'exercer sous la forme d'une performance, se dissoudrait inexorablement dans le champ d'une autre pratique, celle de la performance. La performance, quant à elle, résistant mal à sa conversion poétique, perdrait dès lors une bonne part de sa consistance en tant qu'art particulier.

Si cette question esthétique se pose avec acuité, et pour autant qu'elle donne consistance à ce phénomène majeur du XX^e siècle qui a trait à l'effrangement des limites entre les arts, et à condition que nous nous accordions à qualifier la performance en tant qu'art à part entière, elle concerne à vrai dire assez peu la poésie de Julien Blaine, du moins d'un point de vue artistique, et, en l'occurrence, poétique. D'ailleurs, le poète a lui-même le plus grand mal à adopter cette terminologie pour qualifier sa pratique, lui préférant quelques autres catégories : celles de « poésie en chair et en os » ou de « poésie à cor et à cri », plus récemment celle de « déclar'action¹ »... Même si, bien sûr, ce dernier est passé par la performance, s'en saisissant comme d'un mode extra-littéraire susceptible de libérer la poésie du langage pour en faire un pur événement... un événement en quelque sorte hors le texte.

Cela ne doit pas néanmoins nous inciter à penser que le poète ne goûte guère aux profondes mutations artistiques qui affectent la création contemporaine. Sa longue activité d'édition en matière de poésie (des *Carnets de l'Octéor*², en 1962, à *Invece*³, aujourd'hui), aussi bien que ses essais réguliers à propos de la poésie contemporaine (de son *Essai*

1. Dans l'introduction de leur instructif recueil d'interviews de performers, Medhi Brit et Sandrine Meats soulignent le flottement définitionnel et les errements terminologiques inhérents à la notion de performance. Medhi Brit, Sandrine Meats, *Interviewer la performance*, Paris, Manuella éditions, 2014.

2. Julien Blaine fonde *Les Carnets de l'Octéor* en 1962. Il en édite 4 entre avril 1962 et novembre 1962.

3. Le numéro 0 d'*Invece* est publié par les éditions Al Dante en janvier 2013. Trois numéros d'*Invece* sont actuellement parus.

Quelques éléments de réflexion sur la performance dans la poésie de Julien Blaine

sur la sculpturale¹, en 1967, à son *Cours minimal sur la poésie contemporaine*², en 2009), suffisent à prouver le contraire.

Il serait plus faux encore de considérer que sa poésie ne contribue pas en elle-même à cette recomposition des arts et de leurs formes mêmes. Julien Blaine, mêlant le mot au geste, la voix à la lettre, la syntaxe et le corps, n'est effectivement jamais le dernier à défier et à mettre à mal les catégories et les critères esthétiques qui fondent la poésie, et, entre autres, ceux en fonction desquels la poésie et la performance sont censées se départir l'une de l'autre. Ceux-là renvoyant la première au domaine littéraire, alors qu'ils réservent, souvent de manière assez discutabile, la seconde aux domaines des arts plastiques ou des arts de la scène.

Il n'est pas rare, non plus, de voir critiques et commentateurs affubler sa poésie de quelques catégories telles que « poésie action » ou « poésie performance ». Ce qui n'est pas sans suggérer une certaine forme d'équivalence, de simultanéité, voire de similitude, entre ces deux pratiques.

Si cette question d'une quelconque autonomie de la poésie vis-à-vis de la performance, et réciproquement³, concerne peu Julien Blaine, c'est tout simplement que la performance elle-même n'a que peu avoir avec la poésie de Julien Blaine. Du moins, dirais-je, en tant que la performance y bénéficierait d'un statut particulier. Qu'elle s'y exercerait comme son médium essentiel. Pour le dire d'une manière moins abrupte, suggérons que la performance, en tant qu'elle s'est imposée par ailleurs comme une modalité à part entière de la pratique artistique contemporaine et un champ circonscrit de la théorie de l'art, s'axiomatise d'une manière singulière au regard de la pratique poétique de Julien Blaine.

1. Julien Blaine, *Essai sur la Sculpturale*, Paris, Éd. Denise Davy, 1967.

2. Julien Blaine, *Cours minimal sur la poésie contemporaine*, Marseille, Éditions Al Dante, 2009.

3. Bien que l'on sache à quel point cette idée d'autonomie de l'art soit discutabile. On pourra d'ailleurs se référer à ce sujet au travail de Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*. [1974], Paris, Éditions Questions Théoriques, Coll. « Saggio Casino », 2013.

Ayant risqué l'hypothèse qui vise à concevoir la performance comme une présence faite poème, nous nous savons désormais redevables d'un éclaircissement quant à la nature de cette présence.

Nous pourrions avancer, paraphrasant Arnaud Labelle-Rojoux, que cette présence relève avant tout d'un « geste ». C'est, en tout cas, ce qu'il suggère dans son ouvrage *L'Acte pour l'art*¹. Et pour cause. Que la performance implique le geste, nous ne saurions en douter. Mais que l'on se satisfasse de cette identification de la présence à un « art du comportement », serait la réduire à un art strictement théâtral. Nous préférons penser, à l'instar d'Arnaud Labelle-Rojoux, que la performance se présente plutôt comme une « action ». D'autres que lui, d'ailleurs, l'ont à ce titre depuis longtemps inventorié au titre d'un art de *l'ici et maintenant*, de l'instant ou de *l'in situ*².

Une action, certes, mais une action dont il resterait à déterminer la nature. Dans le cas de Julien Blaine, personne n'en sera surpris, l'action consiste à faire advenir quelque chose d'inattendu, d'inopiné, d'impromptu... : un cri, un signe, un animal, un rite, un mythe... et beaucoup d'autres choses, en somme, qui surviennent régulièrement dans ses poèmes *in vivo*.

Et nous savons ô combien le poète, en sa langue, est hospitalier. Un bref aperçu de sa poésie nous révèle qu'en 1962, déjà, c'est un éléphant qui surgit dans une sorte de bestiaire en actes intitulé *REPS 306*. Vingt ans plus tard, c'est un agencement de fruits, de chair et de cris qui surgit en une *Ecfruiture* (1986). Dans *La Poésie est morte* (1990/2004), le poète se confronte à des carcasses d'animaux pour en faire surgir un poème en chair et en os. On pourrait encore relever le nombre incalculable de rites, de masques, de conques et berçantes, de fluides et autres éléments terrestres, végétaux et animaux, qui prolifèrent dans les expérimentations poétiques des écritures originelles auxquelles Julien Blaine se

1. Arnaud Labelle-Rojoux, *L'Acte pour l'art*, Paris, Les Éditions Évidant, 1988, p. 21.

2. Richard Martel (dir), *Art action, 1958-1998* [actes du congrès, octobre 1998], Québec, Éditions Interventions, 2001 ; Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours* [trad. fr. CM. Diebold], Paris, Thames & Hudson, 2001 ; Jan Świdziński, *L'Art et son contexte – Au fait, qu'est-ce que l'art ?*, Les Presses du réel, 2005 ; Paul Ardenne, *Un Art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002.

livre. De ces poèmes, critiques et commentateurs retiennent habituellement que sa poésie s'établit toujours dans un rapport aux choses. Que les matières et les éléments, de toute évidence, s'y trouvent si nombreux et si divers que les poèmes de Julien Blaine existent bel et bien comme des mondes pleins. Personne ici ne les contredit habituellement. Ce qui, d'ailleurs, les conduit le plus souvent à expliquer que la performance dans la poésie de Julien Blaine, ce qui fait œuvre, poème, en somme, a à voir avec une apparition. Comme si la performance n'était jamais que présentation et représentation.

Nous insisterons plutôt sur une qualité rarement remarquée de ses actions poétiques. Dans chacun de ses poèmes, Julien Blaine advient lui-même selon un régime de présences dont chacune est tout à fait singulière. Jusque-là, nous rétorquera-t-on, rien de troublant pour un poète réputé performer. La performance, des avant-gardes historiques à aujourd'hui, en passant par les lettristes et Fluxus, étant perçue et interprétée par les critiques, les historiens de l'art contemporain et les esthéticiens, comme une apparition associée à la présence physique du performer. L'avènement du performer dans l'espace et le temps, c'est-à-dire dans la vie ou l'expérience vécue, et plus seulement dans les espaces consacrés et légitimes de l'art, définissant toujours une situation qui fait œuvre (*event*, *happening*...). Mais il ne s'agit jamais, dans les actions poétiques de Julien Blaine, d'une présence en plus, d'un ajout ou d'un surplus. Sa manière de survenir procède plutôt d'une soustraction qui renvoie toujours à une présence en moins : celle du poète, celle de Blaine poète. Lorsque Julien Blaine n'agit pas en aurignacien (*Le 1^{er} et 2nd R'Appel de Magda*), le voilà chaman (dans l'ensemble que constituent ses performances autour des masques, totems et bestiaires) ou encore pythie (*La pythie claustrophobe*)... Là où, précisément, on attendrait le poète déclamant.

Sa poésie relève ainsi d'une grande opération de retranchement du poète : dire, en quelque sorte, défait le poète. Disons plus de cette exécution du poème. C'est une déduction de laquelle dépend, à chaque fois qu'elle s'effectue, le déploiement de présences que l'on peut qualifier de

supplétives. Nous voulons dire par-là que ces présences ne sont jamais que multiples et moléculaires, partielles, du moins eu égard à la présence démiurgique du poète, celle le plus souvent attendue par le spectateur, et *a fortiori* par le lecteur. Elles transparaissent alors toujours sur le fil de son horizon d'attente, non pas tant pour pallier l'incomplétude ou l'insuffisance du poète à dire le monde, mais pour rendre le spectateur passible, au sens premier du terme, sens sur lequel Jean-François Lyotard insista particulièrement¹, de formes et de procédés poétiques affranchis de tout ce qui n'est pas le poème en soi et par soi.

Cette approche de la poésie, lorsqu'elle se fait action, nous indique clairement que le poète considère qu'il ne se suffit jamais à lui-même. Elle nous suggère tout autant que la performance, eu égard à la poésie de Julien Blaine, ne s'offre pas en tant que telle à la perception sensible et cognitive. Elle ne ressemble jamais au simple avènement, aussi oblique soit-il, d'un corps et d'un esprit dans un espace et un temps. L'apparition, dans la poésie de Julien Blaine, n'a jamais rien d'un avènement, elle est, au contraire, toujours de l'ordre d'un dis-paraitre ou, pour être plus explicite, d'un dis-apparaître. Nous pourrions d'ailleurs déduire de cette nature en quelque sorte « occultante » du poème, le caractère essentiellement post-phénoménologique de sa poésie. Celle-ci n'étant jamais le phénomène d'autre chose qu'elle-même.

Une telle définition, nous le sentons bien, n'est pas sans poser de questions. Elle appelle une clarification quant aux formes concrètes qui relèvent de ce dis-apparaître. Si la présence de l'aurignacien, celle du chaman ou encore celle de la pythie semblent en apparence inouïes, ce n'est pas tant qu'elles soient hors du commun, ce que d'aucuns croient pouvoir immédiatement percevoir comme le résultat du caractère démiurgique du poète et de la charge transgressive de ses poèmes. Situait aussitôt ces modes de présences, bien que parfois un peu schématiquement, dans la noria des formes poétiques subversives et provocatrices des avant-gardes du dernier siècle : d'Arthur Cravan à Richard Huelsenbeck, de Kurt Schwitters à Tristan Tzara, de Johannes Baader

1. Jean-François Lyotard, *Le Différend*, Paris, Minit, coll. « Critique », 1984.

à George Grosz, de Raoul Hausmann à John Heartfield, d'André Breton à Louis Aragon, passons...

Ce en quoi les modes de présences de Julien Blaine sont inusités, tient bien plutôt au fait qu'elles ne s'équivalent jamais. C'est d'ailleurs, en substance, ce qu'il reproche à la performance : de s'être lentement et profondément enlisée dans un formalisme mortifère qui ne la renvoie qu'à elle-même¹. Les présences de Julien Blaine, quant à elles, qu'il se présente sous les traits de l'aurignacien, du chaman ou encore de la pythie, se trouvent toujours affectées d'une force sans commune mesure. C'est ce qui explique que lorsqu'une pythie apparaît dans sa poésie, c'est sous les traits d'une prêtresse vociférant, certes, mais claustrophobe, délivrant avec vigueur son oracle de la gangue linguistique et littéraire ; jamais sous ceux, bien sûr, d'une vestale emphatique au discours grandiloquent. Ou bien, lorsque le chaman se fait jour, c'est à travers les traits zoomorphiques d'un cham'âne : ce dernier éructant au croisement de toutes les langues animales en une sorte de rituel « âne-imiste », comme le désigne Julien Blaine. Et, enfin, quand l'aurignacien contemporain expérimente l'articulation de toutes les écritures originelles et entre autres celles de la feuille, de la plume, de l'œil, du poisson et de la vulve².

L'action, dans la poésie de Julien Blaine, doit donc s'entendre comme un régime de dis-apparition. Entendons par là un ensemble de modes d'action, un *agir poétique* extralittéraire, qui multiplie toujours

1. Le lecteur pourra se référer aux P.S. 20 dans lequel le poète souligne que « la performance devient un art de citations et encore la méconnaissance ou la mais-connaissance des intervenants ne leur permet pas de savoir ou d'affirmer qui ils citent ! Je suis trop vieux, ajoute-t-il, et trop connaissant voire reconnaissant. » ; P.S. 38 qui indique avec force ironie : « Nous avons gagné : les performers du dimanche ont remplacé les peintres du dimanche ! » ; P.S. 91 qui boucle la boucle : « Chasser le naturel : il revient au galop ! Dans la performance chasser le spectacle : il revient au galop ! Elle est elle – la perf. – Elle, sans mise en scène et autre fantaisie de 1955 à 1985. Après elle n'est plus. Elle est redite & refaite. Imaginez un peintre cubiste opérationnel en 1960 ou 70, ce serait ridicule : un anachronisme » ; P.S. qui constituent le texte intitulé « Performance », inachevé à ce jour, que Julien Blaine a entamé en 2002. Julien Blaine, *2013*, Vérone, Éd. Impaires, 2013, np.

2. Le lecteur pourra se référer aux 7 volumes (dont un double) des *Cahiers de la 5^e feuille*. L'ensemble qu'ils constituent est édité par Al Dante (excepté le volume n° 8 édité par Al Dante et Caza d'Oro), entre 2001 et 2008.

une apparition par une force. Le produit d'une force, certes, mais d'une force toute particulière ; comme nous l'indiquent la claustrophobie de la pythie ou le zoomorphisme du cham'âne. Nous précisons alors, au sujet de cette force, qu'elle a toujours quelque chose d'une anomalie, faisant inéluctablement du poème une opération de puissance résumable par la formule : apparition du poète [puissance] ^{force anormale}. C'est la raison pour laquelle, sauf à accepter de fondre en une unique catégorie différents régimes de présence, ceux de la pythie claustrophobe ou du chaman zoomorphe, la notion de performance peut sembler réductrice, ramenant la poésie et la performance à une seule et même essence. Si la poésie de Julien Blaine est spontanée, comme cela se dit de la performance, ce n'est pas en ce sens qu'elle tire sa substance d'une soudaineté phénoménale, mais dans la mesure où elle n'est jamais autre chose que le produit de ses propres forces, sens premier du spontané : un pur champ/nt d'immanence. C'est ce que suggérerait sans doute notre formule initiale, *a fortiori* intuitive, qualifiant la performance, dans la poésie de Julien Blaine, de présence au cube.

Blaine, quant à lui, a une manière assez simple de définir la performance : c'est, écrit-il, l'« exécution de poèmes en chair et en os¹ », à « cor et à cri », ajouterait-il. Ce qu'Arturo Schwarz, l'historien de l'art, poète et commissaire d'exposition italien, souligne dans un courrier adressé au poète il y a quelques années². Dans la poésie de Julien Blaine, explique-t-il, il n'est jamais question d'autre chose que de « pratiquer la poésie ». Interprétation avec laquelle s'accorde d'ailleurs Arnaud Labelle-Rojoux lorsqu'il note que pour Julien Blaine : « L'action n'est pas un prolongement du texte (...) ou son support (...) elle est son mode créatif. Blaine, poursuit-il, c'est l'acte comme poème. L'acte sous toutes ses formes³. »

1. Julien Blaine, *Bye-bye la perf.*, Verone/Marseille, Al Dante – Adriano Parise, 2006, np.

2. *Ibid.*, np.

3. Arnaud Labelle-Rojoux, *L'Acte pour l'art, op. cit.*, p. 278.

Attardons-nous à présent sur la dynamique propre de cet *agir poétique*, sur sa dimension immanente. Pour aller directement à l'essentiel, nous dirons que cet agir est incompréhensible en dehors d'une intuition poétique fondamentale ou, pour ainsi dire, paradigmatique de la poésie de Julien Blaine. Pour Julien Blaine, le poème a valeur de vie. N'entendons pas par-là qu'il soit la vie, ce à quoi le renverrait inexorablement une pratique anachronique de l'avant-garde, mais bien plutôt que le poème, avant tout, vive. Qu'il vive dans son temps et en ses lieux, dans le contexte qu'il traverse et en rapport avec lequel il se trouve. Qu'il (se) plonge dans le chaos des états de choses et de consciences, c'est-à-dire dans toute l'étendue de la vie. Qu'il s'immerge, en somme, dans ce monde tel qu'il est et se donne à nous dans toute sa réalité.

Le poème, dans la poésie de Julien Blaine, ne cherche plus à accéder et à dévoiler le sens de la vie... il ne tire plus son argument du monde. Il se frotte au monde et s'y pique de tous les éléments de la vie. Il fait en sorte que le monde, ramené à sa matière même, soit à lui-même son propre argument. C'est en cela que nous soulignons précédemment que le poème, dans le cas de Julien Blaine, est un pur champ/nt d'immanence.

Le cham'âne s'agrège ainsi à des animaux, à des objets, à des mythes, à des masques, à des rites... C'est à ce titre que la poésie de Julien Blaine est élémentaire, mais nous pourrions tout autant la qualifier de poésie accidentelle, au sens, aristotélicien, bien sûr, où elle ne se revendiquerait d'aucune substance ni d'une quelconque essence. Confronter le poème à tout un chaos d'éléments (boue, terre, feu, fruits, mythe, rites, animaux, ... certains y reconnaîtront la référence à Gutai) c'est, tout au contraire, faire vivre le corps et l'esprit, le langage et le geste. Et les faire vivre, du moins dans ces conditions élémentaires, c'est les libérer de tous les ordres établis par l'instruction et la socialisation, le savoir et le pouvoir, les signes et les normes.

Lorsqu'il est fait de corps et de cris, de gestes et de chair, de signes et d'objets, de tout ce chaos de la vie, lorsqu'il vit, lorsqu'il participe d'un animisme élémentaire de la vie, lorsqu'il relève de ce qu'il est convenu d'appeler une performance, le poème devient le chant anomal d'une

existence qu'il a, certes, rendu informe, peut-être même difforme ou méconnaissable, mais qui prend le dessus sur l'effroyable normativité de la réalité sociale, politique, sémiotique, économique, linguistique... qui structure les perceptions et les conceptions de la vie quotidienne.

Inutile, pour autant, d'y chercher le moindre lyrisme ou une quelconque dimension épique. Dans les poèmes de Julien Blaine, il n'est pas plus question de l'épanchement d'un moi soumis à la brutalité du banal, que de l'exaltante traversée d'une existence soumise à la plus grande trivialité. Il faudrait plutôt pouvoir en parler comme d'une poésie d'accomplissement ou d'effectuation qu'il ne s'agirait plus d'invoquer pour sa robustesse, pour reprendre l'expression de Théophile Gautier, c'est-à-dire au titre de son achèvement et de sa permanence, mais d'évoquer au titre des procédés par lesquels elle soumet le poème au temps qui passe et à une multitude d'éléments de la vie.

Dans ce passage de la poésie en tant que fait littéraire à la poésie en tant qu'*agir élémentaire*, le poète, bien sûr, y laisse un peu de son identité séculaire et rassurante. En rompant avec la qualité exclusivement verbale du poème¹, le poète devient autre chose qu'un polisseur de bibelots littéraires. Il n'est plus cet arrangeur de syllabes, pour reprendre le bon mot de François de Malherbe, éternellement voué à l'action de grâce du mot.

En revanche, ce poète, qui n'est plus représentatif d'aucun fait littéraire, y gagne des pratiques poétiques régénérées qui sortent en actes la langue de sa gangue littéraire et linguistique. Et ce sont précisément ces pratiques poétiques régénérées qui semblent difficilement réductibles à la seule notion de performance. Car c'est bien d'une diversité de procédés poétiques que ces pratiques relèvent : de métaphores incarnées, pour reprendre la formule d'Alain Frontier à propos de *Chute/ Chut !* (1982), mais également de néologismes en actes, lorsque Julien Blaine se livre à ses déclar'actions, ou encore des parallélismes païens

1. Gilles Suzanne, « Retour sur la double fin du verbalisme. Un à-propos de la poésie concrète, spatiale, sémiotique et sonore », in *Incertains regards, Cahiers dramaturgiques*, n° 3, Presses Universitaires de Provence, 2014.

entre animaux, mythes et rites auxquels il donne vie dans ses vociférations aurignaciennes.

Sa poésie, bien plus qu'une performance, se déploie comme autant de périphrases de la vie quotidienne qui substituent l'action au vécu, l'expérimentation à l'expérience, comme autant de chants dont chaque élément de la vie constitue l'une des paroles. Julien Blaine n'écrit-il pas lui-même que son « vocabulaire (est) fait de mots, de gestes et de choses¹ » ? Un vocabulaire qui transforme le poème en une excroissance poétique de la réalité, en une boursoufflure poétique du vécu... en une sorte de monstre prométhéen capable d'engendrer une langue à partir du chaos élémentaire de la vie.

Nous pourrions penser que c'est ici toute la « fonction poétique » des poèmes de Julien Blaine, pour reprendre le concept de Roman Jakobson, c'est-à-dire, en le simplifiant quelque peu, tout le pouvoir de son langage qui s'exprime en actes. Il faudrait simplement ajouter, pour profiter pleinement du potentiel heuristique du concept jakobsonien, que le décrochage ou le dés-ancrage référentiel dont cette fonction relève tient moins, dans le cas de Julien Blaine, à un processus de circonlocution qu'à une dynamique de *circonloc'action*.

Cela nous conduirait à formuler à propos, mais également à partir, de la poésie de Julien Blaine, une esthétique qui dériverait son leitmotiv épistémologique de la fameuse réplique de Stéphane Mallarmé. « Ce n'est pas avec des idées que l'on fait un poème, c'est avec des mots », rétorquait ce dernier à Edgard Degas. Il s'agirait alors d'envisager, au prisme de la poésie de Julien Blaine, que : ce n'est pas avec des idées que l'on fait un poème, c'est avec des forces anormales et des éléments de la vie.

Ce serait une façon de définir le poème de Julien Blaine comme un poème en quelque sorte virtualisant. En ce sens que sa valeur serait moins attenante à une action considérée en tant que telle, une performance, qu'à ce que la dis-apparition anormale du poète rend possible :

1. Cf. le ps n° 30. Julien Blaine, 2013, *op. cit.*, p. 13.

non pas seulement un ici et maintenant, *hic et nunc* du poème élevé au rang d'œuvre, mais un « surcroît de force » qui « tient tête à la reproduction du réel », pour reprendre la formulation de Henri Bergson¹. Une valeur que le philosophe français attribuait à ce qu'il définissait comme relevant de la « fonction d'imagination » ou de la fonction « fabulatrice »².

Si tel est le cas, nous pensons que nous tenons là de quoi requalifier le second versant de l'œuvre de Julien Blaine. Car, si sa poésie, dans sa dimension scripturale, relève bien d'une métaphysique du signe, édifice poétique dont *13427 poèmes métaphysique* constitue la pierre angulaire, elle tient, dans son autre dimension, que d'aucuns qualifient, selon nous hâtivement, de performative, à une ontologie des propriétés les plus générales de l'être, telles que l'existence, la possibilité, le devenir... confronté qu'il est à son propre langage à l'ère de la soumission totale de sa langue et de ses sens, de son esprit et de son corps, à l'inhumaine condition que lui réserve l'hégémonie absolue de l'empire des signes médiatiques et de leur condition marchande.³

1. Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Les Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1948 [1^{re} éd. 1932], p. 73.

2. *Ibid.*, p. 100.

3. « Ce qui est en soi, et se conçoit par soi : c'est-à-dire, ce dont le concept n'a pas besoin du concept d'autre chose, d'où il faille le former », pour faire référence là encore à l'idée spinoziste de substance que le philosophe développe dans sa définition III de la première partie de l'éthique. Baruch Spinoza, *Éthique*, *op. cit.*, p. 15.

ACCOMPLIR LE TEXTE

MICHÈLE MÉTAIL

Concrète, visuelle, expérimentale, sonore... nombreux sont les qualificatifs que l'on accole au mot poésie afin de décrire l'émergence de nouvelles écritures au vingtième siècle. Je n'en ai pas fait usage, ne m'étant jamais sentie en rupture par rapport à une tradition poétique qui a toujours privilégié les questions de formes, d'effets sonores (rime, allitération...), de rythme, dont la poésie contemporaine est en quelque sorte un élargissement, une prolongation. Le terme « poésie » se suffisait donc amplement à lui-même. En revanche, j'ai qualifié à plusieurs reprises le *mode de diffusion* de mes textes et j'ai très tôt affirmé que « la projection du mot dans l'espace représente le stade ultime de l'écriture ». Cette projection du mot s'est accompagnée de dispositifs qui ont eux-mêmes évolué au fil des années avec adjonction d'images (photos-collages), de sons (prélèvements sonores) ou de musique (collaboration avec divers musiciens). Une attention particulière fut portée aux *supports* du texte en tant qu'*élément signifiant* dans une lecture-performance ; en voici quelques exemples.

À partir de 1973, dans les lectures de « Compléments de noms¹ », le texte dactylographié était glissé dans des pochettes en plastique insérées dans de gros classeurs. Support banal et volontairement décalé qui accentuait le fait que ce texte n'était pas publié. Je lisais assise à une table, le texte éclairé par une lampe de bureau avec la volonté d'apparaître le moins possible aux yeux du public. L'attention devait se

1. « Cahier du Refuge », n° 214, CIP Marseille, 2012. www.cipmarseille.com
Anne-Christine Royère, « Les expositions rétrospectives au musée (XX^e-XXI^e siècles). De la "muséologie" à l'"expoésie" », *Interférences littéraires – Littéraire interférenties*, « Ce que le musée fait à la littérature. Muséalisation et exposition du littéraire », Régnier Marie-Clémence (dir.), n° 16, juin 2015. En ligne : <http://www.interferenceslitteraires.be/nr16>

focaliser sur la voix, les mouvements de la bouche. Ces lectures baptisées « Hors-Textes » avec un numéro d'ordre, montraient le passage du texte écrit au texte entendu. Toutefois pour mieux échapper à l'image du texte inscrit dans un livre et mettre en évidence le flot continu du poème, j'avais commencé à écrire les vers de « Compléments de noms » sur un rouleau de papier peint aux motifs vieillots, l'écriture manuscrite confortant la sortie hors du livre, mais ce support était trop fragile et ne pouvait servir qu'une seule fois.

Par ailleurs des modes de lecture, les *grilles de lecture* se superposaient au texte, indépendamment de son sens. Suivant les paramètres du son, elles indiquaient les nuances, les débits (tempo) et les caractères de la voix. Les pochettes en plastique permettaient donc de coller des gommettes, des étiquettes précisant la manière d'interpréter le texte comme sur une partition, puisque celle-ci variait d'un lieu à l'autre.

À partir des années 80, tout en conservant le terme de « Hors-Textes » qui s'appliquait uniquement à « Compléments de noms », j'ai parlé plus généralement de « Parformance », allusion bien sûr à l'art de la performance dont les manifestations se multipliaient à l'époque. Avec cet emprunt à l'ancien français *parformer* : exécuter, parfaire, d'où l'anglicisme performance est issu, je faisais référence à la signification du mot *performer* en linguistique, notamment tel que Chomsky le proposait dans la « Grammaire générative ». La réalisation d'un acte de langage passe par un locuteur (émission du texte) et un récepteur (l'auditeur-spectateur). Dès lors je n'ai cessé de travailler la question de ce rapport entre l'auteur-locuteur et l'auditeur-spectateur.

Dans les années 1980, le terme « Hors-texte » fut remplacé par l'expression « Publication orale », plus explicite quant au renoncement au livre et au mode de diffusion du texte.

L'exploration de cette relation locuteur-récepteur s'est accompagnée d'une évolution dans les supports de lecture. Abandonnant les classeurs, le texte de « Compléments de noms » fut dactylographié sur des rouleaux de papier de dessin (parfois de couleur bleue comme le Danube !) découpés à la largeur du chariot de la machine à écrire. Le texte déroulé au fur et à mesure de la lecture s'accumulait de l'autre côté

de la table à laquelle j'étais assise, montrant au public le « volume » du texte, le flot de la langue. La technologie dicte toujours ses contraintes et lorsque vint le jour où les rubans encreurs disparurent car la machine elle-même était devenue obsolète, je n'ai pas renoncé aux longs rouleaux de papier, j'ai alors calligraphié les textes au pinceau et à l'encre de Chine. L'écriture manuscrite avec des lettres de 1 cm de haut et des espacements de 5 mm donnait un nouveau volume au texte, plus important. Afin de rendre ce texte plus visible, j'ai renoncé à la position assise pour lire debout, parfois même juchée sur une estrade. J'ai ensuite inséré dans certains rouleaux des images peintes à l'acrylique, en rapport avec le contenu. Les rouleaux offraient dès lors un double sens de lecture : celui du texte que je mettais en voix et que le récepteur ne voyait qu'à l'envers et celui de l'image peinte que je voyais à l'envers et qui était destinée à la seule observation du récepteur. Puis une nouvelle étape dans cette exploration du rapport locuteur-récepteur fut franchie avec la projection sur écran, pendant la lecture, d'encarts à la manière de ceux qui apparaissent autrefois dans les films muets. Ils sont un commentaire de ce qui figure sur le rouleau, une sorte de cartel explicatif. C'est donc au récepteur de lire, mais il lit sans voix. Dans ces « performances », on retrouve le jeu sur lisible/visible tel qu'il est exploré d'une autre manière dans la série des « Gigantextes ». Dans une version de « Compléments de noms » intitulée « Le cours du Danube. Linz-Wien-Budapest », le rouleau qui fait cinquante centimètres de large est tenu à bout de bras ne laissant apparaître que le haut du corps. La lecture commence par des chuchotements, des bruits de souffle, de langue qui claque. Durant le long crescendo qui suit, le texte est progressivement monté jusqu'à masquer le visage. À la fin de la lecture, la voix effectue un decrescendo et le texte est porté au maximum vers le haut, à bout de bras dissimulant le locuteur. Seul le rouleau reste éclairé, il semble suspendu en l'air, il s'interpose entre le locuteur et le récepteur.

D'autres types de support de lecture ont vu le jour, ils concernent d'autres textes mais tentent comme dans le cas de « Compléments de noms » d'être en cohérence avec leur structure propre. Ils concrétisent,

visualisent un mode spécifique de construction. Le choix de la couleur du papier fait lui aussi sens. Ainsi « Paysages empruntés. Du mont Ventoux au mont Fuji » est un ensemble de textes en prose calibrés à 400 signes, indépendants les uns des autres, comme une suite de vues. Leur ordonnancement élabore un récit qui s'accompagne d'une projection de photos. L'ordre est fixe, le déroulement qui correspond à celui d'un voyage s'inscrit dans le temps. Chaque texte de 400 signes est dactylographié sur une feuille verte (21x17 cm), ces feuilles sont collées les unes aux autres, certaines comportent des informations qui ne sont pas prononcées par le locuteur mais destinées au récepteur qui les lit (titre, numéro des vues). L'ensemble forme un dépliant qui se déroule volet par volet au fil de la narration.

Dans le cadre d'une œuvre ouverte comme « X-Libris¹ », les supports de lecture varient eux aussi selon les circonstances de même que le titre (« L'au centre de texte », « Signe multiplicatif »). Ce travail se décline à travers des expositions et/ou des performances. L'ensemble repose sur une triple collection : photographies de formes en X prises au hasard des déplacements, collecte d'occurrences de la lettre X dans des définitions, des noms et figures de rhétorique en chiasme... Ce travail commencé il y a plus de vingt ans se poursuit car de nouveaux éléments viennent continuellement enrichir les collections. Elles forment un réservoir de matériaux dans lequel puiser la matière d'un assemblage, d'une construction éphémère le temps d'une exposition, d'une performance. La somme des informations collectées est devenue si volumineuse, que l'ensemble des textes ne peut être lu durant une seule performance. Après avoir calligraphié le texte sur rouleau, chaque occurrence

1. « Cahier du Refuge », n° 180. CIP Marseille, 2009.

Voir Jeff Barda, « Un X d'entre les livres ou comment sortir du livre : le Gigantexte *X-Libris* de Michèle Métail », in *Les Espaces du livre / Spaces of the book*, Isabelle Chol et Jean Khalfa (dir.), Oxford, Peter Lang, 2015 ; Anne-Christine Royère, « L'espace du poème : du livre à l'exposition », dans Isabelle Chol, Serge Linarès, Bénédicte Mathios (dir.), *Livres de poésie : jeux d'espace*, Paris, Honoré Champion, coll. « Poétiques et esthétiques, XX^e-XXI^e siècle », 2016 ; Anne-Christine Royère, « Poésie, " Matière d'images " : les Gigantextes de Michèle Métail », in *Textimage*, « Poésie et image : les enjeux d'une rencontre », Hélène Campaignolle-Catel, Marianne Simon-Oikawa (dir.), 2016.

est désormais dactylographiée sur une feuille (20x20 cm, car X s'inscrit dans un carré) sans numéro d'ordre. Le choix du papier rouge se justifie par sa double symbolique contradictoire : couleur du bonheur et couleur de l'interdit, de même que la lettre X a un double registre de significations – positif et négatif – comme le montre le texte. Le contenu d'une performance se fait par choix d'un certain nombre d'occurrences assemblées en une progression narrative. Les feuilles séparées forment un paquet épais, une liasse. En arrivant sur scène, j'installe sur le sol un grand tissu noir. Les images projetées sont au format carré, comme les feuilles. La performance déconstruit le texte puisque chaque feuille lue est ensuite jetée au sol en un éparpillement aléatoire. À la fin de la performance, je referme le tissu noir par les quatre coins et quitte la scène avec un « ballot » de feuilles en vrac, qu'il faudra réassembler, reconstruire pour une autre performance, d'une autre durée, dans un autre lieu.

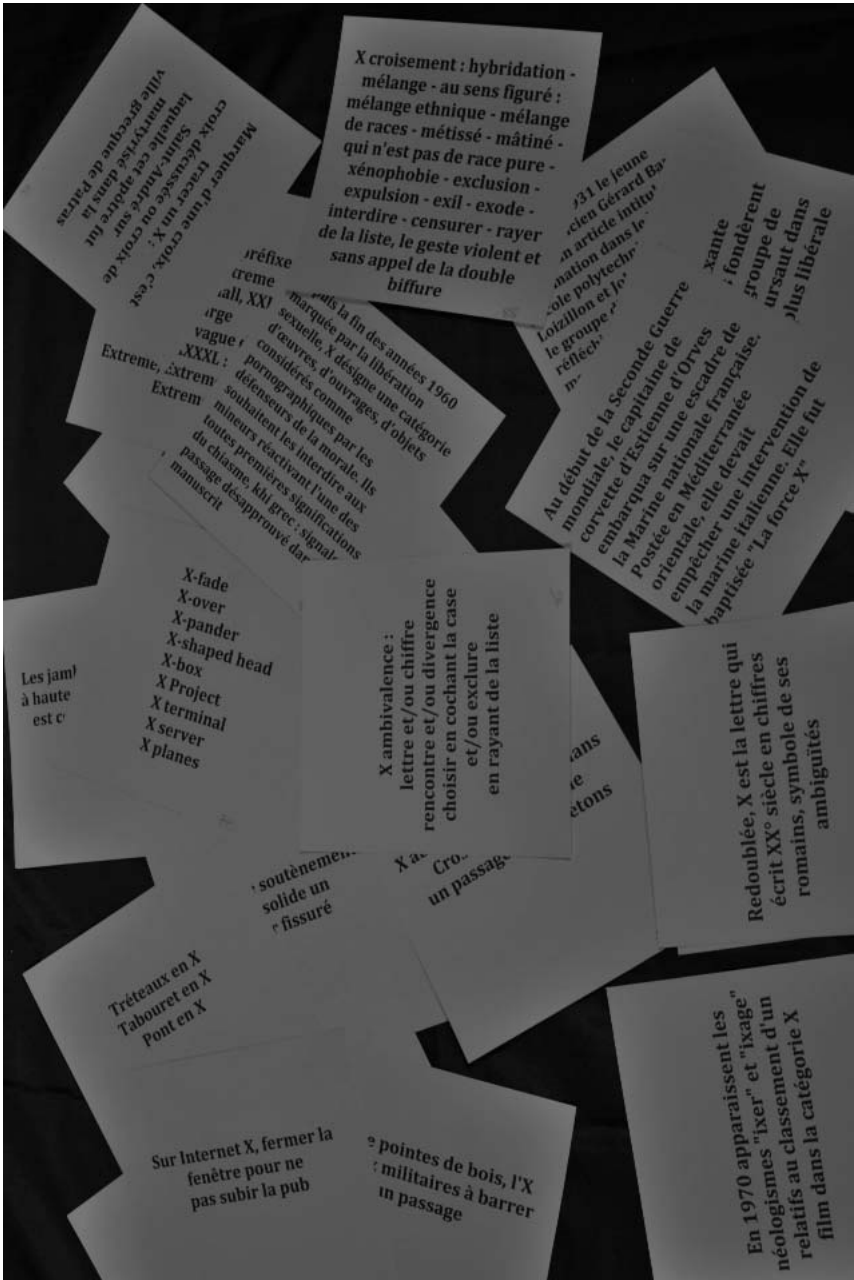
Habillée tout en noir, avec des gants, je cherche au maximum à disparaître derrière le texte, c'est lui seul qui doit être éclairé. En entrant sur scène les rouleaux, les dépliant, les liasses sont tous enveloppés dans un *Furoshiki*, un tissu japonais dans lequel on transporte traditionnellement des livres, des documents. L'ouverture du tissu marque le début, du dépliage, du déroulement du texte ou de son éparpillement. À la fin de la lecture, contrairement au livre que l'on referme et que l'on peut rouvrir instantanément, le texte s'est ici déployé dans l'espace et aussi dans la durée, il s'est déconstruit. Avant de le relire il faut de nouveau enrouler la longue bande de 10 m de papier, replier les feuilles en accordéon ou réordonner les feuilles volantes.

Dans la série des « Portraits-Robots »¹, chaque texte est construit par assemblage d'expressions d'usage relatives au corps, tout en jouant sur le sens propre et le sens figuré (pied de la table, pied de l'escalier, bouche d'égout, bouche d'aération, tête d'une épingle...). Dans cet assemblage, chaque expression est semblable à la bande utilisée dans la reconstitution d'un portrait par la police, avec un type d'œil, de nez, de

1. « Marseille en treize portraits-robots », Revue *Pro Memoria*, 2015

menton... Dans la suite « Marseille en treize portraits-robots », chaque poème de treize vers est calligraphié sur treize languettes de couleur insérées dans une grande feuille de papier blanc. Le portrait qui résulte d'un assemblage est là aussi déconstruit par la lecture, effeuillé ligne à ligne comme un striptease, il ne reste à la fin que la page blanche. Les languettes éparpillées sur le sol invitent ensuite à reconstruire un nouveau texte, à inventer un nouveau portrait.

Par sa matérialité, le texte est ainsi rendu visible, il est un signe adressé au récepteur, à cet « autre » qui est partie prenante de toute *performance*. L'évolution des dispositifs s'est faite sans intention préalable clairement définie, elle s'est concrétisée au gré des rencontres et des circonstances. À travers la diversité des formes, une unité demeure, celle de la *Publication orale* qui s'affirme bien comme condition de l'accomplissement du texte dans sa dimension sonore et visuelle.



[Fig.1] Liasse éparpillée de « X-Libris »



QUE FAIRE DE LA VOIX ?
PERFORMANCES VOCALES ET ENREGISTREMENTS
SONORES AUTOUR DE
L'AVANT-GARDE THÉORIQUE DES ANNÉES 1970

JULIETTE DRIGNY

En 1982, Henri Meschonnic, dans *Critique du rythme*, avance l'opinion selon laquelle la modernité française se caractérise par une censure de l'oralité¹. Les années qui précèdent ce constat semblent l'appuyer : la décennie 1970 est en effet marquée par la prédominance de *Tel Quel*, revue d'avant-garde théorique qui a un temps promu la grammatologie derridienne, ainsi que les concepts d'*écriture* et de *texte*. Or la critique implicite de Meschonnic envers ses contemporains semble devoir être nuancée. Je souhaiterais donc parcourir la période des années 1970 et du début des années 1980 ; ce survol permettra de montrer que la voix a pu même être dans une certaine mesure réhabilitée par l'avant-garde des années 1970, bien que dans un espace radicalement distinct de celui la poésie dite « sonore ».

Quelques expériences de mise en voix peu connues constituent une enclave dans la rigueur de l'avant-garde théorique. C'est le cas du texte « Artaud refait, tous refaits » de Denis Roche (1972)², des lectures de Christian Prigent au début des années 1980, enregistrées dans *Souvenirs de l'Œuvide* (1984)³, ou des enregistrements du *Livre*

1. H. Meschonnic, *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982, p. 290.

2. D. Roche, « Artaud refait, tous refaits », Paris, Varap, plaquette éditée à compte d'auteur, repris dans *Louve basse* [1976], Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1992. L'enregistrement de ce texte a été diffusé au colloque de Cerisy « Artaud/Bataille », organisé par *Tel Quel* en 1972.

3. C. Prigent, *Souvenirs de l'Œuvide*, cassette audio, Paris, Artalect, 1984.

de Pierre Guyotat (1979)¹. Ces expériences vocales très différentes ont en commun d'émaner d'auteurs qui ont été proches de *Tel Quel*, mais dont la trajectoire a été éminemment individuelle. Elles semblent ainsi essentiellement liées à des failles de la « théorie d'ensemble² ». De surcroît, elles ne semblent pas appartenir, à première vue, au champ de la « poésie », et *a fortiori* de la poésie performée : Pierre Guyotat est un auteur de romans, Denis Roche déclare alors publiquement son abandon à la poésie, et Christian Prigent, s'il se définit comme poète, propose avec la *voix-de-l'écrit* un concept qui dépasse le cadre de la poésie. Cependant, on trouve de nombreux points de convergence avec la poésie sonore qui, pour Jean-Pierre Bobillot, se caractérise avant tout par la présence sensible du poète proférant³, présence qui transparait dans les expérimentations vocales de Roche, Prigent et Guyotat, en ce qu'elles sont le résultat d'une « performance » vocale (au sens d'*exploit*) provenant d'une difficulté physiologique ; de plus, elles intègrent dans leur conception même la composante vocale et/ou technique (l'appareillage, c'est-à-dire le microphone ou le magnétophone), que Bobillot désigne sous le terme d'*auditure*⁴. Il s'agira donc d'envisager en quoi ces trois réalisations vocales peuvent instruire l'histoire de la (ou des) poésie(s) performée(s).

L'AVANT-GARDE THÉORIQUE : UNE CENSURE DE L'ORALITÉ ?

Au milieu des années 1960, l'omniprésence de la linguistique témoigne de l'ascendant du structuralisme sur la littérature. La théorie littéraire hérite de l'opposition saussurienne entre *langue* et *parole* : à la *parole*, circonscrite, s'oppose la *langue*, système qui régit la parole. D'emblée, la manifestation vivante de la langue semble exclue.

1. P. Guyotat, enregistrements du *Livre* (Paris, Gallimard, NRF, 1981) réalisés en studio en 1979 (production Claude Nedjar), consultables sur autorisation de l'auteur à la BnF.

2. *Théorie d'ensemble* (Paris, Seuil, 1968) est un texte collectif du groupe Tel Quel.

3. J.-P. Bobillot, *Poésie sonore. Éléments de typologie historique*, Reims, Le Clou dans le fer, Éléments, 2009, p. 36.

4. *Ibid.*, p. 66.

Derrida, de même, dénonce dans *La Grammatologie* le logocentrisme sur lequel s'est bâtie la métaphysique occidentale, opposant à la linéarité de la *phonè* la temporalité et la matérialité de l'*écriture*. À cette perspective philosophique s'ajoute une analogie marxiste : dans la *Théorie d'ensemble*, la parole est perçue comme un système de signes privilégié pour l'*usage* (l'échange) par opposition à l'*écriture*, qui est fondée sur la *production* (dépense).

L'enjeu, pour l'avant-garde telquelienne qui se proclame « matérialiste », est donc de réussir à s'ancrer dans une matière verbale qui ne soit parole. En prenant pour maîtres-mots le *texte* et l'*écriture*, *Tel Quel* s'oppose à la suprématie du logocentrisme. Le texte doit s'ancrer dans une temporalité différente, dans le non linéaire, par opposition à la voix qui est par essence linéaire.

Néanmoins, dès l'époque de la *Théorie d'ensemble*, la « théorie » est loin d'être aussi cohérente qu'il y paraît. Si la parole est proscrite, l'aspiration au matérialisme se double malgré tout d'une fascination pour la « matière » verbale, y compris sonore. De grandes références permettent de réintégrer, avec précaution, l'idée de voix dans l'écriture textuelle : le Joyce de *Finnegans Wake*, mais surtout Antonin Artaud (les grands textes artaudiens de la dernière période, notamment *Pour en finir avec le jugement de dieu* et *Van Gogh, le suicidé de la société* sont repris dans les *Œuvres complètes* en 1974⁵). Ainsi, le colloque « Artaud/Bataille », en 1972, pose les conditions du retour à la voix. Artaud posséderait l'exceptionnelle capacité de réintroduire le registre *vocal* dans le langage même, c'est-à-dire la voix sans la parole : les textes peuvent atteindre un idéal sonore, *vocal*, qui ne soit pas *oral*.

À partir du milieu des années 1970, les concepts omniprésents dans la revue de « souffle », d'« incantation », de « chant » et de « rythme » sont les indices d'une préoccupation pour l'aspect phonique des textes. Le « Verbe » devient une référence, avec toutes les connotations reli-

5. En 1974, Paule Thévenin publie notamment chez Gallimard plusieurs textes majeurs : le tome XII, *Artaud le Môme* (qui comprend « Aliénation et magie noire », un des deux textes enregistrés avec la voix d'Artaud) et le tome XIII qui comprend *Van Gogh, le suicidé de la société* et *Pour en finir avec le jugement de Dieu*.

gieuses du mot (à partir de 1974, *Paradis* de Sollers commence à être publié par fragments dans *Tel Quel*). Au début des années 1980, la voix est définitivement acceptée.

Les expériences vocales de Denis Roche, Christian Prigent et Pierre Guyotat, en marge de la revue¹, me semblent cristalliser des enjeux qu'Abigail Lang relève à propos de l'émergence de la lecture publique dans les années 1970-1980 :

S'il s'agit d'une réaction [au post-structuralisme et au textualisme des années 1966-1972], elle n'est en rien réactionnaire et n'entend pas disqualifier les acquis des années qui précèdent. Au contraire, on pourrait même dire que la lecture de poésie à la française émerge à la croisée de la *poetry reading* et des acquis théoriques de la fin des années 1960 : c'est une lecture tempérée par un certain textualisme².

Ces trois performances vocales ont en commun d'être des formes « anti-spectaculaires » : elles ne répondent pas à un impératif d'exposition médiatique. Denis Roche subvertit et désacralise le contexte du colloque : son enregistrement est diffusé dans un contexte où ça ne « se faisait pas », où le seul modèle de prise de parole est celui des lectures de textes écrits dans une rhétorique théorique bien précise. Sa diffusion n'a été ni annoncée ni préparée, et la bande n'a pas fait l'objet d'un archivage après coup. Chez Guyotat et Prigent, l'intérêt spécifique pour la mise en voix du texte et la réalisation vocale s'accompagne

1. Denis Roche, bien qu'ayant fait partie du comité de rédaction de *Tel Quel*, a toujours eu une place relativement indépendante. Guyotat, lui, a été associé à l'histoire de la revue, qui lui a fourni un soutien pendant l'affaire de la censure d'*Éden Éden Éden*, ainsi qu'un appui éditorial, mais sa démarche demeure foncièrement différente. Quant à Prigent, il a été le fondateur d'une revue « satellite » de *Tel Quel*, *TXT*, qui en a d'abord partagé les thèses et les références théoriques principales, mais qui s'en est vite détachée. Quelques réalisations vocales spécifiquement « telqueliennes » ont bel et bien eu lieu (lectures de *Stanze* par Pleynet, de *Paradis* par Sollers), mais elles relèvent, me semble-t-il, d'un jeu médiatique qui se situe davantage *a posteriori*, au niveau de la publicité de l'œuvre, qu'au moment de sa réalisation en elle-même. Voir Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel (1961-1982)*, Paris, Seuil, 1995.

2. A. Lang, « De la *poetry reading* à la lecture publique », dans *Dire la poésie ?* J.-F. Puff (éd.), Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2015, p. 205-235, p. 220 pour la citation.

d'une mise en scène minimale : dans ses essais, Prigent se positionne explicitement contre la spectacularisation, et Guyotat fait le choix de l'enregistrement. De surcroît, on trouve dans ces réalisations un rapport fort à l'écriture qui les situe dans le cadre de l'avant-garde et permet de préciser leurs spécificités par rapport à la poésie sonore. Les textes constituent en eux-mêmes le support de la lecture, se suffisant comme partitions, mais sans vocabulaire musical, indications de hauteur, de durée, d'intensité ou de timbre qui les rendraient lisibles par un autre que leur auteur. Le caractère non évident de l'échange texte-voix est sans cesse souligné¹ ; on est loin du topos de la poésie sonore comme « communion », qu'on trouve par exemple chez Paul Zumthor².

DENIS ROCHE : « ARTAUD REFAIT, TOUS REFAITS »

En 1972, le colloque « Artaud/Bataille, vers une révolution culturelle », organisé par *Tél Quel* à Cerisy, survient au plus fort de la période maoïste, et la « théorie » fonctionne à plein. Roche y diffuse un enregistrement d'environ une heure, devant une assistance muette et quelques phrases écrites au tableau (« ma langue, ma langue, merde ! », signé « aRtaud = Râteau », ainsi que « La Ferme, Peinture de Miró, 1921-1922 », effacées progressivement). Après la diffusion, on insiste pour que Denis Roche se prête au jeu de la discussion avec l'assemblée. Un des assistants propose alors que ce soit le magnétophone qui formule les réponses et, Sollers validant cette « magnétomancie », Roche rembobine et lit la bande de manière aléatoire.

Le contenu du texte, publié également dans *Louve basse*, est une « levée en masse des fantasmes » à propos du dernier tableau figuratif de Miró, et influencé par la lecture du *Van Gogh* d'Artaud. Le texte est

1. Voir par exemple P. Guyotat, *Coma*, [2006], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007, p. 185.

2. « Ce que tentent ces poètes, c'est d'abolir la dispersion de Babel », écrit Zumthor, « Une poésie de l'espace », in V. Barras et N. Zurbrugg (dir.), *Poésies sonores*, Genève, Contrechamps, 1992, p. 5-18. C. Prigent en relève et commente des citations dans un court texte à tonalité pamphlétaire, « Du cri comme scotch », dans *Une erreur de la nature*, Paris, P.O.L., 1996, p. 85-87.

parsemé d'onomatopées qui font référence aux musiques écoutées au même moment : un rituel funéraire au rhombe dogon, le chant d'Iro dans le *Retour d'Ulysse* de Monteverdi.

Une première page écrite *littérairement* [...] s'appelait « Artaud refait tous refaits » [...]. Et puis j'ai enchaîné sur la deuxième page et je me suis aperçu tout de suite qu'en fin de compte c'était moi qui allais être « refait ». Devant cette menace, je suis passé à l'enregistrement, comme une provocation envers mon propre texte. Puis je continuai d'enregistrer au fur et à mesure qu'une série de phrases était tapée à la machine. Et cela jusqu'au moment où une sorte d'arrêt du décollement fantasmatique coïncide avec la première citation musicale qui se trouve être justement le « chant » du rhombe dogon, l'appel lancé d'urgence à la voix (le premier homme mort *déclenche* la voix). À partir de ce moment, tout le reste du texte est mortellement *dicté* par les improvisations vocales – la musique des voix – ou par mon propre trajet de paroles improvisées captées par le magnétophone¹.

« Artaud refait » s'offre comme un objet qui rompt radicalement avec la théorie et la parole conférencière alors de mise. Roche avait une volonté claire de casser les cadres établis, y compris et d'abord le schéma « poétique »². Mais ce renoncement à la poésie ne signifie pas non plus un basculement dans le modèle du « sonore », ou du *live*... Bien que composé de manière improvisée et très « physique » (Roche évoque une « déambulation » très rapide, et une improvisation à quatre pattes, magnétophone posé sur le sol), ce texte a été retranscrit et réenregistré après coup. Ainsi, les bandes musicales ne s'entendent que sous leur forme déjà transcrite d'onomatopées.

Si l'on peut s'attacher à la notion de performance, cela tient essentiellement à l'idée d'un risque assumé par l'auteur. Risque, tout d'abord, vis-à-vis du contexte : dans un cadre hostile au surréalisme,

1. D. Roche, *Louve basse*, *op. cit.*, p. 53-54.

2. Le colloque « Artaud/Bataille » est d'ailleurs le premier lieu où il annonce publiquement son renoncement à la « poésie », alors que le *Mécrit* n'est pas encore paru.

cette prise de risque a été sanctionnée par la suppression, dans les actes du colloque, de la discussion « surréaliste » qui a suivi l'intervention. Le second risque encouru est celui de la momification, du figement (« Artaud refait » commence par une photographie de momie). L'enjeu n'est pas d'échapper au figement – puisque son travail, comme il le définira dans les *Dépôts*, peut être identifié à un travail sur la sécheresse – mais de ne pas ratifier la sclérose des formes culturelles telle qu'elles existent. À cet égard, la retranscription des bandes musicales dans des onomatopées les fige dans une forme morte *qui n'est pas* celle de l'institution ou de la culture.

Enfin, le recours à l'enregistrement permet de faire entendre le rapport non-évident du scripteur à son texte, qui prend la forme d'une « menace » du texte et d'une « provocation » de l'auteur. L'enregistrement est conçu comme un affrontement quasi physique, où la machine vient mettre à mal et interrompre la fluidité de l'improvisation, le lyrisme ou le verbiage philosophique : « Quant aux nombreux “plaf !” qui parsèment le texte, il ne s'agit là que du bruit – purement machinique – de la touche du magnétophone ou de la cassette que l'on enfonce du doigt. Rappels *nécessaires*, à l'ordre¹. »

Selon les termes de Denis Roche, *Louve basse*, dont fait partie cette « performance » de 1972, hapax dans son œuvre, a permis de « laisser libre cours à tout ce qui avait été empêché² » à l'époque, à savoir l'érotisme, la conversation, la voix, une certaine forme d'emportement baroque contrastant avec la sécheresse du discours théoricien.

CHRISTIAN PRIGENT : *SOUVENIRS DE L'ŒUVRE*

Christian Prigent est, des trois, l'écrivain le plus présent dans les études relatives à la poésie performée. Ses mises en voix, qu'on les

1. D. Roche, *Louve basse*, *op. cit.*, p. 7.

2. Entretien de l'auteur avec Denis Roche, le 19 mars 2014.

nomme « performances vocales » ou « lectures publiques », ressortissent toutes à ce que l'écrivain nomme la « voix-de-l'écrit¹ ».

Après avoir connu le cadre assez conventionnel des lectures de poésie ou des tournées promotionnelles², ce n'est qu'au tout début des années 1980 que l'écrivain se met à théoriser sa pratique, sous l'influence des premiers festivals Polyphonix : la confrontation de l'avant-garde contemporaine (*Tel Quel, Change, TXT*) et des poètes sonores lui donne alors l'occasion d'identifier la singularité de ses propres productions, de se différencier des modèles qui s'offraient à lui (les poètes *beat* ou la poésie sonore, quand elle repose sur des dispositifs essentiellement musicaux comme celle d'Henri Chopin)³.

La « voix-de-l'écrit » se définit tout d'abord par un rapport essentiel, intrinsèque, entre la lecture publique et le texte.

Une performance vocale cherche à dessiner, par rapport à la voix *naturelle*, un écart monstrueux, analogue à celui que dessine le geste d'écriture par rapport à l'usage discursif de la langue. Elle tente d'incarner la *monstruosité stylisée* de la voix. En ce sens, cette voix est et n'est pas la voix du sujet qui en est le support. Elle est *voix-de-l'écrit* : trace sonore et rythmique du geste spécifique appelé *écriture*⁴.

La performance vocale consiste à faire entendre le son d'un obstacle. La « voix-de-l'écrit » est ainsi elle aussi inséparable d'une notion de risque, risque encouru par toute personne qui s'affronte à sa langue. Le danger serait de tomber dans la simple réussite d'interprétation, dans

1. À l'origine de ce texte, une conférence prononcée en 1983. Première version, « La-voix-de-l'écrit (notes sur la lecture publique et la "performance vocale") », publiée en 1984 dans le volume collectif *Poésie Action* (Loques éditeur). Texte ensuite repris, avec des variantes, dans *TXT* n° 17, 1984, les volumes *La Voix-de-l'Écrit* (Nèpe éditeur, 1987), *L'Écriture ça crispe le mou* (Alfil, 1997) et *Compile* (P.O.L., 2011).

2. Entretien de l'auteur avec Christian Prigent, le 18 mars 2014.

3. *Ibid.*

4. C. Prigent, « La-voix-de-l'écrit », dans *Compile, op. cit.*, p. 10.

un jeu d'acteur ou d'orateur : la performance privilégie le « malaise¹ » à l'aisance.

En pratique, différents procédés engendrent cette « voix-de-l'écrit ». Le jeu sur la vitesse permet de dénaturiser la voix, de la rendre « monstrueuse », qu'il s'agisse d'un rythme très accéléré ou à l'inverse d'une rétention du débit vocal. La voix doit faire entendre une difficulté verbale, et pour cela il convient de la « rentrer », de l'éloigner le plus possible de la déclamation oratoire ou de la diction du comédien. Le lecteur ne développe pas sa puissance vocale ou sa capacité respiratoire. La lecture doit donc s'effectuer assis, à la fois pour contrer toute tentation de maîtrise du souffle et pour rendre la voix telle qu'elle s'incarne spécifiquement dans l'écrit (on écrit assis).

Les enregistrements figurant dans *Souvenirs de l'Œuvride* sont représentatifs des performances effectuées à l'époque ; certains « morceaux » ont été repris tels quels d'enregistrements *live*, d'autres ont été réenregistrés pour la cassette. La respiration y est particulièrement frappante. « Pnigos », fabriqué à partir de *cut-up* dans des articles de journaux traitant des perversions sexuelles, consiste en des blocs à prononcer le plus rapidement possible, calculés sur la capacité d'expiration moyenne (environ trente secondes). Comme Prigent le rappelle, le *pnigos*, c'est-à-dire *suffocation*, désignait, dans la comédie athénienne, une phrase que l'acteur devait dire d'une seule haleine. Quant à la « Liste des langues que je parle », elle est inspirée d'un jeu verbal inuit, le *kattajaq*, ou « chant haleté » : comme les chanteuses inuit, Prigent lit son texte sur un rythme de halètement, voisant les syllabes y compris dans l'inspiration, en alternance, cherchant à faire entendre une « monstruosité polyphonique ».

Bien que Prigent ait trouvé un modèle en *Pour en finir avec le jugement de dieu*², la voix « rentrée » de *Souvenirs de l'Œuvride* n'évoque que de très loin la diction expressionniste d'Artaud. En effet, chez Artaud, la diction est intrinsèquement liée au message et contribue à l'explicitier

1. *Ibid.*, p. 21.

2. Cette référence est présente dans chacune des versions de « La voix-de-l'écrit ». Voir par exemple *Compile, op. cit.*, p. 10.

ou à l'appuyer. Chez Prigent, en revanche, la voix-de-l'écrit ne doit pas être démonstrative : elle doit mettre l'accent sur la discordance. Ce sont donc essentiellement une sensation d'asphyxie, de constriction vocale (ou à l'inverse de relâchement, de détente) qui contribue à faire entendre le son d'une « difficulté ».

PIERRE GUYOTAT : L'ENREGISTREMENT DU *LIVRE*

Bien qu'elle n'entre pas dans la catégorie générique habituelle de « poésie », l'œuvre de Pierre Guyotat a néanmoins eu un rôle fondamental en ce qui concerne la pensée du rapport entre texte et voix. Elle est une référence majeure pour Prigent qui estime qu'elle oblige à penser une autre « physique de la lecture¹ » et exige une « expérience de *bouche*² », tant elle se fonde sur la matière sonore et rythmique de la langue. Loin d'être une simple potentialité contenue dans l'œuvre, le passage à la réalisation vocale a bel et bien été un moment crucial pour Guyotat. Prigent ne s'y trompe pas lorsqu'il écrit :

C'est aussi ce dont il a plus récemment radicalisé la logique de « performance » en se mettant lui-même en scène, c'est-à-dire en tentant de rendre encore plus présente la présence de la voix *écrite*, en court-circuitant plus radicalement que jamais l'écart entre l'impulsion qui fait écrire et la trace verbale de cette impulsion, en rendant toujours le geste toujours plus radicalement immanent à lui-même³.

Après un premier texte pour le théâtre, intitulé *Bond en avant*, en 1973, et incarné par des comédiens, Guyotat enregistre en 1976 une fiction inédite intitulée *Encore plus que la lutte des classes*, lue au magné-

1. C. Prigent, *Ceux qui merdRent*, Paris, P.O.L., 1991, p. 188.

2. *Ibid.*, p. 200.

3. *Ibid.*, p. 197.

tophone¹. L'enregistrement du *Livre* relève d'un autre degré. Pour ce texte, sorte d'épopée à rebours de l'histoire partant de la Seconde Guerre mondiale et remontant le temps, brassant les différentes langues, cultures, monnaies, autour de la prostitution qui est l'univers fictionnel privilégié de Guyotat, l'écrivain a mené un travail sur la langue extrêmement intense, atteint physiquement et moralement jusqu'à sombrer dans le coma². En 1979, il enregistre *Le Livre* en studio³, produisant 1h52 d'enregistrement de ce texte travaillé « au millimètre écrit près⁴ ». L'extrême lenteur de la diction frappe l'auditeur : la moyenne sur cette bande est de moins de trente mots par minute⁵, tandis qu'une conversation courante compte près de deux cents mots par minute. Des choix phonétiques sont effectués pour chaque groupe de mots : les « e » qui devraient être prononcés en [e] ou [ə] se ferment en [ø], les consonnes font aussi l'objet d'un traitement particulier, avec affrications, chuintements ou ajouts de coups de glotte. Chaque groupe possède un rythme propre, une prosodie tantôt extrêmement régulière, tantôt alternant brèves et longues, tantôt créant un accent d'intensité sur certains mots. Le *e* d'ordinaire muet est voisé, sinon il est supprimé par une apostrophe pour rythmer le texte. Durant des jours entiers de répétition et d'enregistrement, chaque syllabe a fait l'objet d'une attention extrême.

D'un à deux mois durant, plusieurs heures par jour, nous travaillons [...] chaque mot, chaque lettre, chaque intervalle, et chaque souffle de l'extrait choisi, trente pages [...] Travail, quelquefois, de près de trente

1. P. Guyotat, Enregistrement publié en CD, Luna-Park 0.1., Sub Rosa Records, consultable sur <http://www.larevuedesressources.org/IMG/mp3/Guyotat-Pierre.mp3> [en ligne, le 2 décembre 2013]. Réalisé à Paris le 19 juin 1976 (l'extrait lu est paru dans *Libération*, 3 juillet 1975, p. 12).

2. P. Guyotat a fait le récit de cette période dans *Coma* (*op. cit.*). Sur *Le Livre* et sur l'œuvre de Guyotat en général, on pourra consulter la somme de C. Brun, *Pierre Guyotat, essai biographique*, Paris, Léo Scheer, 2005, ainsi que le récent numéro de *Critique*, n° 824-825, janvier-février 2016.

3. Enregistrement réalisé à Paris, à l'aide de l'ingénieur du son et organiste Guy Bezançon.

4. P. Guyotat, « Ton ciel à la sueur de ton sexe », *Vivre*, [1984], Gallimard, Paris, coll. « Folio », 2003, p. 255.

5. Par exemple, 2 minutes et 20 secondes sont nécessaires pour prononcer 63 mots du *Livre*, (*op. cit.*, p. 208, de « d'embochur Indussiaq' » à « heman vegetal' »).

minutes sur le seul jeté d'une consonne finale, sur la retombée d'un souffle, d'un f, sur le revers d'un e muet. Toute une activité de suspension, de surseoiment de la vie, dans la mort de la technique¹.

Quant à la forme prise par cette diction, elle est celle de la profération, selon un modèle prophétique. Parmi les grandes références de Guyotat figurent en effet les *Impropères* de Palestrina, liturgie sacrée, polyphonie d'une grande liberté rythmique. *Le Livre* se construit dans un rapport évident à la musique : « Une épopée rythmée de bout en bout et qui intègre souvent le lexique de la période et du lieu traités. D'où surcroît de musicalité, celle-ci en permanence rude, primitive, brève, inouïe [...]. Rythmes et timbres aident à la compréhension du sens² ».

La composition même de la « langue » tire sa substance d'un rapport à la voix : *Le Livre* est, par moments, composé simultanément au magnétophone et à l'écrit, dans un aller-retour entre les deux supports. Mais par ailleurs le son de la langue ne doit pas s'isoler du sens : la tentation de la musique pure est ainsi refrénée.

Il y a bien là une véritable « performance » dans le travail du souffle, dans la prouesse consistant à élaborer la prononciation de chaque mot écrit. De fait, ce travail jusqu'au bout des syllabes, dans la lenteur extrême, ne se reproduira pas dans son œuvre : en 1985, un enregistrement *live* du *Livre* à Chaillot laisse entendre un rythme environ quatre fois plus rapide. Après l'enregistrement de 1979, Guyotat se détache progressivement du magnétophone, se prête à des improvisations en langue normative, et son travail s'oriente davantage sur la fluidité et l'unité de souffle du verset : l'enregistrement de *Progénitures*³ (2000) donne à entendre l'évolution de son rapport à la voix.

* * *

1. P. Guyotat, *Coma*, *op. cit.*, p. 62-63.

2. P. Guyotat, « Ton ciel à la sueur de ton sexe », *chap. cit.*, p. 255.

3. P. Guyotat, *Progénitures*, Paris, Gallimard, 2000, accompagné d'un CD audio de 38'.

Dans les années 1970, la voix est redevenue progressivement un centre d'intérêt majeur de l'avant-garde théorique, de manière parallèle aux différents courants de la poésie performée. C'est ainsi que quelques réalisations vocales concrètes ont émané d'auteurs en marge de *Tel Quel*. Ces performances proposent un mode d'oralisation des textes qui leur est propre, différent des lectures publiques en ce qu'elles sont non seulement médiatisées par l'enregistrement mais encore façonnées par lui. Elles n'appartiennent pas, à première vue, au champ de la « poésie », et a fortiori de la poésie performée ; mais il faut tenir compte du fait que, dans les années 1960-1970 en France, à la faveur des idées de Barthes et de Foucault¹, la frontière entre les genres est poreuse et que de nombreux auteurs se définissent davantage comme « écrivains » que comme poètes. « Performées » au sens donné à ce mot par Henri Chopin s'appuyant sur l'ancien français (« Tu n'as plus le choix, tu dois "performer : accomplir, exécuter"² »), elles tiennent compte de l'origine du texte, du corps et du souffle de l'écrivain. Mais ce n'est pas ici la syntaxe qui doit se plier au souffle ; s'y joue au contraire un va-et-vient permanent entre un texte et une voix individuelle mais dénaturalisée et dé-psychologisée, une oscillation qui s'enrichit de la contrainte extérieure (celle du magnétophone, de la vitesse ou de la lenteur, de l'obstacle physique), et s'incarne enfin dans une pratique du langage, qu'on la nomme « Langue » chez Guyotat ou « voix-de-l'écrit » chez Prigent.

1. L'idée de « mort de l'auteur » (on pense par exemple à « Qu'est-ce qu'un auteur » de Michel Foucault, publié en 1969) a pour corollaire une remise en cause de la séparation traditionnelle des genres littéraires, au profit des concepts de *texte* et d'*écriture*. Voir notamment les textes de *Théorie d'ensemble*, *op. cit.*

2. H. Chopin, « Quelques notes », dans *Poésies sonores*, *op. cit.*, p. 19-22, p. 22.



MICHÈLE MÉTAIL : POÉSIE PUBLIQUE

ANNE-CHRISTINE ROYÈRE

POÉSIE SONORE, OULIPO ET MUSIQUE ÉLECTROACOUSTIQUE

Michèle Métail entre en poésie en 1973 dans l'émission radiophonique de Georges Charbonnier « Art, création, méthode¹ ». En 1975, elle fait la connaissance de Pierre Garnier, Henri Chopin et Bernard Heidsieck qui présentent des œuvres visuelles dans le cadre de l'exposition qu'elle organise lors du festival *Musique dans la rue* à Aix-en-Provence. Elle participe en 1976 à l'exposition conçue par ce dernier à la galerie Annick Le Moine, *Panorama de la poésie sonore internationale* et, en novembre 1979, aux *Concerts manifestes* donnés à la Porte de la Suisse pour la publication de *Poésie sonore internationale* de Chopin. Néanmoins M. Métail refuse de voir qualifiée sa poésie de « sonore » : « Plus que l'aspect sonore, écrit-elle, c'est la notion de SYSTÈME de contrainte (*sic*), qui est à la base de mon travail². » S'appliquant à la langue comme sujet à part entière de l'investigation poétique, la pratique de la contrainte la rapproche effectivement des préoccupations de l'OuLiPo qu'elle intègre en 1975 pour s'en éloigner en 1998.

Ni totalement sonore, ni intégralement oulipienne la poésie de Michèle Métail trouve, en amont de ces deux références majeures, dans la musique électroacoustique quelques-uns de ses principes créatifs. Initiée à cet art à l'École de musique de Pantin, elle l'étudie au

1. France Culture, émissions des 23 mars et 11 mai 1973.

2. M. Métail, « Michèle Métail : la poésie publique », programme des *Rencontres internationales de poésie sonore*, Le Havre, Rennes, Paris, 25 janvier-2 février 1980, qu'elle a organisées avec Heidsieck.

Conservatoire de musique de Vienne en 1972-1973. Elle suit les activités du Groupe d'Études et de Réalisations Musicales (GERM), fondé par Pierre Mariétan en 1966, notamment les répétitions de *Momente* de Stockhausen et de *In C* de Terry Riley, qui lui fournissent les modalités de composition et d'exécution de son poème infini, *Compléments de noms*, commencé en 1972. Du compositeur allemand, elle retient les notions de « réservoir » formel (*Speicher*) et d'« insertion » sonore (*Einschub*) ; du minimaliste américain, celle de « modulation ». Ainsi, comme *In C*, *Compléments de noms* est-il fondé sur une structure modulaire évolutive dont le modèle est le mot allemand « Donaudampfschiffahrtsgesellschaftskapitän » (« Le capitaine de la compagnie des voyages en bateau à vapeur du Danube »). Infini, il fonctionne par ajout en tête de vers d'un nouveau substantif alors que le dernier tombe, les dictionnaires étant les « réservoirs » dans lesquels il puise sa matière. À la « modulation » sémantique du mot, dont le sens se répète et s'érode en fonction de sa position syntaxique, s'ajoute celle due à la répétition phonique, « insertion » parasitaire venant brouiller la linéarité de la signification, et enfin celle, plus générale, du sémantisme du poème, qui évolue au gré des mots entrants. Enfin, ses lectures se voient librement appliquer, comme l'exécution des 53 modules de *In C*, les paramètres du son : intensité (volume), tempo (vitesse) et ton (caractère).

Venue à la poésie sonore et à l'OuLiPo via la musique électroacoustique, Michèle Métail partage néanmoins avec la première « un objectif commun : le souci majeur de rendre le texte "public" »¹, comme l'affirme Heidsieck, qui fonde sa poésie sur l'« action » visant à sortir le poème du livre pour le « dresser [...], debout face au public »². Celle de M. Métail semble pour sa part davantage obéir au principe de relation. L'abandon en 1982 de l'appellation « Hors-texte »³ pour celle de « Publication orale » détourne en effet l'attention portée au « docu-

1. « La poésie sonore : c'est ça + ça » [1983], *Notes convergentes*, Romainville, Al Dante, 2001, p. 256.

2. *Id.*, « Voix ? Voie ! » [1992], *Notes convergentes, op. cit.*, p. 311.

3. Qu'elle applique à ses lectures publiques suivie d'un numéro d'ordre. Voir *Le Cahier du Refuge*, n° 214, Centre International de poésie Marseille, 2012, p. 7.

ment [...] hors pagination intercalé dans un livre » vers l'oralité comme moyen « de faire connaître quelque chose à tous¹ », induisant de fait une réflexion sur la mise en relation comme manière de rendre l'œuvre publique. C'est cette manière que nous étudierons, en nous arrêtant sur les deux principales formes de lectures publiques pratiquées par M. Métail : les publications orales et les conférences-performances. Pour analyser en quoi elles instaurent une poétique de la mise en relation avec l'auditeur-spectateur, nous nous intéresserons successivement aux formes, aux dispositifs et aux supports qu'elles mobilisent.

LES PARAMÈTRES DE LECTURE DES PUBLICATIONS ORALES DE
COMPLÈMENTS DE NOMS : DE L'INSCRIPTION DANS LE LIEU À LA MISE
EN RELATION AVEC L'AUDITEUR-SPECTATEUR

Si l'écriture de *Compléments de noms* repose sur la contrainte, il en va de même de sa lecture, qui constitue pour Michèle Métail, « le stade ultime de l'écriture² », c'est-à-dire la publication proprement dite. À l'instar d'Heidsieck, elle conçoit son poème comme une « partition³ » à implémenter, les grilles de lecture qu'elle lui applique lui permettant de passer de son statut de « réalisation » à celui de son « implémentation », de son « fonctionnement », pour reprendre Nelson Goodman⁴. Utilisant les paramètres du son, les grilles de lecture proposent une « approche musicale de la voix parlée⁵ » exploitant le décalage entre la signification des mots et la manière de les dire. La voix et ses effets

1. « Hors-texte » et « Publication », *Le Trésor de la Langue Française informatisé*.

2. *Le Cahier du Refuge*, n° 214, *op. cit.*, p. 7.

3. Voir Jean-Pierre Bobillot, « Bernard Heidsieck et le concept de "poème-partition" : un tournant médiopoétique », dans Bernard Heidsieck, *Les Tapuscrits : Poèmes-Partitions, Biopsies, Passe-Partout*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « Villa Arson » (Nice), 2013, p. 1168-1173 et, du même auteur, *Bernard Heidsieck Poésie action*, Paris, Jean-Michel Place, 1996, en particulier p. 36-75.

4. « L'implémentation dans les arts », *L'Art en théorie et en action*, trad. et postf. par Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet, Gallimard, Folio, 1984, p. 63.

5. M. Métail, « Mots à tout vent », *Cahiers art et science*, n° 3, 1996, Université Bordeaux 1, éd. Confluences, p. 14.

rythmiques, ainsi déconnectés des affects liés à une expressivité convenue, pour ne pas dire théâtrale, font saillir la matérialité sonore du langage, mettant en crise ses pratiques discursives codifiées.

Mais si les passages de *Compléments de noms* ne sont publiés qu'une fois exécutés, cet achèvement n'est pas partout identique. Comme le souligne Michèle Métail :

Chaque lecture était une situation unique dans un lieu différent avec des conditions spécifiques. À quoi bon se déplacer, si c'était pour présenter d'une ville à l'autre le même texte, lu de la même manière. Ne pas faire de différence entre Le Havre et Avignon me paraissait inconcevable, je n'étais pas dans un travail d'acteur en tournée¹.

Ainsi conçues, en particulier au cours de la première décennie de *Compléments de noms*, les grilles de lecture visent à créer une communauté éphémère « propre au jour et au lieu² », cette inscription du texte dans le lieu étant une des manières, pour la lecture, d'être publique. À Avignon en août 1979, M. Métail explique avoir appliqué au poème « les relevés météorologiques annuels de la ville », les millimètres pluviométriques donnant la longueur des séquences textuelles pour lesquelles les températures « indiquaient les différents tons, la vitesse du vent, le débit et la pression atmosphérique, les nuances³ ».

1. « REALPOETIK – de la radicalité à la réalité », communication prononcée lors du sommet franco-allemand, du 19 au 21 avril 2013 à la Künstlerhaus d'Edenkoben.

2. Michel Giroud, dépliant de la manifestation *Rencontres internationales de poésie sonore*, réf. cit.

3. « Les paramètres des *Publications orales* », publié sous le titre « I parametri delle "pubblicazioni orali" », dans *Le arti del suono*, anno III – n° 5, 2012, p. 87-94.

PUBLICATION ORALE EN AOÛT A AVIGNON.
GRILLE DE LECTURE :

| MOIS | Mm d'eau = nbre de vers | Nuance | Débit | Ton |
|-----------|-------------------------|--------|-------------|---------------|
| Août | 20 vers n° 3793 à 3812 | P | andante | apassionato |
| Septembre | 44 3813 à 3856 | F | largo | a paciere |
| Octobre | 57 3857 à 3913 | FFF | allegro | senza spirito |
| Novembre | 84 3914 à 3997 | MF | prestissimo | doloroso |
| Décembre | 88 3998 à 4086 | F | allegro | furioso |
| Janvier | 76 4087 à 4162 | FFF | andante | furioso |
| Février | 57 4163 à 4219 | F | prestissimo | furioso |
| Mars | 88 4220 à 4307 | P | andante | doloroso |
| Avril | 59 4308 à 4366 | PPP | allegro | senza spirito |
| Mai | 42 4367 à 4408 | PPP | andante | senza spirito |
| Juin | 38 4409 à 4446 | MF | lento | a paciere |
| Juillet | 19 4447 à 4465 | MF | largo | apassionato |

[Fig.1] Paramètres de lecture pour une lecture à Avignon en août 1979, dans « Mots à tout vent », *Cahiers art et science*, n° 3, 1996, Université Bordeaux 1, Confluences, p. 16

Néanmoins l'application des grilles de lecture s'assouplit au fil des ans, déplaçant son centre de gravité de l'inscription dans le lieu à la relation avec l'auditeur-spectateur, notamment grâce au jeu sur la nuance qui permet, par exemple, de débiter une publication orale dans le chuchotement le plus ténu. Cette pratique est particulièrement sensible dans « De langage à langue¹ » : le public s'installe alors que Michèle Métail est sur scène, dans la pénombre, chuchotant le poème. La lecture et l'éclairage en crescendo permettent de signifier le caractère infini du poème et surtout, pour le poète, de percevoir le moment où le public devient attentif. C'est l'instant même où le poème fonctionne, où il entre dans son processus de publication, car ce qui se joue dans ce contact soudain aigu entre le poème et le public, c'est véritablement un

1. Voir la vidéo captée lors des Rencontres internationales d'art performance (RIAP) à Québec en 2002 : <https://www.youtube.com/watch?v=tABd7ZusoqW>

échange, la création d'un espace communautaire. L'entrée inchoative dans la parole pour le poète et dans l'écoute pour le public rend ainsi sensible la co-création d'un espace-temps commun, au-delà du clivage institutionnel, symbolique et physique qu'est la scène.

LES DISPOSITIFS DES PUBLICATIONS ORALES : ENTRE LECTURES PUBLIQUES ET « PERFORMANCES » À CONNOTATION POÉTIQUE¹ »

Les publications orales mettent par ailleurs en place un dispositif² associant généralement lecture en direct, bandes sonores et diaporama qui, dans leurs dimensions technique, pragmatique et symbolique tendent à proposer à l'auditeur-spectateur une expérience sensible du langage, lui permettant notamment d'expérimenter et d'interroger les mécanismes de la production du sens. C'est le cas pour « Les troubles du langage »³ qui met en tension lecture de mots incomplets et diaporama montrant des enseignes de magasins auxquelles manquent une ou plusieurs lettres. Les deux médias, qui entretiennent une relation plus structurelle que sémantique, texte et enseignes ne coïncidant pas, interrogent par leur interaction les capacités de compensation sensorielle dans la saisie du sens, l'œil étant plus véloce que l'oreille à contrebalancer l'absence de la lettre.

Le dispositif peut également faire jouer lecture *live* et bandes sonores préenregistrées, rappelant celui largement investi par Heidsieck. Michèle Métail a recours à cette polyphonie pour ses publications orales multilingues, comme « No man's langue », écrit

1. Heidsieck, « La poésie sonore : c'est ça + ça », *Notes convergentes*, *op. cit.*, p. 263.

2. Selon Bernard Vouilloux, « un dispositif est un agencement résolument hétérogène d'énoncés et de visibilité qui lui-même résulte de l'investissement d'un ensemble de moyens appelé à fonctionner stratégiquement au sein d'une situation (d'un champ de forces) donnée ». Il articule, selon Philippe Ortel, trois niveaux : technique, pragmatique et symbolique. Voir « Du dispositif » et « Vers une poétique des dispositifs », dans *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, textes réunis par P. Ortel, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008, p. 28 et 39.

3. Publication orale des vers 6373 à 6489 de *Compléments de noms* consacrés aux « Mots incomplets ».

en 2003 à l'occasion du 30^e anniversaire de *Compléments de noms*. Lu pour la première fois au Centre Pompidou le 30 avril 2003, « No man's langue » est un voyage entre le français et l'allemand exploitant notamment les mots introduits par les huguenots français persécutés qui, au XVII^e siècle, se réfugièrent à Berlin et dans sa région. Ses paramètres de lecture reposent sur les caractéristiques paysagères du Danube, chaque séquence textuelle étant approximativement « proportionnelle à la longueur kilométrique de chaque tronçon décrit¹ ». Le final coïncide avec l'entrée dans le delta du fleuve, et superpose à la lecture en direct de mots allemands, celle, diffusée sur CD, des mêmes mots en français. La disjonction accentuelle fait davantage qu'attirer l'attention sur la matérialité sonore des mots, elle introduit l'altérité dans l'identité, vacillement subtil du lien acquis entre le son et le sens. Comme l'eau du fleuve se mêle à la mer, les deux langues se mélangent dans un decrescendo laissant place soit à la diffusion de la valse de Strauss « Le beau Danube bleu », soit à des bruits aquatiques prélevés *in situ* par M. Métail. Ce dispositif est complété par un rouleau de lecture bleu dactylographié, rappelant mimétiquement à échelle réduite le cours du Danube, annonçant métonymiquement la valse finale et matérialisant, par son déroulement au fil de la lecture, la temporalité de l'exil dans la langue. Ainsi la polyphonie souligne-t-elle l'étrangeté de la langue, en mettant en scène l'hétérogénéité des prononciations. Mais elle historicise cet arbitraire, en le réinscrivant dans l'histoire des hommes et des lieux, car elle rend sensible, auditivement et visuellement, une aire géographique et ses transferts linguistiques. [Figure 2]

Certaines publications orales, associant lecture et action, sont qualifiées par Heidsieck de « performances » à connotation poétique ». C'est le cas de « Pôle position », qui commence par l'agitation d'un drapeau à damier et le bruit d'une course automobile préenregistrée avant de s'achever dans un retentissant coup de frein. Entre-temps M. Métail effectue la lecture de cet extrait de *Compléments de noms* « en

1. Grille de lecture, document personnel de M. Métail.

imitant le ton d'un commentateur sportif¹ ». L'action est collective pour « Recto tono », publication orale d'un passage du poème en ancien français, auquel sont appliquées les conventions de la lecture monastique au Moyen Âge (« voix monotone et horizontale² »), avec pour seules variations le débit et l'intensité. Au cours d'un repas médiéval, M. Métail, en robe de bure, lit sur scène, où se trouve une partie du public, pendant que défile un diaporama présentant « des fragments d'architecture religieuse moyenâgeuse³ » en relation structurelle avec le texte. Éloignées par leurs univers, ces deux publications orales, en exhibant « des types de verbalisation plus ou moins *stéréotypées*⁴ », révèlent la dimension culturelle de toute lecture.

Les dispositifs des publications orales ont donc pour fonction d'indexer le langage en tant que système de signes, de rites et de conventions. Ils proposent à l'auditeur-spectateur une expérience de l'arbitraire de la langue, mais lui signifient aussi que c'est dans cet arbitraire que se dit l'essentiel de l'homme et de son histoire, si bien que la déconstruction langagière se met paradoxalement au service d'une construction. Plaçant le langage au rang des activités humaines, les publications orales de *Compléments de noms* présentent une histoire culturelle de la langue et de la lecture, une sorte d'« anthropologie historique du langage » en actes, pour reprendre Henri Meschonnic⁵.

1. « Pôle position », document personnel de M. Métail. Le texte a été lu le 9 juin 1986 au Centre culturel Suisse à Paris lors du festival *Polyphonix 10*. Voir *Polyphonix*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, éditions Léo Scheer, Polyphonix, 2002, p. 219 et p. 236-237.

2. « Recto-ono. Compléments de noms. Publication orale vers 6499 à 7208 », dactylogramme de présentation, non daté. La lecture eut lieu le 30 août 1984 à Trébeurden, en clôture d'une semaine d'ateliers d'écriture et de musique dirigés en collaboration avec Louis Roquin dans le théâtre du C.C.A.S, Village de vacances de la Caisse Centrale d'Activité Sociale.

3. *Ibid.*, « texte et images obéissent à des contraintes analogues : alternance, intersection, variation, répétition... ».

4. Pierre Roger Léon, *Précis de phonostylistique : parole et expressivité* [1993], Paris, Armand Colin, 2005, p. 164.

5. *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.

LES CONFÉRENCES-PERFORMANCES : LES AGENCEMENTS D'UN
DIDACTISME PERFORMATIF

Le travail sur les X commence le 22 juin 1994 lorsque Michèle Métail note son premier chiasme, du grec *khiasmos*, signifiant « croisement », d'où ce terme générique. Depuis, la collecte se poursuit dans trois directions : celle des chiasmes rhétoriques, celle d'un matériau relatif à la lettre « X », et celle de photographies personnelles de « X » inscrits dans le paysage et révélés par le cadrage, nommées « paysages inscrits¹ ». Cette collection textuelle et visuelle est la matière première des conférences-performances, qui associent diaporama, lecture et bandes-son, dispositif auquel s'ajoute parfois la musique *live*. Alors que les publications orales s'appuient sur la phase préalable d'écriture de *Compléments de noms*, la conférence-performance est une « œuvre ouverte ». N'ayant pas de « direction structurale donnée », elle élabore « sa propre forme, sans être déterminé[e] par une *nécessité* dérivant de l'organisation même de l'œuvre² », agençant provisoirement les éléments collectés qui rejoindront ensuite la masse du matériau-source. Avec elle, coïncident plus étroitement, diachroniquement et synchroniquement parlant, le « processus de réalisation [...] et d'implémentation³ » de l'œuvre. La conférence-performance, forme banale et souple d'interaction discursive, modélise néanmoins un type de relation spécifique avec le public. Elle implique en effet d'une part la reconnaissance des indices d'autorité qu'elle distille en tant qu'« exposé didactique qui s'adresse à un public cultivé⁴ » et qui contribuent à forger la posture du conférencier, d'autre part son identification en tant que « performance », c'est-à-dire en tant qu'action poétique. De fait,

1. *Le Cahier du Refuge* n° 180, *op. cit.*, p. 7.

2. Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte* [1962], Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essais », 1979, p. 17, 18.

3. « Dans les arts d'exécution (*performing arts*), les processus de réalisation (*execution*) et d'implémentation sont temporellement entrelacés », N. Goodman, *L'Art en théorie et en action*, *op. cit.*, p. 65.

4. « Conférence », *Le Trésor de la Langue Française informatisé*.

la conférence-performance connaît deux dispositifs majeurs soulignant tantôt sa dimension didactique, tantôt sa valeur performative.

La volonté d'instaurer un certain partage du savoir s'accompagne de la mise en scène des indices propres à l'univers du conférencier. La posture assise à une table¹ ou debout devant un pupitre², la lecture de feuilles dactylographiées, l'usage du diaporama présentant photographies personnelles, croquis et reproductions de tableaux sur lesquels figurent des X (comme ceux d'Antoni Tàpies ou de Jiří Kolář), le recours aux citations comme arguments d'autorité ou encore la présentation d'objets (une boîte de crochets X, par exemple) en guise d'exemples concrets, contribuent tous à créer l'espace discursif d'interaction propre à la conférence. Actions et visuels sont ici soumis à la perspective pédagogique : les gestes montrent les objets plus qu'ils ne soulignent un code langagier, les images ont un lien non plus structurel mais illustratif avec le propos. Le langage n'est plus exhibé en tant que système de signes, comme dans les publications orales, il véhicule l'histoire ancienne et actuelle de la lettre X, tout particulièrement dans sa dimension de « "marqueur" de la rébellion, de l'opposition au système ». La découverte de « l'existence d'une génération X chez les sociologues » et de son « "ode" qu'est devenue la chanson de Nirvana [*Smells Like Teen Spirit*, Nervermind, 1991] »³ a en effet conduit M. Métail à l'utiliser en final de certaines conférences-performances⁴. Dans une telle économie, il revient à la lecture de marquer la dimension poétique de la conférence en soulignant, grâce aux modulations vocales, les opérations de sélection, de montage et de collage citationnels, afin de mettre en valeur non seulement l'hétérogénéité des éléments prélevés, mais aussi la construction réflexive qui les a rassemblés.

1. « Attention : croisement (Chiasme, une collection) », première conférence-performance, mercredi 3 décembre 1997, Maison des écrivains, Paris.

2. « Signe multiplicatif », 27 janvier 2010, École des Beaux-arts de Lyon.

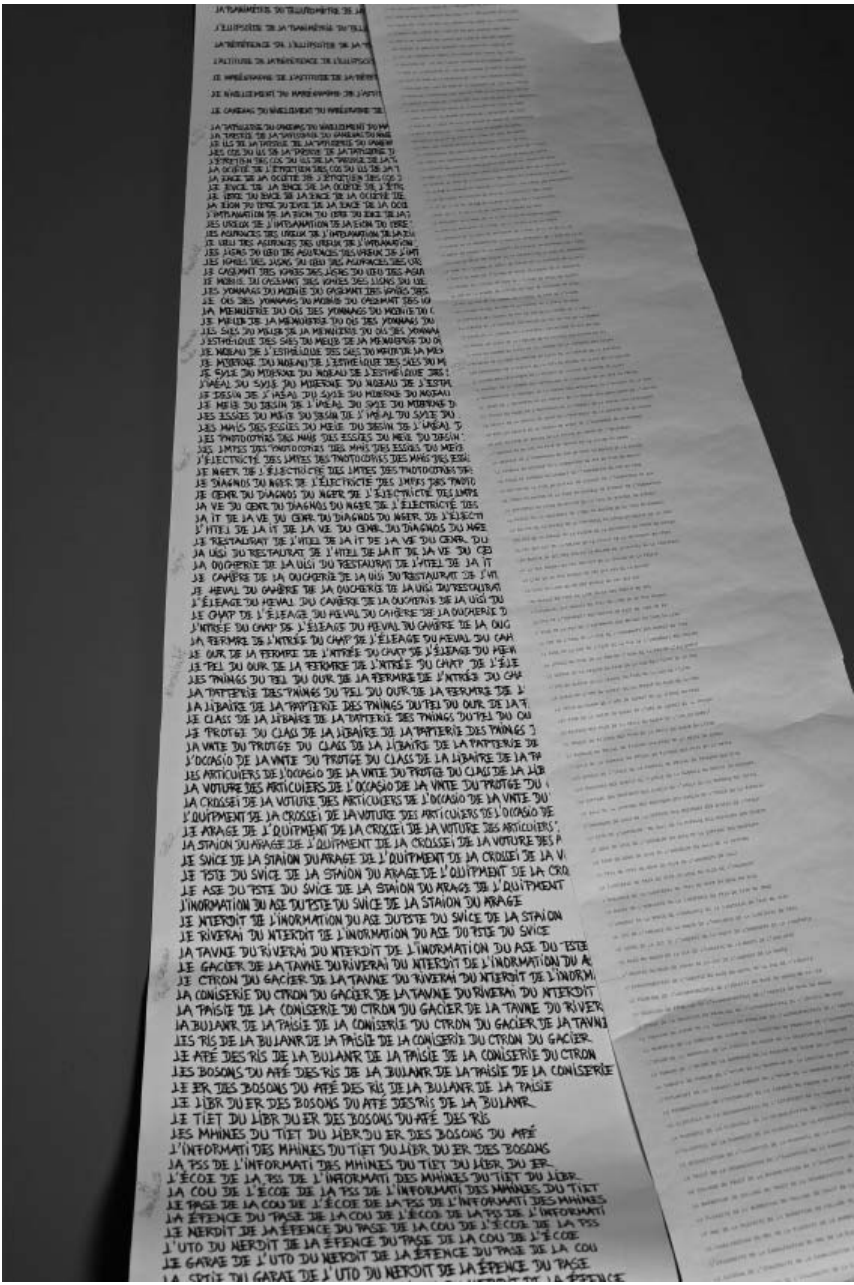
3. Entretien personnel avec M. Métail.

4. Par exemple celle donnée au Centre International de poésie à Marseille pour le vernissage de son exposition du Gigantexte n° 6 *X-libris* le 29 mai 2009 (« Signe multiplicatif. Conférence-performance ») et celle donnée au Théâtre de l'Union à Limoges le 15 mars 2014 (« Attention : Croisements ! »).

La conférence-performance exploite également la mise en espace de ses matériaux propres, non seulement parce qu'elle se met en scène, mais aussi parce qu'elle s'épanouit dans le cadre de ses propres expositions. Dans ces contextes, la conférencière se tient debout, parfois sur une estrade, pour lire un rouleau, utilisant éventuellement un diaporama montrant exclusivement ses photographies de « paysages inscrits ». Ce fut le cas pour *Play X*, donnée au festival international de poésie à Rotterdam avec les musiciens Lukas Simmonis et Henk Bakker en juin 2013, où l'association de la lecture avec une musique *live* contribuait, grâce au travail collaboratif, à la mise en espace de l'œuvre sur scène. Au couple lecture-diaporama s'ajoutait le travail croisé des deux musiciens, retravaillant en direct des samples préenregistrés ainsi que leur voix qui, en *live*, venait faire écho à celle de M. Métail, exploitant ainsi spatialement les potentialités de la notion de croisement. En revanche, lors de l'exposition à la Stifterhaus (Linz, Autriche), la conférence-performance *X-mal*, réalisée devant un kakémono présentant en langage des signes photographié un proverbe allemand relatif à la lettre X¹, a délaissé le diaporama pour recourir au rouleau sur lequel M. Métail a peint ce qui était destiné à être vu par le public, créant ainsi un rouleau à double sens de lecture, orné d'une vingtaine d'interventions graphiques. La lecture est alors littéralement partagée, le rouleau devenant, selon l'expression de Donald Winnicott, une « aire transitionnelle d'expérience² », matérialisant l'espace intersubjectif reliant le poète aux auditeurs-spectateurs. Au cœur de cette relation du poème avec son public, les supports jouent donc un rôle stratégique, sur lequel, en guise d'ouverture, il est indispensable de s'arrêter.

1. « Ein X für ein U vormachen » : « Prendre des vessies pour des lanternes ». L'exposition eut lieu du 28 mars au 15 avril 2012 à la Stifterhaus et la Maerz Galery.

2. « Cette troisième aire a été opposée, d'une part, à la réalité psychique intérieure ou personnelle et, d'autre part, au monde existant dans lequel vit l'individu, monde qui peut être objectivement perçu. », D. Winnicott, « La localisation de l'expérience culturelle », *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient ; 26 », 1971, p. 143.



[Fig.2] Rouleau calligraphié avec insertions graphiques à l'acrylique, « X-Mal », Stifterhaus, Linz, Autriche, 27 mars 2012 © Otto Saxinger

LES SUPPORTS IMPRIMÉS AU CŒUR DE LA PRATIQUE ET DE LA
POÉTIQUE DES LECTURES PUBLIQUES

La pratique et la poétique de la lecture publique de M. Métail ont évolué au gré des supports et des postures qu'ils induisent. À ses débuts, ils s'apparentent, diaporama excepté, à ceux de la lecture de poésie :

Sur la scène [...] dans le noir, assise devant une petite table, Michèle Métail lit. Une mini-lampe, sur la table, éclaire les *Compléments de noms*, son texte. [...] Sur le fond de scène sont projetées de grandes photos d'Enseignes incomplètes, de Mots écorchés, [...] auxquels manquent une lettre, une syllabe¹.

Les feuilles de format A4 tapuscrites « glissé[es] dans une pochette en plastique sur laquelle étaient collées des étiquettes avec les indications de lecture² » sont remplacées par des rouleaux dactylographiés sur des machines à petit puis à large chariot et plus tard, les rouleaux encrurs se faisant rares, par des rouleaux « calligraphiés à l'encre de Chine et au pinceau³ », dont certains, depuis les années 2009-2010 sont peints, mêlant interventions graphiques et expressions en lettres pochoirs.

Cette évolution médiologique est celle d'une verticalisation des supports et des postures de lecture. Elle contribue à la promotion visuelle du support et à la ritualisation de sa monstration. Les rouleaux sont en effet souvent enveloppés dans des tissus japonais, les furoshiki, à la fois pragmatiques dans leur fonction de protection durant le transport, et esthétiques, en raison de leur décoration. Le poème se transporte et se transmet, cette passation étant mise en exergue par l'ouverture du furoshiki sur scène, comme en un rituel dont la signification collective est celle d'un passage à l'acte de la publication et d'une entrée dans son espace propre, devenant ainsi le point nodal de la rencontre entre le poème et son public.

1. Heidsieck, « La poésie sonore : c'est ça + ça », *Notes convergentes*, *op. cit.*, p. 262.
2. *Le Cahier du Refuge*, n° 214, *op. cit.*, p. 10.
3. M. Métail, « REALPOETIK – de la radicalité à la réalité », *réf. cit.*



[Fig.3] Classeurs de Compléments de noms, utilisés pour les lectures publiques entre 1973 et la fin des années 1980 © Michèle Métail

CHRISTOPHE TARKOS : POÉSIE = PERFORMANCE

DAVID CHRISTOFFEL

Tarkos n'oriente pas sa pratique vers la performance. Pour lui, la poésie est d'office une pratique performative de bout en bout, sans discrimination entre la manière éditoriale et la manière scénique ou les manières phonographiques, radiophoniques... Même si on trouve certaines candidatures à des festivals qui affirment la dimension intrinsèquement anti-livresque de sa poésie. Sa poésie ne peut justement être assimilée à de la littérature, dans la mesure où il ne se concentre pas tant sur l'écriture de livre que sur la « fabrication de poèmes ». Dans les archives numériques de Tarkos, un fichier intitulé « LISBOA¹ » contient quelques éléments réunis sous le titre « Argumentaire » qui explicite les activités poétiques de Tarkos par lui-même, qui tâche de continuer à faire de la poésie, tout en voulant expliquer qu'il est important qu'il soit invité à Lisbonne en 1994.

Pour l'expression d'une poésie. Je suis fabricant de poèmes. Je n'appartiens pas à la littérature, je n'écris pas de livres, je donne des poèmes fabriqués, je donne des lectures.

Un poème doit-il passer par l'entendement ? Un poème doit passer par l'entendement. Le poème doit s'entendre à le dire qu'il s'agit d'un poème et d'un bon poème, ça doit passer, à le dire, à le passer sur le tourne-disque, à le passer par les émissions radiophoniques, à servir seul sans lire, sans musique.

1. Cf. disquettes du fonds Tarkos de l'IMEC.

Autrement dit, les constituants « médio-poétiques¹ » ne sont pas déterminants du genre poésie, alors que l'ouverture à une telle variété de médias s'annonce comme constitutive du fait que c'est de la poésie. Et Tarkos poursuit :

La poésie n'est pas de la littérature. La poésie produit des poèmes. Un poème est spécifique. Et ce n'est pas les seuls livres séduisants par leur petite taille artistique des librairies spécialisées d'art et essai qui doivent offrir la donnée des poèmes. Malgré les penchants de ces dernières années à trouver un petit logement sous couvert de flâner de beaux ouvrages.

Marseille n'est pas la Ville de vieille France, il n'est pas nécessaire, pour Marseille d'être plus réactionnaire que les réactionnaires de France. Les bords de la Loire sont vaseux. Ce n'est pas nécessaire. *A poesia esta poesia. A poesia esta Pessoa. Penso que non se pode esquecer. Sei o que fique numa tabacaria. Non quero qu'isso fosse so para o mestre. O mestre esta em Lisboa morto. Para que a Africa americana invade o Tejo, ir numa barca.*

La manifestation de Lisboa 94 est l'occasion. De montrer quelqu'un. Je montre ma poésie partout, je suis attaché à Marseille, je suis attaché à sa revue *Corse Doc(k)s*.

Il faut une personne, il faut un poète pour Marseille à Lisbonne. Ci-joint poèmes.

D'un côté, il dit bien que la poésie passe par l'entendement, que son activité poétique est liée à la pensée. Et s'il n'écrit pas encore de livres, il revendique l'entendement et pose le principe que la variété des médias par lesquels la poésie peut passer doit être d'autant plus élargie qu'il n'y est pas indifférent, puisqu'il veut justement qu'ils soient variés.

Mais il reste que, de la même époque, on trouve une biographie (fichier PREBIO²) qui prend en charge une sorte de bipartisme de

1. Pour reprendre le terme de Jean-Pierre Bobillot.

2. Fonds IMEC.

l'activité d'un poète entre la publication dans des revues estampillées « de poésie » et des lectures en des lieux estampillés « de poésie » :

Christophe Tarkos. 1993.

a publié dans Nioques de Jean-Marie Gleize, dans Doc(k)s de Philippe Castellin et Julien Blaine, dans Action Poétique de Henri Deluy, dans Maisons Atrides de Jean-Pierre Bobillot, dans AIOU de Jean Monot, dans TXT de Christian Prigent, dans les Cahiers de Emmanuel Ponsart,

a lu dans les Inédits du centre de poésie de Marseille, dans le Récital de poésie de la Villa Médicis, Rome, dans les Rencontres de Lardiers, lira aux Établissements Phonographiques de l'Est de B. Heidsieck et P. Nagy, aux rencontres de la Nouvelle-Orléans, etc.

On peut remarquer qu'au-delà de cet « etc.. » et justement parce qu'il induit que les listes ne sont pas complètes, les deux paquets d'activités sont calibrés pour être à peu près de la même taille. Dans son aménagement graphique, cette « PREBIO » dit bien que Tarkos intervient autant à l'oral qu'à l'écrit.

Pour préciser un certain nombre des choses que cela peut impliquer, il s'agit de partir d'une formulation calquée sur *Le Signe* = (POL, 1999), une théorie poétique qui peut valoir pour manuel pratique : en vertu de son principe « le signifié = le signifiant », nous avons envie d'en concrétiser l'extensibilité en testant l'hypothèse « Poésie = Performance » = la pratique de Tarkos fait tout pour que la poésie soit performative jusque dans le livre.

Mais il faudrait se méfier d'une lecture trop volontaire, qui consisterait à penser en un mouvement de la poésie vers la performance, l'idée d'une égalité « Poésie = Performance » qui consisterait plutôt à exclure la perspective d'une tension de l'une vers l'autre, une attraction de l'une par l'autre qui supposerait – pour qu'il y ait attraction – une différence de poids. Or, s'il y a égalité, cela ne veut pas dire non plus qu'il y a



fusion. Justement, s'il est écrit, page 7, « le signifié = le signifiant », après la page 8 où il n'y a que « = », on peut lire, page 9 :

distance
distant
la distance
distendu
le distant
un peu de distance [...]

Ce qui signifie bien qu'il y a un trajet. L'égalité ne consiste pas à nier qu'il y a un déplacement du signifié vers le signifiant qui, en vertu de l'égalité, est en même temps un déplacement du signifié vers le signifié, y compris du signifiant vers le signifiant.

grincement et écrasement = substance¹

Le bruit et la trace qui sont produits par le déplacement sont le déplacement qui est ce qui passe, qui est ce qui se passe. Substance étant de l'ordre d'un mouvement d'égalité qui peut se terminer par un accident, de l'écrasement, puisque :

= les deux bandes noires laissées sur le sol par les pneus du freinage juste avant l'écrasement²

Puis
pneu = pneu³

Quand Tarkos publie cette égalité entre le pneu et le pneu dans *Le Signe* = en 1999, il a déjà fait le trajet du pneu au pneu, dans *Oui*, en 1998, où, déjà, la répartition des signes sur la page est comme une trace

1. Christophe Tarkos, *Le Signe* =, Paris, POL, 1999, p. 10.

2. *Ibid.*, p. 11.

3. *Ibid.*, p. 12.



de pneu qui est comme un signe égal. Et ces applications graphiques font suite (ou répliquent) à la performance à la Gare d'Avron à Paris, en 1995.

le pneu

Tu le vois

le pneu

regarde le bien en face

le grand pneu

tu le vois

il est juste en face de toi, regarde le bien en face

c'est un pneu neuf

le pneu neuf en service en face

le pneu plus grand qu'un homme

un haut pneu c'est le haut pneu

c'est le plus haut pneu que je connaisse

vise le pneu

regarde le en face

c'est un

xm 28 TL 168 A8 165 B ; 710/75 R 34 neuf

plus grand qu'un homme, 140 kilos

le plus beau neuf que j'ai jamais regardé en face

X c'est la marque

xm 28 c'est la forme des crampons, des gros chevrons de 10 cm de haut

ou de creux qui partent sur les côtés

168 A8 cela veut dire qu'il peut porter 5600 kg par pneu, 168=5600

kg,

ça dépend du nombre de pneu s'il y a deux pneus ça fait 11 200 Kg

à une vitesse de 40 km/h A8=40 km/h (mais il peut aller plus

vite

165 B il peut porter 5150 kg (165=5150kg) s'il va a 50 km/h

B=50 km/h

710 c'est la largeur du pneu neuf en millimètres là 710 mm = 71 cm
75 c'est la hauteur du pneu divisé par la section ici 34 pouces, c'est en
pouces
34 c'est le diamètre intérieur, c'est important pour mettre sur la jante
34 pouces
1 pouce fait 2,54 cm ce qui fait un diamètre de 86,36 cm
et un rayon de 965 du pneu neuf si on met rien dessus
si on met quelque chose dessus ça l'écrase son rayon est différent
mais sur le même pneu chargé on a les deux rayons un écrasé et l'autre
qui n'est pas écrasé, il est à moitié écrasé
en bas il s'écrase, mais en haut il n'est pas écrasé du tout
quand il est écrasé il mesure plus que 845 C'est en mm, 845 mm
avec un diamètre deux fois plus grand,

c'est un grand pneu, un grand pneu neuf
un pneu est le pneu neuf en service
le vrai pneu
pile en face
gros

quand il fait un tour
en un tour, il a avancé de 6 mètres, il a fait six mètres en avant sans
écraser il n'appuie pas, il appuie à peine
c'est un grand pneu
le pneu neuf

assez gros pour contenir 1150 litres ; si on le ferme, on peut y mettre
1150 litres de ce qu'on veut de liquide dedans
c'est le gros pneu qui peut contenir plus de 1000 litres

il fait pile en face

regarde le

visé le bien en face

C'est un pneu plus haut qu'un homme à regarder de face

un pneu
pur un tractopelle

c'est un grand beau pneu neuf prêt

on voit encore les fils de caoutchouc qui dépassent
il n'a jamais servi le grand pneu neuf
en face¹

P COMME PNEU

Le problème, si le pneu est « plus grand qu'un homme », « plus haut qu'un homme » et s'il est même le plus grand pneu neuf qu'il n'a jamais vu, c'est qu'il n'est pas égal à un homme. Il y a donc un problème de taille en même temps qu'il y a un fait de position, c'est qu'il est « pile en face de toi ». Ce qui est pile en face, dans le choix du pneu comme objet du poème, c'est comme pour le petit bidon², on pourrait dire que c'est exprès pour faire de la poésie avec des objets présumés indignes de la poésie et qui, chaque fois, se tiennent en face d'elle.

On pourrait dire aussi que c'est pour affirmer une vision démocratique et ouverte à l'ampleur du monde qu'il choisit des objets si peu familiers à la poésie. Ou encore affirmer une vision indigne de toute espèce de petite histoire de démocratie poétique.

Ou alors : il faut dire qu'il s'agit d'une stratégie plus stylistique qui consiste à choisir un objet supposé impropre à la célébration poétique pour justement amplifier la beauté de la gratuité du geste poétique qui

1. Extrait du fichier « PNEU », modifié le 8 mai 1995.

2. *Un petit bidon* est un poème de Christophe Tarkos, donné lors d'une soirée *Java* en décembre 1999 rue du Cherche-Midi à Paris.

vient le gratifier d'une épiphanie qui frôle l'ineffable. Justement, faut-il dire, comme Christian Prigent, que Tarkos « joue, immobile, le drame bref de cette épiphanie et de cette agonie¹ » ? Dans *Sokrat à Patmo*, en préface aux *Écrits poétiques*, Prigent parle aussi de « générosité élocutoire du flux », d'une « jouissance quasi enfantine à laisser couler le flot du babil² », tout en se demandant si « cette heureuse ébullition verbale » si manifestement non-naïve est donc aussi faciale, c'est-à-dire frontale, c'est-à-dire sans face cachée, sans arrière-pensée. Justement, Prigent relève comment plusieurs performances de Tarkos « exposent drôlatiquement divers malaises de l'élocution » (en citant l'exemple de *La compote, Je ne, Tambour Tombola, Dix Ronds*). Ce qui constitue bien la performance comme un lieu de poésie non pas privilégié, non pas idéal, mais un lieu qui peut remplir la poésie de ses réflexions sur l'activité de poésie. Elle le remplit en l'éprouvant par l'épreuve comble. Tarkos se comble d'éprouver et c'est pourquoi : non seulement, la fabrication de poèmes peut fabriquer des livres comme des performances, mais c'est pourquoi : il n'est pas indifférent de faire les deux.

Entre le poème typographiquement performatif et les textes de performance qui ne trouvent pas de résolution éditoriale, comme il faudra distinguer plusieurs niveaux entre les interventions poétiques à l'écrit et les performances de Tarkos, il s'agit de reconnaître chaque fois que les équivalences annoncées entre les niveaux d'intervention ne sont pas intégralement réversibles.

Et pour cause, chaque projet de renversement nécessiterait au moins un poème.

On est clair. On a un pan devant. On claque dans le pan de devant. Le pan est réel = mène directement dans la collision avec le pan³.

1. Christian Prigent, « Sokrat à Patmo » in Christophe Tarkos, *Écrits poétiques*, Paris, POL, 2008, p. 10.

2. *Ibid.*, p. 16.

3. Christophe Tarkos, *Le Signe* =, *op. cit.*, p. 14.

Et s'il y a *Pan* comme « Pancarte », c'est que l'équivalence vaut pour principe actif. Le signe = est signe d'équivalence en importance entre pneu et pneu, est aussi l'équivalence qui va permettre à ses listes de mettre des éléments hétérogènes dans un jeu d'égalité qui fait plaisir à perturber leur présumé inégalité de valeur. Par exemple, dans ses archives numériques, on trouve un fichier intitulé « livres aimés », une liste de 89 livres, avec des livres de poésie qui donnent une image précise et large de la poésie, qui va des *Oraisons funèbres* de Bossuet aux *Œuvres* de Mallarmé en passant par *Quant à je (kantaje)* de Katalin Molnar ou les *Œuvres complètes* de Saint-Just, mais aussi des ouvrages d'esotérismes très variés, comme *Le Vrai Classique du vide parfait* de Lie-tseu, *Le Guide des égarés* de Moïse Maïmonide ou *Consciences virtuelles* de Macno Ayerdhal. Il y a aussi différents types de Dictionnaires (le *Dictionnaire d'argot* de Jean La rue, le *Dictionnaire des compositeurs* de Roland de Candé, le *Dictionnaire des médicaments* de V. Fattorusso), mais encore des ouvrages du rayon vie quotidienne, comme : le *Code Civil* édition Prat europa, le *Code de la route* édition codoroute, *Cent sauces pour les pâtes* de Sally Griffiths aux éditions Grund, *1000 recettes pour le ménage* de Dutti-Garat aux éditions hypérion ou le *Guide pratique pour s'enrichir* de Richard aux éditions Marabout.

On aurait tendance à relever les principes de dé-discrimination des époques, des tendances confessionnelles, des genres, des dignités culturelles. D'un côté, Tarkos inclut dans la liste *L'annuaire du téléphone* et cela peut sembler un geste dramaturgique pour ménager des surprises relatives quant à tout ce qu'il va pouvoir mettre dans la liste. Mais d'un autre côté, c'est ce qui va rendre à la fois important de réflexivité le fait qu'il introduise le livre *L'Art d'écrire et le style des administrations* de Jean Datain. Seulement, la réflexivité peut bien être importante, elle n'en est pas moins évolutive et, à ce titre, aussi importante que les pensées que peuvent donner des livres tels que *L'Acrobatie et les acrobates* de G. Strehly, *Les Noms de villes et de villages* d'Eric Vial ou *Le Classique des nœuds* de Franck Ripault.

En plus des jeux de listes, la lecture de *Processe* confirme que Tarkos donnait au moins autant d'attention au livre d'Eric Vial sur les noms

de villes que les *Pensées* d'Elizabeth de la Trinité. Parce qu'il s'agit de construire une pratique anti-élective de l'attention et du rapport aux livres. À la suite de la liste, Tarkos écrit :

89 livres, dont une bonne partie livres trouvés, livres de bibliothèques, livres donnés, livres échangés, livres gratuits, livres achetés, livres anciens, livres volés, livres prêtés.

Je ne la comprends pas, beaucoup de livres médiocres et beaucoup de livres que je n'ai pas lu, je ne comprends pas la logique de ce qui est là, comment tous ces livres ont pu arriver là, mais c'est un fait que c'est le lot de ce qui est là et en sa totalité, c'est un lot à prendre même s'il y a beaucoup de livres que je n'ai pas lu et beaucoup de livres médiocres.

Ce qui laisse entendre que le fait de ne pas comprendre pourquoi tous ces livres sont là, l'interpelle d'avantage que le seul fait qu'ils sont inégaux en qualité. D'autant que les catégories selon lesquelles il établit la différence entre les livres (les trouvés, les empruntés, les données, les échangés...) sont des catégories de l'ordre du droit commercial.

Et s'il s'agit de reconnaître l'égalité des éléments, c'est pour en faire l'expérience. Et l'expérience est collision, est déjà une affaire performative. Cela engage la manière dont Tarkos compose ses livres : dans *Anachronismes*, sa liste de livres est reprise pages 215-216, à la suite d'un poème d'amour pages 212-214 et avant de terminer le livre avec trois pages du nombre Pi avec un peu plus de 4000 décimales.

PROJECTION

La notion de performance est alors appelée à prendre de la hauteur ontologique. Toute l'activité de poésie est performance en tant qu'elle est projection de soi dans le monde. Il n'y a pas fusion, il n'y a pas de raison de nier la collision ; on fait ceci : se prendre le monde en plein dedans. Ce qui met le parti pris de la performance en relative indifférence aux moyens. Il s'agit de faire de la poésie debout dans la mesure

où il s'agit de faire de la poésie et de continuer à faire de la poésie, y compris quand on est assis. Ce qui différencie Christophe Tarkos de Bernard Heidsieck, dont il était proche. Heidsieck écrit dans le texte « Poésie sonore et musique » :

La projection d'un poème, d'un poème devenu "SONORE" – quelle qu'en soit la forme – apparente donc ce nouveau mode d'expression, tout compte fait, semble-t-il, en raison même de ses bases d'inscription, à savoir l'espace (celui, spécifique, du lieu où il est donné), et la durée (perçue en tant que telle par celui qui regarde et écoute), à la musique, dont ce sont là les mêmes cadres de réception¹.

Et il ajoute :

Les frontières qui séparent les disciplines artistiques sont devenues bien poreuses. Tant dans les arts dits "plastiques" que dans celles concernées par les "sons". Le problème, à la limite, revêt donc peu d'importance. Est-ce une raison pour l'écarter ?

D'une certaine façon, Christophe Tarkos s'inscrit dans cette manière de faire de la poésie, dans un rapport projectif à la parole. Mais au lieu de thématiser la poésie comme « sortie du livre », au lieu d'entretenir un rapport strictement testimonial ou pratiquement dépositaire à la publication, il va engager une manière « projective », voire « performative », dans la fabrication de livres.

Si Bernard Heidsieck entend s'arrêter sur les frontières entre les disciplines artistiques, il entend se garder de toute forme de regret devant la dissipation de ces frontières. Quitte à entretenir une sorte d'embarras devant le défaut d'enthousiasme qui accompagne cet effacement des frontières... Cet embarras n'est peut-être qu'une conséquence légèrement malheureuse du fait qu'il constitue la poésie sonore comme

1. Bernard Heidsieck, *Notes convergentes. Interventions 1961-1995*, Éditions al dante, 2001, p. 168.

un domaine et qu'il ouvre la discussion avec la musique à partir du domaine, avec la volonté d'en préserver la spécificité, la consistance propre. Et, là encore, la manière dont Christophe Tarkos parle de musique est assez proche de celle de Bernard Heidsieck.

Par exemple, Heidsieck dit :

L'Hommage à Joyce de Bériot est une œuvre musicale, puisque qualifiée comme telle par lui. De même le *Gesang der Jünglinge* de Stockhausen. Et bien d'autres exemples pourraient être cités. Inversement *U 47* de François Dufrêne, ou mon *Vaduz* ont été donnés en concert que nous considérons, l'un et l'autre, comme relevant de la poésie sonore¹.

Heidsieck tient bien l'activité de tel musicien qu'il aime comme propre au tel musicien en question. Quand bien même celui-ci manie le langage d'une façon formellement comparable à celle d'un poète. De la même façon, Tarkos montre des musiciens dont il parle comme sympathiques et distincts de la poésie quand il cumule les collaborations :

ainsi nous aurons la base d'un enregistrement pour un disque qui devrait sortir en mars qui s'appellera Tarkos Volume, à cette date les éditions Al Dante auront sorti le disque du concert donné le 7 Juin à Aix-en-provence, où l'on pourra y entendre, Je vie parce qu'il est agréable de vivre, tiré du Damier, ed. AIOU, 48 330 Saint Etienne Vallée Française, mis en musique par Thierry Aué et Monde de nés tiré de la revue TTC 4 de Vincent Tholomé, 35 rue Félicien Rops, 5000 Namur, mis en musique par Erik Abécassis, ainsi que des œuvres de Clara Maïda, Anette Schlunz, et Pascal Dusapin, ce que l'on peut déjà entendre c'est au festival sons d'hiver en banlieue parisienne²

1. *Ibid.*, p. 171.

2. « Décoration – La Lettre de C. Tarkos »

La musique semble poser des questions de compétence qui empêchent Tarkos d'y trouver partie commune avec la poésie. Entre poètes et musiciens, chacun fait son travail et la différence des activités est reportée jusqu'au point de non-retour que serait donc l'inscription disciplinaire initiale de chacune des personnes. Berio : musique. Dufrêne : poésie. Rebotier : musique. Tarkos : poésie. Et même si des noms venaient à se mêler des deux disciplines en même temps, ce serait toujours par les noms, par une approche nominative, que la question serait soulevée. Nous pourrions commenter ce que cette manière de faire dialoguer musique et poésie est déceptive, qu'elle ne permet pas d'atteindre le niveau de fécondité dont elle peut donner envie.

Mais nous pouvons aussi relever une plus grande différence entre Heidsieck et Tarkos. En effet, Heidsieck pousse la différence entre poètes et musiciens jusqu'à la question de la location des prises de paroles. Il dit qu'« Un poète sonore, certes, ne sera jamais l'«interprète» d'un autre poète sonore. ». Il ajoute : « Son propos est de lutter, physiquement, avec son œuvre, avec son texte, seul, face à un public. » Et, peut-on deviner, c'est parce que c'est son texte que c'est sa lutte que c'est ça qui fait la poésie devant un public. C'est justement sur ce point de l'incarnation (« De se l'incarner jusqu'au bout des ongles... ») que Bernard Heidsieck trouve la poésie « Beaucoup plus proche, à ce titre de l'esprit de la "performance" que de celui du "concert". ».

Là-dessus, Christophe Tarkos marque une spécificité anti-exclusive. D'un côté, il aime désenclaver tout ce que la poésie pourrait avoir de clans, de sous-groupes, de désassemblage. Il écrit à Christian Prigent, le 13 septembre 1995 :

La poésie ne se divise plus en chapelles, ni en idéologies passésistes, ni en partis pris, mais en Départements.
(Collectivités locales d'un jour de cheval)

Ex. Poésie de Corée

On ne sait pas quel genre de poésie mais c'est poésie genre corée

On ne sait pas quel genre de poésie mais c'est poésie genre oise

D'un autre côté, il défend la dimension fête foraine de l'activité poétique :

le 3 Avril (1995)

Cher Jean-Marie,

Nos lettres se croisèrent, la Poste remarque, Lyon m'ignore, La neige tombe, J'ai dû mettre du super dans la mobylette. Je ne sais toujours pas si les lettres parlent ou sont silencieuses. Tout va bien ici,

Spécial Gagnants

Mr Demarcq, nous avons bien reçu votre Réponse au jeu-Test Ombre-Bébé d'Orientation

La Réponse au Test est
avec votre bilan
21A ; 05 B ; 02 C ; 02 D:

Résultat :

Esprit Simple

Mr Demarcq vous avez donc un esprit simple, porté sur une vision réaliste de monde, un tellisme artisanal, un affreux matérialiste. Vous pourrez ainsi devenir garagiste, nous vous conseillons le c.a.p. de mécanique.

Ci-joint un texte-cadeau qui vous plaira sur l'hiver

Dans le même ordre de distinction, le propos de Heidsieck sur la poésie n'est plus de la poésie. Quand il détaille le travail d'autres performeurs, il sort du registre de la poésie sonore :

Bob Cobbing, par exemple, ce pionnier dingue de la poésie concrète sonore et sonore en Angleterre, halluciné fantôme tout droit sorti de Stonehenge, psalmodieur sans voix – il n'en a cure – d'élangs, souffles, et réminiscences qui se croyaient tapis au plus profond de nos mémoires, pense, face à nous, circulant au milieu de nous, spectateurs / auditeurs, pense "poésie" et se réfère – dans l'instant même, à elle, qu'à elle – provocation tendre comprise¹.

En revanche, quand Tarkos détaille un travail de performance, c'est encore pour produire un poème :

Esther est la personne qui a un chou-fleur sur la tête, qui a une plume sur la tête, qui pose une bougie allumée sur sa tête, qui pose un marteau sur sa tête, qui pose un rouleau de papier-toilette sur sa tête, qui pose un réveil sur sa tête, qui pose un klaxon à soufflet en caoutchouc sur sa tête, qui pose beaucoup de ficelle sur sa tête, qui pose un godemiché sur sa tête, qui pose un bâton de bambou sur sa tête, qui pose un livre sur le sommet de sa tête, qui dépose une chaise sur le sommet de sa tête, qui dépose un couvercle de casserole sur le sommet de sa tête, qui pose un pavé sur sa tête, qui pose un pain, une baguette de pain sur sa tête avec un couteau, une baguette de pain et un couteau planté dedans sur sa tête, qui dépose un niveau à bulle de maçon sur le sommet de sa tête, est la personne qui dépose une télé sur le sommet de sa tête².

1. *Ibid.*, p. 172.

2. Christophe Tarkos, *Anachronisme*, Paris, POL, 2001, p. 37.



« DES BÊTES À PARLER ET À TOURNOYER
DANS LA CAVERNE »

CHARLES PENNEQUIN

Je ne rejette pas le mot performance poétique, puisqu'il désigne un peu mieux que le terme seul de performance ce que je peux faire devant un public. Je lui préfère cependant le terme de poésie-action ou celui, plus personnel encore, de « gesticulation ». Il y a beaucoup à faire cependant aujourd'hui pour mener une critique de ce qui se fait au nom de la « perf ». Tout est perf aujourd'hui, même si des interprètes ou des chorégraphes peaufinent et répètent un spectacle qui sera, je pense, éloigné de ce que pouvait définir le mot de performance. Une performance, pour moi, n'a pas besoin de public, elle est faite pour soi-même, comme écrire un texte chez soi. Je fais souvent des choses ainsi, dans la ville, les transports en commun, dans ma voiture, les lieux publics, en me filmant ou en m'enregistrant. Je vais lire le long des quatre voies d'une rocade par exemple, et le public c'est la voiture ou le camion à qui je lis des pages de *Comprendre la vie*. Une performance, si elle se déroule avec un public, se fait avec l'espace et les gens, c'est pour cela que le terme poésie-action est intéressant, car il concerne l'action qui se fait dans un lieu avec les autres, l'aide des autres. Celui qui mène l'action n'est pas le seul à faire vivre ce moment. De plus, ça ne se répète pas, ni avant, ni après. Je connais maintenant un certain nombre de performers étrangers qui sont dans l'art-action. Ils peuvent faire des performances dans toutes sortes d'endroits, et pour eux il s'agit d'un acte artistique qui est éphémère (et qui souvent a une certaine force politique). En France, la performance, de l'aveu même des spécialistes, c'est du passé, un passé relié aux années soixante-dix, aux mouvements sociaux et politiques d'alors, ça prouve qu'ici il n'y a guère de renouveau dans ce domaine ! Ce qui n'est pas forcément le cas ailleurs. C'est de toute façon une créa-

tion, et une création qui, pour ma part, ne demande pas de préparation, de répétition, bien au contraire. Il s'agit d'un acte créatif pour un public possible mais pas forcément présent. Quand je fais une vidéo dans ma voiture par exemple, c'est une performance, c'est une improvisation et personne n'y assiste, tout comme lorsque j'écris un texte à l'ordinateur. Performer, ce serait comme écrire un texte à l'ordi avec 40 yeux derrière votre épaule à vous suivre, c'est délicat comme action ! C'est de la création avec le geste, le geste et la parole.

« POUSSÉE COMBATTANTE ET VIVE »

J'ai rarement rencontré des gens hermétiques aux lectures, peut-être aux livres, en tout cas à ceux qui sont dans le rayon poésie bizarre. J'ai souvent fait des lectures avec des amis dans les bars, en débarquant à l'improviste (avec « l'armée noire » par exemple). On présentait nos affiches, nos textes, et beaucoup de gens lisaient et étaient étonnés. Cependant si on a pu faire ça avec l'armée noire à un moment donné, c'est qu'on en avait marre de lire devant un public de gens qui ne nous écoutaient pas, ou à peine, et surtout ne nous lisaient pas. Le monde de l'art, de la littérature et tous les cercles prétendument savants sur ces questions sont dans l'ensemble des mondes finalement hermétiques à l'art, et même contre l'art. Ce sont plus des luttes de pouvoir qui les animent ou des besoins sociaux et pratiques (trouver un atelier par exemple) que remuer les questions fondamentales non de l'art, mais de la vie tout court. Je crois qu'il faut réintroduire la poésie dans notre civilisation, mais en dehors des festivals, des printemps des poètes, des biennales créées pour publier des livres et recevoir des subventions, et non pour trouver un public. Il faut tout de même y croire un peu, c'est pour ça que l'association avec les autres arts, s'ils sont assez percutants, dérangeants, est primordiale. Il faut recréer des forces collectives. L'idée d'une poussée combattante et vive d'une sorte de communauté, l'idée d'un collectif, même si je n'aime pas ce mot, est une idée morte en France ou dans la plupart des pays d'Europe. Les artistes tournent,

ne se posent plus de question, ils font carrière. Il y a bien un endroit où ça va finir par craquer ? Même si, j'espère, on ne retournera pas à l'esprit d'avant-garde. Avant-garde = chasse gardée, groupe exclusif et excluant. La poésie est plutôt à faire par tous, comme le voulait Lautréamont.

LA VOIX DANS LA BOUCHE

Le livre est pour moi central. C'est le point d'arrivée de quelque chose. Et le point de plusieurs départs. Mais je trouve qu'on en fait quelque chose de trop sacré. Le livre-perf ça existe très peu dans l'idée du lecteur. Un livre c'est aussi un passage, un moment d'arrêt, une photographie de ce qui s'est tramé durant un ou deux ans, mais ça n'est pas un objet pour l'éternité, ou alors il s'agit de moments d'éternité peut-être, mais qui fixe le livre, comme la lecture peut fixer elle aussi. J'ai toujours été attiré par cette chose définie par Christian Prigent comme étant « la voix-de-l'écrit ». Cependant, ce n'est pas uniquement la voix de l'écrit (parfois ça l'est, quand je reprends certains textes au départ destinés au livre), c'est la voix dans la bouche, le poème en bouche plutôt que dans la tête, c'est ce qui sort et qui trouve son rythme dans l'air, c'est l'avancée du poème de la bouche à l'air et c'est le corps aussi. C'est le corps qui avance dans l'espace avec le poème en bouche et la circulation de tout ça fait poème. C'est l'obsession de cette sortie du physique, la respiration que ça donne dans tout le corps et dans la pensée, car ça aère, ça fait vivre. Vivre, c'est-à-dire être en pleine possession de quelque chose qui pousse à l'intérieur, et c'est rare. Ce sont des moments particuliers où tout se rassemble pour dire quelque chose de plus vrai et qui pousse autant dans la voix du dictaphone que dans un texte écrit à toute blinde dans Word.

L'IDIOTIE

L'idiotie, le poème neuneu, la poésie au ras des pâquerettes, se mettre plus bas que terre, se mettre honteux, c'est quelque chose qui m'a toujours travaillé. Ce n'est pas une régression, c'est dire qu'il y a des désirs cachés qui passent dans les mots, que chacun a sa manière bien à lui de remuer les choses dedans sa bouche, que chaque parole a un secret dedans et que ce ne sont pas que les médias qui savent tout de la parole, de la science à parler. L'armée noire, il me semble que c'est avant tout une invasion de parole, un grouillement des mots dont on ne veut pas entendre parler. On ne veut pas entendre parler l'enfant en soi, la femme en soi, le faible en soi, le philosophe en soi, tous les en-soi mêlés et qui veulent prendre la parole, toutes les bagarres positives avec l'être et le dehors. Ça mène à la joie tout ça, la jouissance arrive du fait qu'on fait exploser ce qu'on pense dans des poèmes. L'écrit c'est comme un coup de sang, de la rage en paquet. Ça dit des choses et ça déborde et ça rit de l'avoir dit, car ça joue forcément avec les mots, ça joue avec les phrases, c'est tout de suite comme un instrument avec lequel on joue. L'autre fois, je me suis promené dans la rue en disant « Je jouis, Oui ! Oui, je jouis ! » Je faisais des gros ronds avec la bouche pour montrer que la bouche disait le Oui du « jouis ». Effectivement, nous jouissons de penser, d'être dans les problèmes, de parler des problèmes, d'être tout le temps travaillés, secoués, perturbés, nous jouissons d'être emmerdés la vie durant, sinon ceux qui ne jouissent plus se suicident, ils n'en peuvent plus de jouir ainsi. En tout cas, il faudrait être un tout petit peu en décalage du jouisseur que l'on est pour se rendre compte que finalement ça jouit tout de même beaucoup plus qu'on ne croit malgré le réel. La poésie dit ça, elle dit le moment où ça peut partir en vrille dans le vivant. Seulement, le vivant n'y croit pas. Il préfère les discours des chefs, des autorités, de l'église, du patronat, il préfère en chier de la publicité et de la morale que de voir qu'il chante à tue-tête dans sa tête à longueur d'année. On ne veut pas croire au fait qu'on est des bêtes à parler et à tourner dans la caverne avec des torches allumées dans le noir et qu'on ne voit rien et qu'on danse. On ne veut rien voir de tout ça

bien souvent. Sauf par moments où ça rit de bon cœur avec la pensée qui sort dans la bouche et que la bouche se met à penser le chant et à livrer ça à l'air libre. Personne ne croit en la poésie, même moi à 95 % de mon temps je n'y crois pas, je suis fait d'eau et d'incroyance en la poésie et je suis éteint comme un téléviseur.

Qui peut alors prétendre entendre de la poésie ? Qu'on l'entende ou pas, bien souvent mon tracassé, c'est qu'on n'y croit pas, on ne croit pas en cette manière de tordre le langage et de lui faire dire ce qu'il est réellement : une manière de sonner dans le sens, une façon de plier la bouche pour faire siffler plus justement ce qui est dit. Car c'est du dire, c'est du vrai dire, ça dit vraiment en dehors des clous du discours. Le discours est pour moi impossible parfois. C'est pour cela, je crois, que je me méfie des gens qui théorisent, qui font un arrêt dans la poésie pour poser une réflexion. La réflexion est mêlée au chant. La réflexion c'est du chant et de la pensée mêlés. Vive les philosophes qui écrivent des concepts qui ne servent à rien ! C'est ça qu'on devrait entendre, pour éviter encore une fois de revivre les vingt siècles qui viennent de passer, grâce à l'Église, au pouvoir politique et aussi à une certaine philosophie. Il faut lire ce que dit Louis Ucciani à ce sujet, quand il parle de Fourier, il en parle très bien de ce philosophe inutilisable. La poésie aussi est inutilisable ; ou alors elle est utile pour démonter, avec les autres arts et la pensée, les outils de la communication, de la morale, du soi-disant bien-être, de tous les codes de la société qui nous font vivre dans le mensonge. La poésie pour qui l'entend, ça peut être une joie, une façon de vivre, une manière de revoir sa vie. Du coup, pour celui qui l'entend vraiment ça peut faire une faille dans sa vie, à un moment donné il va falloir choisir. C'est comme subir un an de psychanalyse peut-être. Quand j'ai décidé de faire le saut dans la poésie, c'est-à-dire de ne plus la vivre de manière cachée, honteuse, j'étais au départ mal dans ma peau toute la journée, je sentais une faille s'amplifier entre moi et ma vie d'alors.

« NOUVELLE COLÈRE »

Les poètes qui m'ont marqué sont Rimbaud, Lautréamont, Verlaine, Artaud, Apollinaire, Péguy, Michaux. Après j'ai été marqué aussi par les prosateurs, qui pour moi font tout autant de la poésie, comme Céline ou Beckett, Thomas Bernhard et Gertrude Stein. J'ai été sidéré par la proximité entre la prose invraisemblable de Péguy et ce que je pouvais fabriquer dans mon coin.

Après j'ai été marqué par des poètes tels que Gil J Wolman – un poète pour moi très important – ou par Nijinski, Pierre Albert-Birot, puis Bernard Heidsieck, Christian Prigent évidemment ! Également la génération dont j'ai fait partie un temps, en premiers de laquelle je mettrais Christophe Tarkos, Nathalie Quintane, Stéphane Bérard, mais aussi Katalin Molnar, Vincent Tholomé. Ils étaient en fait les amis qui me manquaient jusqu'alors ! Puis il y a ceux qui sont venus après. En 1999 je rencontre Anne-James Chaton, en 2000 Christophe Manon, Antoine Dufeu et Jérôme Bertin, en 2003 Antoine Boute, en 2006 Edith Azam, etc. La vie continue ! Je trouve d'ailleurs dommage qu'on en appelle aux « générations », à « Ma Génération ». Comme s'il n'y avait rien après ! Il me semble, alors qu'aujourd'hui que je ne fais plus partie d'aucune génération, que le générationnel, c'est ce qui fatigue, c'est ce qui fait qu'à un moment donné on se rappelle de ses révoltes, de ses colères, on les classe et on en fait des cadres. On en parle tout le temps, des fois qu'on ne nous mentionnerait plus dans cette génération, on le fait soi-même, on devient son propre historien générationnel. Alors qu'il faudrait des gens extérieurs pour bien cartographier les singularités de l'époque. Mais non pas nous. Nous, on encadre la colère et on reste assis. On regarde les vieilles colères, mais ça ne sert à rien. Il faut embrasser la nouvelle colère. Les vieilles colères ne nous aideront pas. Elles nous ont aidés, les vieilles colères, mais elles ne nous aident plus. Elles sont des vieilles martingales de colères, mais si les générations restent dans leur pot générationnel, si elles restent collées au pot de la génération, ça ne sert à rien. Il faut faire sauter le principe générationnel, car c'est lui qui tue la colère. Ce ne sont pas les colères

en elles-mêmes, ce sont ceux qui les ont portées, qui les ont fabriquées. Ils ont fabriqué des colères pour un temps, le temps où ils avaient faim. Seulement, la colère les a nourris et ils font mine d'ignorer les colères nouvelles. Mais ce n'est même pas ça. En fait, ils veulent reprendre les colères, car ils écrivent encore des manifestes, mais ce sont des manifestations de fausses colères. Comme si on pouvait mettre toutes les colères dans le même sac, comme si on pouvait brader les colères d'aujourd'hui parce qu'elles ne vaudraient pas celles d'hier. Celles d'hier semblaient plus vraies, plus folles ou plus sincères. Ce sont ceux qui ont porté ces colères et qui ne sont plus en colère, qui veulent défaire la colère d'aujourd'hui, en la mêlant à toutes celles qu'ils ont connues. Ils ont connu les colères et les ont éteintes, mais ces colères ne se sont pas éteintes pour autant.

Ces porteurs de colères nous ont fourvoyés en nous montrant qu'à la fin la colère finit toujours par retomber. « Donnez-moi les colères d'aujourd'hui et je les brandirai dans mon magasin avec celles d'hier ! ». Ce qui veut bien dire que leurs colères d'hier étaient un peu de la gno-gnote, que ça ne pouvait pas fonctionner totalement, qu'il y avait un endroit où la colère ne prenait pas. Elle ne prenait pas sur le bonhomme la colère, car elle n'était pas dupe, le bonhomme avait d'autres visées. Sa colère était un moyen d'accéder à autre chose, à quelque chose sans colère. Il faut bien dire que la colère, si on la porte seul, c'est difficile. Il faut que le monde soit emmené dans la colère. Mais là c'est très délicat : la colère ça ne marche pas dans le monde, ou si peu. Le manifeste est un geste individualiste. Le manifeste est une colère pour s'asseoir, pour finir assis. Les manifestes conviennent bien au monde, les colères aussi du moment que le monde est plutôt assis et pas manifestant (en colère). La colère ne marche pas, car elle a un autre but que le but de la colère. La colère a des buts cachés. Le vrai but de la colère est de changer la vie, de bouleverser le monde. Mais il faut déjà bouleverser son propre monde, puis bouleverser les choses petit à petit tout autour, tout en restant en permanence dans le noyau de la colère. Et il ne faut pas mésestimer les colères de l'autre. Que chaque noyau de colère se rencontre, au présent. Qu'il n'y ait pas de mépris pour la colère qui pousse, la colère

qui arrive, même si dans le tas il y a peu de vrais coléreux et qu'il y a surtout un tas d'arrivés dans cette colère, et que les arrivés échangeront vite la colère contre une place dans le monde, le plus horrible soit-il.

Ne plus dire

NE PLUS DIRE

Je fais des lectures
Je fais des perfs
Je fais des perfs-lectures
Ou des lectures-perfs
Je fais des poème-actions, je m'actionne
Et j'écris-tape
Je tape dans le lard de l'air, je m'escrime
À parler, je dansouille
Et me traverse et fais l'arsouille
Et me gesticule, m'éructe et me articule et invective ainsi
Ma vie.

Charles Pennequin, le 6 septembre 2017



LE SLAM ENTRE JEU ET JOUTE NAISSANCE D'UNE SCÉNOPOÉTIQUE

CAMILLE VORGER

« La langue est une arme. Mais il faut déplacer le lieu du combat : il n'est plus ni dans la tête, ni sagement sur la page, mais dans l'espace et dans notre corps tout entier. La parole opère l'espace. »

Valère Novarina¹

DE LA SCÉNITURE À LA SCÉNOPOÉTIQUE

Plus que de ce que Claude Hagège nomme « orature² », le slam relève de la « scéniture » – pour le dire avec les mots de Jean-Pierre Bobillot. Poésie orale, certes, ou même « orale-aurale » (Zumthor³), performance scénique ou « tottexte » (Cosnier⁴) impliquant le corps entier, il se définit par ce dispositif même, par l'horizon de la scène, étant entendu que celle-ci pourra se prêter à des formats divers car il est une liberté inhérente au concept de *slamming*. Liberté qui rend ardue la tâche définitoire : tendant par essence à échapper aux enfermements, le slam offre un espace hospitalier, ouvert et accueillant à des formes diverses d'expression et donnant lieu à des hybridations scéniques. Il fait feu de tous lieux, de tous mots, de tous publics, selon l'ambition originale de son fondateur américain : ouvrir les frontières

1. « Le verbe renverseur » in *Cassandra-Horschamp* n° 93, « Comment dire ? », 2013.

2. Claude Hagège, *L'Homme de paroles, contribution linguistique aux sciences humaines*, Paris, Fayard, 1985.

3. Paul Zumthor, *La Lettre et la voix*, Seuil, 1987.

4. Jacques Cosnier et Catherine Kerbrat Orecchioni, *Décrire la conversation*, Presses universitaires de Lyon, 1987.

poétiques, entrouvrir une fenêtre pour qu'une poésie vive, voire spectaculaire, puisse s'introduire dans les cafés, tout en claquant la porte au nez de ceux qui veulent la maintenir enfermée dans une tour d'ivoire. Après avoir retracé l'histoire du mouvement (et sa préhistoire), nous nous intéresserons à ce qui fait la spécificité du moment slam, en appréhendant cette performance selon une approche *médiopoétique*¹ que nous redéfinirons, appliquée à notre objet, en termes de *scénopoétique*. En quoi ce dispositif contemporain s'inscrit-il dans la continuité des Hydropathes et du Chat Noir ? En quoi renouvelle-t-il ces traditions de poésie scénique/cabaret à travers l'émergence de scénographies souvent hybrides ?

ÉLÉMENTS DE DÉFINITION : ENTRE JEU ET JOUTE

La préhistoire du slam

Nous nous entendons, avec Jean-Pierre Bobillot (2015), à faire remonter l'histoire de la poésie scénique au club des Hydropathes, fondé par Émile Goudeau à Paris (1878), puis au Chat Noir de Rodolphe Salis (1881) où s'illustrèrent notamment Marie Krysinska et Maurice Rollinat. Les premiers, réunis autour d'un chef de file nommé Goudeau (« goût d'eau »), se livraient à des séances bien arrosées le vendredi soir, au cours desquelles ils déclamaient leurs vers : « Hydropathes, chantons en cœur / La noble chanson des liqueurs » (Charles Cros²)

Quelque cent années plus tard, des poètes d'un autre siècle renouent avec ce partage poétique autour d'un verre offert à qui offre des vers : telle est la récompense promise aux slameurs d'un soir. Ces der-

1. Jean-Pierre Bobillot et Camille Vorger, « Hydroslam. Pour une approche médiopoétique des poésies scéniques et sonores contemporaines », in *Slam. Des origines aux horizons*, éd. La Passe du vent & éditions d'en bas.

2. La chanson des Hydropathes : <http://www.paradis-des-albatros.fr/?poeme=cros/la-chanson-des-hydropathes>

niers partagent avec les Hydropathes un goût pour la liberté, se disant étrangers à toute doctrine ou mouvement esthétique. Ledit « club » se voulait plutôt « cercle », lieu ouvert de rencontres poétiques et artistiques, soumis à un recrutement par « adoubement » :

Il est composé d'artistes dramatiques, de littérateurs, de musiciens, de chanteurs et enfin d'un très grand nombre d'Étudiants. Pour faire partie du cercle, il suffit d'adresser sa demande au Président [...]. La demande doit être signée par deux parrains¹.

Maurice Rollinat a fait la couverture d'un numéro de la revue du cercle², révélant l'image d'un poète qui plus est chanteur et crieur, bouche grand ouverte, précurseur de la *poésie clameur* chère à Léo Ferré qu'on a pu identifier comme le « grand-père français du slam ». Cette figure de l'auteur-interprète, qui se développera avec les cabarets, traduit l'émergence d'une posture nouvelle, fondée sur la « saveur » d'une mise en bouche que les slameurs trouveront tout autant à leur goût, s'agissant de :

faire dire par les poètes eux-mêmes leurs propres œuvres ; trouver une scène quelconque, et jeter en face du public les chanteurs de rimes, avec leur accent normand ou gascon, leurs gestes incohérents ou leur gaucherie d'allure ; mais avec cette chose particulière, cette saveur de l'auteur produisant lui-même au jour l'expression de sa pensée³.

Dès lors, ce qui se fait jour, c'est la nécessité du dire : c'est l'immédiateté de la parole qui explose et dévie parfois en *ironie*, au sens premier de ce terme, soit comme interrogation, refus de toute doctrine.

1. *Les Hydropathes*, numéro du 5 avril 1879 : http://www.lettres-et-arts.net/maurice_rollinat/266-experience_aux_hydropathes_chat_noir

2. Numéro du 5 mai 1879.

3. Emile Goudeau, « Dix Ans de bohème », in Françoise Dubor, *L'Art de parler pour ne rien dire, Le Monologue fumiste fin de siècle*, Presses Universitaires de Rennes, Coll. « Interférences », 2004, p. 66, note 3.

Ainsi, des Hydropathes au slam en passant par les cabarets, il semble n'y avoir qu'un pas, long d'un siècle. Il apparaît d'ailleurs que Grand Corps Malade, avec son projet de « Cabaret urbain », ainsi que le créateur américain Marc Smith qui poursuit son œuvre d'initiateur et animateur au « Green Mill », renouent avec le cabaret, tissant des liens entre les arts. De fait, les slameurs de ce café de Chicago où le slam est né s'adonnent à leur art du verbe tandis que des peintres offrent le spectacle paisible du leur en fond de scène.

La naissance du slam

Le concept de *slamming* est né à Chicago dans les années 80. L'idée de Marc Smith, ouvrier du bâtiment et poète à ses heures, était de démocratiser la poésie, de la « spectaculariser », car il trouvait les lectures poétiques très élitistes et peu attrayantes. Il a imaginé une poésie qui prenne corps et claque le public, sans façon : « Je slame et je somme les cimes de descendre sur la scène... » (Antoine Faure, « Tô »¹) D'où la représentation d'une scène, d'une poésie « d'en bas », *live* et ouverte à tous. Les premiers slameurs montaient sur scène équipés comme des boxeurs en vue d'un *pugilat*, d'une joute verbale.

Le dispositif qui en résulte ou *moment slam* est délimité par quelques règles, même si elles ne sont, au dire de Marc Smith lui-même, qu'un prétexte :

- le texte doit être performé a capella, sans accessoires,
- il doit être l'œuvre du poète, soit un texte de son propre cru,
- il doit être déclamé dans une durée limitée à 3 ou 5 minutes selon les scènes.

Dès la fin des années 90, le mot slam et le concept avec lui ont gagné l'Europe. C'est avec le film *Slam*, récompensé de la caméra d'or à Cannes en 1998, que le terme commence à être utilisé dans les médias

1. La transcription de ce texte est accessible sur le site d'Arte : <http://www.arte.tv/fr/le-slam/1774012,CmC=1765738.html>

en France. Les pionniers se reconnaissent alors dans ce concept, eux qui se réunissaient déjà, autour de Pilote le Hot et de Nada, dans un café de Pigalle pour guérir à coups de mots leur vague à l'âme : « Un simple gramme de mon slam et tu t'envoles au pays des merveilles » slamera le collectif toulousain EsX¹. Le film *Slam* apporte la première définition d'un concept encore flou, qui flirte avec le rap même si les origines en sont distinctes, et dont les frontières ne sont pas bien délimitées. Il met en abyme les valeurs dont le mouvement est porteur : la force du collectif, l'idée d'une libération, d'une pactisation par les mots. Les passages slamés montrent l'importance du rythme, s'agissant d'un rythme intrinsèque qui n'est pas imposé par la boîte à rythme ou par un cadre musical.

Le mot slam

« Monter sur scène pour projeter des mots qui claquent » (129H²) : telle est la définition qui résume le mieux les enjeux du slam, synthétisant une partie du champ sémantique associé à un mot qui comporte de nombreuses acceptions argotiques.

Au commencement était la claque : un claquement tonitruant, coup de fouet asséné à la poésie des salons, gifle destinée à réveiller un public assoupi et à élargir l'audience de la poésie. Un *slam*, c'est le coup de poing sur la table destiné à attirer l'attention de tous. La porte qu'on claque au nez d'une poésie jugée ringarde et la porte grand ouverte à tous ceux qui veulent incarner une poésie libre. Le verre qu'on boit « cul sec » et l'ivresse des mots qui réchauffe le corps tout entier. La critique acerbe du journaliste ou l'insulte blessante. Le coup gagnant au base-ball, le panier marqué en bondissant au basket. Le plongeon dans la foule, le contact. C'est aussi, à l'inverse, le cachot, la prison, les

1. Album *X marks the spot*, 2007. Texte disponible ici : <https://enterresoux.wordpress.com/textes-xmts/>

2. *Écrire et dire, petit guide pour l'animation d'ateliers slam*. Voir le site de ce collectif : <http://www.129h.org/#!ateliers/cwlg> (consulté le 14 juin 2017)

barreaux dont on cherche à se libérer (*in the slammer*). C'est enfin le jeu avec les mots, les lettres¹. C'est tout cela à la fois si l'on admet que le mot porte avec lui ces connotations et les colporte à travers le monde (Reynolds & Vorger²).

Précisons que la connotation émotive ou émotionnelle attachée à ce terme est essentielle : ce qui importe quand on quitte un lieu en *slamant* la porte, c'est surtout la colère que ce geste manifeste. Les mots bien sûr, mais aussi les émotions, sont la matière première du slam, poésie *commotive* (Bobillot) par nature : « J'ai mis des mots dans vos oreilles / Ou des émotions c'est pareil », slame Grand Corps Malade³. Il s'agit de claquer l'auditeur, par le choc des mots, du *geste poétique*. Marc Smith était en colère contre la poésie de son temps, voulait lui asséner une « raclée ». Faire de la scène slam un joyeux « claque⁴ » empli de mots. De fait, les slameurs déclament souvent dans des environnements bruyants, d'où la nécessité d'attirer l'attention pour forcer le public – qui n'est jamais acquis d'avance à l'inverse d'un public « captif » qui aurait payé sa place pour assister au spectacle – à tendre l'oreille. L'écoute ainsi gagnée ouvre un espace d'expression et de confiance, une oreille bienveillante, que nous appelons « horizon d'écoute ». Le public est tout ouïe et tous yeux aussi, il écoute de tout son corps, se laissant gagner par une poésie physique, dont les connotations bachiques rappellent l'atmosphère des cabarets.

Si d'aucuns mettent en relation ce mot avec « schelem » (i.e. « le grand schelem ») pour abonder dans le sens d'une vision compétitive, c'est plutôt la dimension sonore qui nous semble prégnante, autant que l'émotion qu'elle traduit : la claque assénée au public, qu'elle soit sonore ou symbolique.

1. *Slam* est un jeu télévisé diffusé en France. Voir aussi « Boogle slam » et « Scrabble slam ».

2. « Du slam américain au slam français », in *Cahiers de lexicologie* n° 104, Paris, Classiques Garnier, 2014.

3. Grand Corps Malade, *Funambule*, Believe recording/Anouche productions, 2013.

4. « CLAC » serait l'onomatopée équivalente à « SLAM » en anglais.

Jeu ou joute ?

Au dire de slameurs eux-mêmes, le slam est d'abord un espace, un instant de partage¹. Il est essentiellement jeu sur, sous, autour, entre les mots. En nous intéressant aux mots du slam ainsi qu'aux noms par lesquels les slameurs s'auto-désignent à travers le choix de leurs noms de scène (« blases ») et de collectif, nous avons mis au jour une esthétique des pseudonymes, caractéristique que le slam partage avec le rap. Or les « blases » choisis par les slameurs nous parlent des enjeux du slam : « La tribut du verbe² », outre le jeu sur *l'attribut* du sujet et la dimension collective d'une *tribu*, nous dit le rôle de *tribuns* de ce collectif lyonnais. Les « Slamtimbanques³ » nous disent que ces nouveaux poètes nomades s'inscrivent dans une longue lignée de poésie orale.

Le slam français s'est développé sous deux formes qui correspondent à des dispositifs distincts : d'une part, les scènes compétitives ou tournois, où les slameurs s'affrontent, notés par le public (Slam de poésie ou *Grand Slam*) ; d'autre part, les scènes dites ouvertes, où la parole est offerte à qui veut la prendre, dans la limite des règles énoncées.

Dans le premier cas, l'enjeu est de conquérir le public pour remporter le tournoi. La dimension de « joute » est alors prégnante et le rire peut être une arme fatale pour s'attirer les faveurs du public. Cet enjeu peut faire l'objet d'une mise en scène particulière, par exemple lors des soirées parisiennes *Bouchazoreilles* où les poètes s'affrontaient deux à deux sur un ring. Le collectif « Uppercut » joue aussi sur cette dimension de « boxe avec les mots » ou encore de ping-pong verbal, comme en témoigne leur spectacle intitulé « Sur le ring⁴ ». Le rythme, la prosodie, la polyphonie concourent à cet effet de mots fusant dans tous les sens.

1. Nous avons réalisé, dans le cadre de notre thèse, une enquête intitulée « le slam en un mot » visant à faire émerger les représentations autour de cet art naissant. Voir *Slam Une poétique. De Grand Corps Malade à Bouchou*, Paris, Les Belles Lettres, Presses universitaires de Valenciennes, 2016.

2. Collectif lyonnais.

3. Collectif de Limoges.

4. Voir ici pour un enregistrement *live* : <https://www.youtube.com/watch?v=IF3chsUnX18> (consulté le 14 juin 2017)

Dans le second cas, la dimension ludique s'avère prégnante : il s'agit d'enrôler le public dans un jeu autour des mots, laissant libre cours à un large éventail d'émotions. Le fait est que la plupart des slameurs « professionnels » sont passés par le tournoi, en ont remporté, mais s'en sont éloignés à un moment donné pour se laisser plus de liberté dans le choix des registres. Ils continuent cependant, pour la plupart, à animer des scènes ouvertes à l'instar de Grand Corps Malade.

DE LA MÉDIOPOÉTIQUE À LA SCÉNOPOÉTIQUE

Le concept de médiopoétique nous offre un appareillage adéquat pour caractériser le slam, à la croisée d'une poétique de la voix, du corps et du rythme.

La constellation médiopoétique

Pour mieux analyser notre objet dans sa singularité, nous emprunterons ici à l'appareillage méthodologique élaboré par Jean-Pierre Bobillot¹ autour de ce qu'il nomme constellation *médiopoétique*, que nous réorienterons, appliqué au slam, dans le sens d'une *scénopoétique*, en nous focalisant sur les éléments suivants :

1. Jean-Pierre Bobillot, « Poésie sonore et médiopoétique », in C. Reggiani *et al.* (dir.), *Formes/ supports/espaces*, Paris, Presses universitaires du Nouveau Monde, 2015.

Sémio-medium

Bio-medium
(la langue)

(le corps)

Topo-medium

(tout lieu public)

Socio-medium

(tous

publics)

Chrono-medium

(3-5 minutes)

La scène slam en tant que dispositif, cadre délimité par les règles citées, obéit à des contraintes qui tendent à influencer, voire à *informer* le texte qui naît dans ces conditions et les *incorpore* au sémio-medium.

La règle du *chrono-medium* et la condensation du *sémio-medium*

Le slameur intègre et sublime les contraintes de la scène, par *affordance* pourrait-on dire¹, *poète debout*² qui érige son œuvre en performance. De la contrainte temporelle résultent des effets de condensation qui se traduisent notamment, aux niveaux lexical et phraséologique, par des amalgamations de type mots-valises. En outre et sur un plan prosodique, la cadence pourra être accentuée par des répétitions syllabiques ou allitérations que les slameurs cultivent à l'envi : « allitéro-philés dont rien n'altère l'ardeur³ ». En l'occurrence, non seulement le premier terme condense la littérature et l'haltérophilie mais la séquence t/d est réitérée (aITère/arDeur), ce qui souligne la scansion, alors que le /r/ (aRdeuR) est mis en relief par une allitération. Voilà donc une *allitérophilie* en acte.

1. Nous entendons, par cet anglicisme relevant de la psychologie, la capacité à prendre en compte des éléments de l'environnement – topo- et socio-medium – pour les intégrer à la performance, voire au texte.

2. Formule chère à Bernard Heidsieck.

3. Marco DSL et Barbie tue Rick, « Slam obsession », *Allons à l'essentiel, décrochons la lune!* Chaudière production, 2009.

Il arrive que le slameur fasse référence à cette contrainte temporelle en soulignant combien son slam est une *course contre la montre*, « Je reprends ma respiration », s'excuse Grand Corps Malade pris dans le flot verbal de *J'ai mis des mots* (2013). « Attends j'avale ma salive », s'excuse-t-il¹. Le corps est au cœur du slam, nous rappelle-t-il incidemment.

La prégnance du *bio-medium* : poésie en acte et en mouvement

Nos entretiens avec des slameurs et slameuses nous ont confortés dans l'idée que le slam se conçoit, s'élabore, s'écrit même parfois en mouvement, en marche : « tout ne se comprend qu'en mouvement », selon Novarina². Mouvement génétique d'un texte toujours sujet à modifications, à *recréations*. En outre, parce que le recours au corps, via une gestuelle plus ou moins ritualisée ou chorégraphiée, aide à la mémorisation, permettant *d'incorporer* le rythme, de se l'approprier, les slameurs apprennent leurs textes *par corps*. Il est d'ailleurs assez fréquent que le slam nous parle du corps, se délectant de mots crus autant que créatifs : « Bourreaux des cœurs sexe et cul tentent *l'électro/ Locution* »³. Mise en valeur par un rejet (micropause à l'oral), l'insertion du morphème « loc » (de *loquere*, « parler ») resémantise le mot original pour mieux nous dire la fébrilité de l'expérience qui les électrise, du *courant qui passe*, tout en suggérant son érotisme. Afin que le courant, les vibrations se propagent jusqu'au public, nombreux sont ceux qui s'adonnent à une gestualité complexe, non seulement en amont mais *a fortiori* au cours même de la performance. Sans entrer ici dans le détail d'une analyse de la gestualité que nous avons développé en d'autres lieux, nous pouvons avancer que les principaux gestes mis en jeu relèvent, outre la fonction mémorielle (et kinesthésique) déjà énoncée :

- d'une fonction communicative, illustrative ou explicative : des mots ou jeux de mots pouvant être illustrés par un geste figuratif,

1. Grand Corps Malade, *Midi 20*, Anouche/AZ productions/Universal, 2006.

2. Valère Novarina, *Lumières des corps*, Paris, POL, 2006.

3. Marco DSL et Barbie tue Rick, *op. cit.*

notamment en vue de favoriser l'intercompréhension dans un contexte exolingue¹;

- d'une fonction rythmique : le *beat* (geste souvent vertical de la main ou du bras marquant le *flow*) ;
- d'une fonction phatique, assurant le maintien de l'attention, voire la participation active, du public ;
- d'une fonction cataphorique : certains gestes répétitifs pouvant annoncer une chute ou permettre à l'auditoire d'anticiper sur la suite.

En tant que tels, les gestes contribuent au pacte que nous qualifions de *colludique*, s'agissant de jouer ensemble avec les mots et de tisser une connivence qui permettra d'accéder à *l'entre les mots*. Ils permettent ainsi de matérialiser les « papillons en papier » (Souleymane Diamanka²) qui volent jusqu'à leur destinataire.

L'ouverture du *topo-medium* et l'implication du *socio-medium*

L'ouverture du *topo-medium* participe au projet *démopoétique* du slam, visant à ramener la poésie au centre de la place publique. Le slam est *présence* et *représentation*, il est *présent* et *près*, proximité avec le public, abolition des frontières qui le séparent de la scène. Poésie *hors le livre* voire *hors les murs*, il reflète, à la fois miroir et kaléidoscope, les variations inhérentes à un public sociologiquement métissé.

Dans le slam, tout espace est scénisable selon le principe du « slam sauvage » : métro, piscines, écoles, etc. Une scène peut même être pluri/multi-localisée, donnant lieu à des jeux de polyphonie : elle n'est plus appréhendée comme un espace séparé et séparant mais au contraire comme un lieu qui rassemble.

Piqué au vif par le jeu des interpellations, le public se trouve enrôlé, parfois nommément inséré dans le tissu même du texte au sein des

1. Voir les exemples de Bas Böttcher ou Marc Smith.

2. Souleymane Diamanka, *L'Hiver Peul*, Universal music, 2007.

zones de *mouvance* (Zumthor), qui correspondent souvent à des formules refrains reprises avec quelques variations permettant l'ancrage dans le contexte de la performance : « Les poètes se cachent pour écrire *mon ami*, regarde-nous », le slameur s'autorisant même à substituer à la formule soulignée, en incise, le prénom d'un auditeur. Au-delà du simple effet d'interpellation, cet enrôlement nous donne à entendre la possibilité de réveiller le poète qui sommeille en tout un chacun, message que le slam n'a de cesse de transmettre. D'une certaine façon, c'est alors le public qui crée l'œuvre ou la recrée, socio-medium dont les modalités de participation sont variées : notation/vote, applaudissements, acclamations, percussions corporelles, etc.

C'est donc dans cette implication décisive du socio-medium ainsi que dans l'ouverture corrélative du topo-medium, que réside l'originalité de la scénopoétique dont nous nous efforçons d'esquisser ici les contours.

VERS UNE SCÉNOGRAPHIE HYBRIDE

Si le sémio-medium est principalement linguistique, il peut arriver qu'il fasse l'objet d'une scénographie particulière, d'une mise en scène de la parole, ou qu'il soit entremêlé à d'autres media tels que la musique ou les arts numériques.

Slam et improvisation/*stand up*

Le lien avec le cabaret ne nous a pas échappé, et il est d'ailleurs éloquent que des soirées slam aient lieu dans un café appelé Le Chat Noir à Genève. Grand Corps Malade a créé un « cabaret urbain », sous l'intitulé *Ça peut chémar*, rassemblant slam, chant, *stand-up*, danse, *beat box*, improvisation, art vidéo... Il a aussi développé le dialogue entre slam et *stand-up* en créant le spectacle « Rire en slam » avec l'humoriste

Baptiste Lecaplain, soulignant par là que le slam cultive une connivence *colludique* visant à *rire ensemble*¹.

C'est aussi vers le *stand-up* que tend un artiste comme Artur Ribo dans son art de l'improvisation dont le « Concert dont vous êtes l'auteur » offre un aperçu spectaculaire². Lors de ce « concert » interactif, l'artiste prend appui sur des mots offerts par le public (suivant un protocole qui propose à l'entrée de petits papiers), qu'il affiche grâce à un rétroprojecteur sur un écran situé derrière lui, pour les intégrer à des textes composés *hic et nunc* avec une virtuosité remarquable. L'originalité de ce spectacle réside bien sûr dans l'intégration du public à un concert par définition éphémère. Un tel dispositif constitue l'aboutissement de la vocation *démopoétique* du slam, consacrant la création d'une œuvre collective et singulière.

De même, le collectif 129H performe un spectacle intitulé « Slameurs publics, des lettres sur mesure » consistant en l'écriture improvisée de lettres originales à partir des demandes du public³. Les choix dramaturgiques vont dans le sens d'une théâtralité accrue par rapport à une scène slam. Espace de jeu et d'anachronismes, le décor voit cohabiter pupitres en bois et minitel, réparti en trois espaces qui matérialisent les différents temps de cette « écriture orale » selon la formule de Grand Corps Malade : un guichet-comptoir où les spectateurs devenus *spectacteurs* formulent leurs demandes et récupèrent ensuite leurs lettres, un « poste de travail » où les slameurs écrivent en direct et un espace de prise de parole où se succèdent lettres et interludes slamés. Tous les délires épistolaires sont autorisés et encouragés : lettres à un nouveau-né, lettres de reconquête, de démotivation : « Ainsi Mr Ronald, tout clown que vous soyez, / Je ne rirai qu'à moitié si vous m'employez⁴... »

1. <http://www.sallegaveau.com/la-saison/730/theodora> (consulté le 14 juin 2017)

2. Voir le teaser ici : <https://www.youtube.com/watch?v=NDpR5N6tDM4> (consulté le 14 juin 2017)

3. Voir le teaser : <https://www.youtube.com/watch?v=k3pAPjgkYCM> (consulté le 14 juin 2017)

4. Exemple de lettre de « motivation » proposée dans le dossier de présentation du projet (voir le site du collectif : <http://www.129h.org/slam>, consulté le 14 juin 2017).

Slam et arts numériques

C'est enfin avec les arts numériques que le slam entre en résonance grâce à des artistes comme le suisse romand Narcisse qui explore de nouvelles modalités d'interaction avec le public à la faveur de ses compétences de musicien et d'informaticien, *d'informagicien* dirions-nous. Après « Regardez-vous » - clin d'œil à son *blase* -, son spectacle « Cliquez sur J'aime » (2014) - intitulé qui souligne, là encore, que c'est par le public que l'œuvre advient - fait référence aux réseaux sociaux, voie privilégiée de diffusion pour ces *néonomades* que sont les slameurs. Ainsi le nombre de « like » totalisé par un post sur un réseau comme Facebook apparaît-il significatif d'un succès potentiel : Narcisse se joue donc, au travers de ce titre qui est aussi celui de son livre-CD, de ce *likomètre* qui fait office d'applaudimètre sur la toile. Ce spectacle s'inscrit dans la lignée, aussi inventive qu'interactive, d'un clip intitulé « Femme mécanique », conçu avec des effets de *transmédiation*¹. Il s'agit en effet d'un *slam caméléon* qui peut se décliner sous quatre formes distinctes : comme texte seul, comme clip sur la toile, comme texte performé avec projection du clip, comme clip interactif se poursuivant dans le *smartphone* lors d'un spectacle.

En outre, Narcisse a voulu détourner cette règle explicite qui veut que l'on soit sommé d'éteindre son portable au début d'un spectacle, et demande au contraire à ses spectateurs de l'allumer : au-delà de l'effet scénique (les téléphones se substituant aux traditionnels briquets), le *smartphone* symbolise le cordon qui relie l'artiste à son public. À la faveur de ce *buzz*, le public devient partie intégrante du processus de *transmédiation* qui est ici théâtralisé. Le changement de medium, soit le passage de la scène au *natel*², est introduit par un jeu de scène : le slameur saute littéralement et retombe dans l'écran du téléphone. Dès lors, le show se poursuit pour tous (sur scène) et pour chacun (dans les natels), pour peu que l'on ait téléchargé l'application afin de pouvoir

1. Clip disponible ici : https://www.youtube.com/watch?v=AjS_XA72AVc (consulté le 14 juin 2017)

2. Tel est le mot consacré pour « téléphone portable » en Suisse romande.

l'exécuter le moment venu pendant le spectacle. D'où un effet d'attente engendré par cette préparation qui représente un grand pas en avant dans l'intégration du public à la performance slam. À travers ce procédé, le slameur repousse les frontières, les murs du socio-medium ainsi que du topo-medium (la scène devenant *multilocalisée*), et même du chrono-medium.

Danse avec les mots

Dans *Le Vrai Sang* (2010), Novarina parle de « densité », néologisme propre à exprimer cette recherche d'une densité extrême alliée à celle d'un langage dansant : « La clé spatiale du langage. L'action visible sur la page : toujours l'idée d'une concentration extrême : *dicht* ! Densité. C'est-à-dire : *densité* de la danse. »¹ Le slam est tout à la fois proximité, abolition des frontières scéniques, danse et dense. Il se situe dans cette quête de concentration, de *condensation*, tout en étant mouvant et *commotif*. Il se prête à toutes les hybridations et changements d'état. Volatile, il mue au fil des scènes qui le font advenir en tant qu'œuvre performancière, et des espaces scéniques qu'il crée comme tels en les investissant.

Ainsi, notre scénopoétique prend forme, à travers les effets du ou des dispositifs scéniques (et corrélativement des *media* impliqués dans tous les éléments de la constellation) induits par le *slamming*. La perspective scénique interfère avec l'écriture, l'informe. Le dire imprègne l'écrire. La voix habite l'écrit et l'habille. D'où l'importance du rythme, qui est premier. Si le slam est une entreprise de communication, poésie « accessible », transmise et communicable, alors le risque est celui de la proximité : le slameur fait corps avec son texte comme avec le public. L'exigence d'immédiateté peut faire obstacle à la poéticité, mais c'est l'immédiateté de la performance, sa *mouvance*, son caractère instantané qui sont ici visés. Pour autant, la langue de certains résiste, tendant à

1. « À proximité », in Valère Novarina, *Le Vrai Sang*, Paris, POL, 2011, p. 22.



contrario vers l'insaisissable. C'est au cœur du langage que l'on peut alors réintroduire une distance :

Mais qui n'a pas saisi ?

C'est simple pourtant et clair.

C'est dans un hôpital les courants d'air embrassent

Les mains. Merci. Merci¹.



1. Katia Bouchoueva, « Les courants d'air », in *C'est qui le capitaine ?*, Paris, L'Harmattan, 2009.





[Fig 1] Pablo au « Chat noir ».



[Fig 2] Narcisse, « Cliquez sur j'aime »(2014)

UNITÉS DE TEMPS, DE LIEU, POUR MOINS D'ACTION ET
PLUS DE PERSONNAGES, MAIS DE CIRCONSTANCES :
À PROPOS D'UNE LITTÉRATURE D'ART CONTEMPORAIN
DE PERFORMANCE

JÉRÔME MAUCHE

Ce que cette littérature issue dira-t-on de l'art contemporain va faire à la poésie (au pire fera-t-elle de la poésie), va faire de l'art contemporain, et non l'inverse, en quoi la littérature n'en reviendra pas de l'art contemporain, et eux non plus, et moins encore la poésie (puisqu'il ne suffit pas d'assidûment fréquenter des expos d'art contemporain pour plastifier ou plastiquer la prose, le texte, on dira l'écriture), elle-même lâchée par le monde éditorial (en France actuellement),

ce sera, d'abord, se contracter, pour instituer, créer (il le faut), agencer d'autres figures, d'autres modes, d'autres ascendants et hybridations (d'autres moteurs comme moteur) à ces objets et passes, afin comme toujours et très différemment de fabriquer du neuf, de la sensation, de l'innovant peut-être (dont naturellement il est pour le moins imprudent mais stimulant d'approcher dans la parole puisqu'elle est précisément ce lieu commun qu'elle fabrique à son tour),

parce que cette littérature via la performance – action et parole comme le cinéma, simulatrice comme la fiction ou le documentaire – est en train d'innover un peu plus encore les jeux de langage des pratiques artistiques visuelles (ce qui n'est que la logique de l'art conceptuel), dans un monde où le paradigme artiste reconfigure (la vertu majeure de l'art contemporain étant cette plasticité, ce qui malgré ses dérives et crétinismes l'absout et le rend indispensablement absolu),

au-delà de ses sphères d'activités représentationnelles, symboliques ou pulsionnelles,

(interstitiel comme un liquide (de l'eau, un fluide sans direction mais conducteur par contre), vers des formes d'économisme, d'activisme et de lien (fabriquant le réel (lequel sinon n'existe pas, impolitique, parce qu'inchoatif et vague), la connaissance via des gammes d'agissement et d'assignation, le tout selon les syntagmes, à portée de main, parce qu'avec et dans le langage – lequel quotidien, parlé, écrit sur un bout de papier rudimentaire, énoncé, recherchant, banal, neutre active et rejoint l'abscons, l'hermétique, l'illisible, *high and low* aggloméré, l'incompréhensible en lutte avec et contre le médium, le moyen, selon un principe d'équivalence),

peut-être d'ailleurs n'aboutira-t-il à rien (naturellement c'est faux, il existe déjà et n'a pas vraiment besoin de supputations, son entreprise est a-théorique), ressemblant-assemblage, mixte de scientificité, empreint de beauté et de ludisme, elle découpe – le cut-up, qu'il soit matériel ou mental, est un des instruments privilégiés des avant-gardes textuelles –, et s'avérera sans doute tout autre que calculé, même si son bien le plus précieux en est l'expectative (ou son tranchant), car les processus sur-multiplient,

les apports subséquents de la performance historique, de son histoire comme de sa diffusion à partir des années 80 majoritaire, de même que la poésie entendue au sens extensif du terme – y incluant ses dimensions scripturales, visuelles, sonores, multilinguistiques, actées –, ont ouvert par la pratique un espace hétérodoxe dans des mondes eux-mêmes de plus en plus poreux, où des distinctions génériques certes obsolètes et inefficaces sont néanmoins vécues comme des plateformes de connaissance, d'affiliation ou de service,

proche parfois de la scène, du spectacle vivant, comme de la théorisation (vécue comme un cadre de référence), écrites, scénarisées ou

improvisées, à dimension éclectique, ces formes dialoguent de plus avec un régime de performativité généralisée qui caractérise nombre d'aspects de l'activité postindustrielle contemporaine (monde du travail, affect, santé, sport, imaginaire, à condition qu'*happy end*, réussite, séries, cinéma et non l'avers ...), subsumant la vie dans la vie et inversement parfois – car si les formats s'avèrent sans aucun doute imposés, chacun étalonne ou sonorise, etc. –,

mais l'art contemporain, sa prégnance, sa force d'attraction, son devenir avale-tout, ou pour être plus exact les mondes de l'art (aucune téléologie dans leurs concurrences et sectorisations), pratiquant de longue date leurs révolutions permanentes, ont eu l'intelligence, le sens ou le sage devoir historique d'institutionnaliser et partager les avant-gardismes et post-avant-gardismes des vingtième et vingt-et-unième siècles réunis comme la seule tradition possible et praticable (ubuweb), simplement aussi parce qu'elle aboutit à quelque chose,

tandis qu'une très ancienne politique notamment française de la langue, à savoir le maintien d'une attente, symboliquement rattachée à une puissance dispensatrice étatique, fantasmée le plus souvent, acquinée à des formes de diffusion (librairies, médiathèques, lectures publiques obsolètes), ayant objectivement fait alliance avec un récit médiatique présentiste à seule tendance *revival* anti-formaliste (et à format quasi unique surtout) (lourde hérédité), n'a contribué qu'à diffuser une ignorance collective concertée, inintéressante, sans hiérarchie, bégayante (où réaction et autofascisme n'ont stylistiquement d'ailleurs même pas tenu leurs promesses éventuelles) (naturellement rien à voir avec la distinction oral/écrit),

incapable d'inclure une grande part de la modernité et surmodernité littéraire syntaxique et grammaticale, privant d'écho cette écriture de recherche expérimentale de grande qualité de langue française circa environ depuis une cinquantaine d'années (ce qui certes n'est pas dramatique, car elle se poursuit très bien toute seule et au contraire

cultive un élitisme à rebours, ouvert et prosélyte, se prévalant à défaut immarcescible de son réel insuccès), mais isolant – c'est dommage – les solutions pragmatiques usuelles que ces espaces langagiers ont mis au point lesquelles (même si l'idée peut en effet prêter à sourire) sauraient rendre dans une certaine limite, aussi étonnant que cela puisse paraître sinon de grands services,

à savoir, à la marge, susceptibles de solutions pratiques, un design linguistique avec geste à l'appui qui participe à et instille nos quotidiennetés – quelque chose qui tiendrait à la fois de la pub, mais sans la portée strictement mercantile, du stand-up dénarcissisé, de l'info, du motif onirique comme de la danse, de l'hexis aussi –, provenant et revenant à la parole, à l'image, au cliché, utile, utilitaire, voire-instrumentalisé, issu (car usé) de ses usages et conversions sociales, moins dans la tradition de l'expérimentation des limites que dans celle accentuelle, variationnelle, sérielle (communicationnelle et démocratique de transmission), partage, narration et expérimentation du tutoriel sur internet au séminaire de l'E.H.E.S.S.),

ces mondes de l'art jusqu'à des biotopes ultra-locaux ont donc de longue date parfois démontré les (intègres) textuelles, sonores, visuelles, poétiques, performantielles en gros (que ce soit sur son marché officiel ou second marché, on appellera de la sorte alternativement tantôt l'Histoire de l'Art, tantôt le Marché de l'Art), leur accordant reconnaissance, légitimité, écoute, quelquefois même valeur marchande, vaille que vaille, attention minimale par raccroc certes sur un mode mineur (mais la poésie est de demeurer cette permanente *infans*, parfois de facture quasi pré-posthume (le cas Henri Chopin via Tris Vonna-Michell) – et intégration ne vaut pas contrairement à tout coup-désamorçage, nous sommes au-delà –,

au vu du prétexte sociologisant bêta qu'en effet en gros autour de l'artiste ou mouvance se trouveront, se maintiennent, apparentés, dissidents, proches, méchants ou sympas, des poètes, des écrivains, des lit-

térateurs, des effets de langage, de la confiance sûreté en cette convergence si présente passée ou vraisemblable, producteurs de *goodies*, mais néanmoins de contextes, de circonstances (nullement d'ailleurs, va-t-il s'en dire, sur un mode nostalgique d'avant-garde et des merveilleux liens fruitifs poésie art visuel – trop tard, et ce n'est pas si grave),

le constat que les seuls rares lieux par ailleurs actifs de diffusion/transmission en France à l'heure actuelle s'intéressant ou qui promeuvent, dans une certaine limite, salutairement, ces données textuelles-expérimentales-sonores-visuelles-performées-empiriques poétiques, pour le meilleur et le pire, sont liés à l'art contemporain : écoles, centres d'art, expositions, fondations, plus rarement musées, résidences, biennales (modèle nord-américain versus capitalisme rhénan, on opéra plus volontiers pour la Whitney Biennial 2014 qu'ArtBasel depuis trente ans),

que le langage est devenu un élément plastique (on opéra pour ne citer aucun, mais on rêvera d'un schéma à la Macuinas tout en enchevêtrements et interrelations), lequel de moult astucieuses, ingénieuses, simplissimes, inattendues manières et subtiles trivialités travaille, se développe, l'écriture spatialise (ce qui renvoie à de grands souvenirs), il devient son propre film, de la sculpture, mais piétine la peinture, des ombres, des phrases, des paragraphes, de la forme/théorie ailleurs, des projections, par nappes, floutages, zones, des pans de plan et de pratique complexifient la sémantique du visuel viennent perturber, ajouter labial, mobile, à la sapidité particulière, une contre-histoire d'arrière-mondes, où les hiérarchisations et réévaluations sans cesse en cours,

puisque *live* (posée en tout cas), (excursus : reconnaissons une part d'utopisme et naïveté à créditer que ces pratiques et expérimentations linguistiques lexicales hyper-pointues littéraires de méthodes auraient eu la capacité, mais repartons aussi de l'expérience et microhistoire de chacun, et comment d'incessantes manières les activités artistiques changent depuis le monde (encore que), mais leur perception, le cours,

par accumulation, relecture, réinterprétation, jeu personnel d'accentuations (intimes comme représentationnelles), via la reprise, la remémoration de bribes, d'intonations surjouées, césure de raisonnements, certitude avec dubitation, de cette activation d'analyse et de communication faite d'errements comme de satisfactions aussi,

on pourrait d'ailleurs valablement opposer qu'il s'agit moins de parole et moins de littérature, si l'on omettait qu'au vingtième siècle l'écriture sera le passage d'une conversion de travail à une permanente autosurveillance (qu'on l'appelle éducation, à compter des romantismes-fin dix-neuvième-1930 : ensauvagement) qui fait de la parole ingérée un style, un type d'écrit sans texte même jointoyant l'action, grammaticalise plus directement l'affect, la situation et la relation (amour comme compétence), le social (on songeait alors politique) – où la poésie, centrale, via la lettre, ou bien fiction ou récit comme lorsque la scène prime, avec parfois du dialogue), nous complexifie, tremble et vient hanter les contextes, les réponses, un peu comme un cinéma muet où le rôle des cartons (légèrement redondant sans doute) crée le drame, ou bien comme une citation,

la performance est donc la scène qui prolonge la lettre, elle n'est pas un texte mais entretient avec lui des rapports d'identification, le performeur jouant à l'œuvre (plus que de l'influence, sursaut sinon de la pensée magique) biologiserait à tire-larigot de n'avoir plus à découper ou céder, mais d'un seul mouvement (au vu de l'écrasement temporel qui accentue les techniques de connaissance/circulation par Internet) agglutine un continuum qui par écriture phagocyte et pose une gamme de transferts culturels s'expérimentant comme la mise en place existentielle d'une routine qui insère dans le réel un cas de figure, vit et meure sur place, il rejoue l'instantanéité autotélique,

la poésie est anti-naturellement donc moins une pratique (mais avant tout) l'ensemble des rituels et des discours qui participent à la dénaturalisation un peu plus encore des systèmes et des autorités (a

minima à leur activation-test à tendance langagière, une dose, un laps, quand bien même sans écho ni réception, un ésotérisme sans transcendance), d'où l'attrait qu'elle suscite ou plutôt impose, en expérimentant-démontrant-simulant-bougeant-décalant le caractère artificieux souhaitable, insincère très ou construit, une *sprezzatura*, ou instable ou durci, par le simple fait d'avoir eu lieu, d'être énoncé dans une articulation, d'où l'importance (faible mot) réitérée absolue de l'oralisation (quand bien même elle peut être totalement accessoirisée)

– même si on stoppera la forme-conférence qu'on a beaucoup trop vu ces dernières années, potentielle à plus d'entrisme, mais précisément il ne s'agit ni d'être ironique, encore moins cynique –, déversée dans cet art contemporain, l'écriture mutante et laborantine sera un *analogon*, ce produit de synthèse qui remplit les mêmes fonctions qu'un produit naturel d'où une psychophysiologie à l'impulsion de chercheurs, provenant d'horizons scientifiques dilettants, fort éloignés les uns des autres, l'étude du comportement et de ses relations sociétales, le caractère éminemment fluctuant dilate, les techniques classiques multi-tâches psychopharmacologiques ou autres disciplines neurochimie par exemple (d'où la performance), ayant également contribué au prodigieux essor du contemporain (derechef, ce ne sont plus des corps),

que se passe-t-il alors écrit et jouant dans le contexte de la page écrite reenactant des écarts, des écrits, des propos (avec acte) (avec la notion d'écriture ordinaire), des agencements de pensées de sentiments (cette performance n'éluera pas l'affectif, c'est une érotique), nous améliorant, voire (peut-être sans doute) jusqu'à la société, non sans fabriquer émancipatrices des situations matérielles incluses via de nouvelles dispositions à propension expérimentale sursaturées de technologies favorables économiquement viables (au même titre que les zones musicales, la création Internet, les start-up langagières),

mais ne s'agirait-il pas encore que d'une énième comparaison métaphore combinée induisant l'écriture comme espace de performance



poursuivant le régime imagé qui malgré tout conduit la poésie à se placer toujours sous le joug longtemps philosophique du commentaire (lequel d'ailleurs arrange chacun, fait gagner des points ou des gages et des réputations discursives dans un rapport science et dédouane ainsi la poésie de sa posture d'indécidabilité et régime muet ou idiot et destruction imposée de la communication de par le médium partagé injustifiant l'impossibilité), en régime littéral l'argent bankable jouera le rôle seul de légitimité.



LES AUTEURS

Cécile Bargues est historienne de l'art. En 2017-2018, elle est commissaire d'une exposition consacrée à l'oeuvre photographique de Raoul Hausmann, présentée au Point du Jour à Cherbourg, puis au Jeu de Paume à Paris. Auteur du livre accompagnant cette exposition, *Raoul Hausmann. Photographies 1927-1936*, elle a précédemment écrit *Raoul Hausmann. Après Dada* (Mardaga, 2015). Docteur en histoire de l'art (université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), elle est également diplômée de Sciences-Po Paris où elle enseigne actuellement. Elle a publié de nombreux textes, notamment dans la revue *Luna-Park*, dirigée par Marc Dachy, et dans des catalogues d'exposition tels que *L'Art en guerre. France 1937-1948* (Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 2012) et *Sonia Delaunay* (Musée d'art moderne de la Ville de Paris et Tate Modern, 2015).

Julien Blaine est né en 1942, à Rognac, au bord de l'Étang de Berre, flaque de mer jadis bleu-azur, aujourd'hui marron glacé. Il vit à Ventabrenæ et à Marseille et nomadise le plus possible. (Dénommé aussi Christian POiTEViN (patronyme) et d'une ribambelle d'autres noms ;

ÉDITEUR de *Doc(k)s* et d'une ribambelle d'autres périodiques

AUTEUR de *13427 poèmes métaphysiques* et d'une ribambelle d'autres livres et catalogues.

EXPOSANT de *du sorcier de V. au magicien de M.* et d'une ribambelle d'autres expositions,

a présenté en mai 2009 une importante exposition au [mac] Musée d'Art Contemporain de Marseille : un Tri.

ORGANISATEUR des *Rencontres Internationales de Poésie de Tarascon* et d'une ribambelle d'autres manifestations

FONDATEUR du *Centre International de Poésie de Marseille* (C.I.P.M.) et d'une ribambelle d'autres espaces culturels.

CHANTIERS EN COURS : *la poésie n'intéresse personne, la 5ème feuille ou l'écriture originelle, le Verssicône, Chom'art, Confidences d'Églantin, Text'art, Ihali, &c.*

« POète bruYant, chercheuR de POuX, POusseauR de bouchons », **Jean-Pierre Bobillot** est professeur à l'Université ex-Stendhal, Grenoble. Ses travaux portent sur la poésie française de 1866 à 1925 (Rimbaud, Ghil, Apollinaire, etc.) et les avant-gardes européennes du XX^e siècle (poésies visuelle, sonore etc.). 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, éd. des 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.

Docteur en musicologie de l'EHESS, **David Christoffel** s'intéresse aux rapports entre poésie et musique et, à ce titre, aux interpolations diégétiques des musiques hybrides. Il a dirigé pour la RSH, *Orphée dissipé* sur les rapports entre poésie et musique au XXI^e siècle. *Ouvrez la tête* (sur Satie) a paru en 2016 chez MF-Editions. Il poursuit un travail de création sonore pour Radio France et la Radio-Télévision Suisse. Son travail radio se développe en médiation musicale à partir de la création radiophonique dans le cadre du Festival d'Automne, du CNSMDP et de la Philharmonie de Paris. Il mène également des actions de « radio-training » au CNAM et à ParisTech Telecom. Il est, depuis 2016, le directeur d'antenne de La Radio Parfaite, la webradio du Printemps des Arts de Monte-Carlo. Ses œuvres, disques et études sont référencées sur le site <http://www.dcdb.fr/>

Laurence Corbel est maître de conférences en esthétique et en philosophie de l'art à l'Université Rennes 2. Elle a notamment publié *Le Discours de l'art. Écrits d'artistes (1960-1980)* aux Presses universitaires de Rennes (2013), et co-dirigé *La Critique : art et pratique*, publié aux

Presses universitaires du Midi (2016). Elle poursuit ses recherches sur les formes discursives écrites et orales des discours d'artistes, travaille aussi sur les transferts et les interactions entre les disciplines artistiques (danse, littérature, arts plastiques) et les champs de la philosophie ainsi que les sciences humaines et sociales.

Judith Delfiner est maître de conférences en histoire de l'art contemporain et rédactrice en chef de la revue *Perspective : actualité en histoire de l'art* (INHA). Ses recherches portent sur l'étude des relations entre l'art américain « expérimental » de l'après Seconde Guerre mondiale et les avant-gardes historiques dont témoigne son ouvrage *Double-Barrelled Gun : Dada aux Etats-Unis (1945-1957)*. Elle s'intéresse actuellement à l'art et sa reproductibilité technique – et plus particulièrement aux expérimentations électrophotographiques de cinq pionnières américaines (1965-1990) – et mène un projet de recherche international sur les relations entre religions asiatiques et modernités artistiques (XIX^e-XX^e siècles).

Docteure en Études théâtrales de l'Université Paris Ouest-Nanterre, **Cristina De Simone** est l'auteure d'une thèse qui retrace une histoire de la poésie-performance à Paris, de l'après-guerre à Mai 68 (« *Proférations ! Poésie en action à Paris, 1946-1969* »). Elle collabore en tant que dramaturge avec Régis Hebette, auteur-metteur en scène et directeur du Théâtre de l'Échangeur à Bagnolet.

Juliette Drigny, agrégée de lettres modernes, diplômée de l'ENS Ulm, termine actuellement une thèse de doctorat sous la direction de Michel Murat (Paris-Sorbonne), sur la langue littéraire des années 1970. Lauréate de la bourse de recherche associée au Prix de la BnF attribué à Pierre Guyotat (2012-2013), elle a coordonné l'ouvrage collectif *Dialogues schizophoniques avec Louis Wolfson* (2016) aux éditions LETAP.

Fabrice Flahutez est historien de l'art, cinéaste, éditeur, commissaire d'exposition. Il enseigne à l'université de Paris Ouest Nanterre. Il est l'auteur d'une histoire du lettrisme intitulée *Le Lettrisme historique était une avant-garde 1945-1953* (Les Presses du réel, 2011), et, avec Camille Morando de *Isidore Isou's Library. A Certain Look on Lettrism* (Artvenir, 2014). Avec Fabien Danesi et Emmanuel Guy il a publié *La Fabrique du cinéma de Guy Debord* (Actes-Sud, 2013) et *Undercover Guy Debord* (Artvenir, 2013). Il est par ailleurs spécialiste du surréalisme et des groupes d'artistes après 1945 en Europe.

Abigail Lang est maître de conférences à l'université Paris-Diderot et membre du Laboratoire de Recherches sur les Cultures Anglophones (LARCA-UMR 8225). Avec Vincent Broqua et Olivier Brossard, elle anime le collectif Double Change et le groupe de recherche « Poets & Critics ». Traductrice de poésie anglophone en français, elle co-dirige la collection "Motion Method Memory" aux Presses du réel. Avec David Nowell Smith, elle a édité un volume consacré à la poésie britannique contemporaine : *Modernist Legacies. Trends and Faultlines in British Poetry Today* (Palgrave, 2015). Avec Thalia Field, elle a composé un essai-performance, *A Prank of Georges* (Essay Press, 2010).

Serge Martin est professeur de littérature contemporaine de langue française à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, membre du DILTEC et de THALIM. Longtemps membre du comité de rédaction de la revue *le Français aujourd'hui*, il a initié plusieurs colloques ou numéros de revue autour des problématiques didactiques et littéraires en poésie et littérature jeunesse ainsi qu'autour des œuvres, entre autres, de John Dewey, Ghérasim Luca, Henri Meschonnic, James Sacré, Bernard Vargaftig... Il est poète sous le nom de Serge Ritman et anime la revue *Résonance générale* ; il est membre du comité d'entretien de la revue *Triages*. Il a publié récemment : *Voix et relation. Une poétique de l'art littéraire où tout se rattache* (Marie Delarbre éd., 2017), *Poétique de la voix. Le racontage de la maternelle à l'université* (L'Harmattan,

2015) et publiera prochainement *Ghérasim Luca, une voix inflammable* (Tarabuste, 2017). Sous le nom de Serge Ritman, il a publié récemment aux éditions Tarabuste : *Tu pars, je vacille* (2015) et *Ta résonance, ma retenue* (2017).

Jérôme Mauche est écrivain, apparenté poète. Depuis 2002, il a fait paraître une douzaine de livres de la poésie aux récits, du récit à la parole : *Esau à la chasse*, MIX, 2003 ; *Électuaire du discount*, Le bleu du ciel, 2004 ; *La Loi des rendements décroissants*, Seuil, 2008 ; *La Maison Bing*, Spectres Familiers, 2009 ; *Le Sbire à travers*, Le bleu du ciel, 2014. Il enseigne à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon, où il co-dirige la Station d'arts poétiques et participe au programme de recherche « Post Performance Future ». Il a fondé la collection de littérature expérimentale française et étrangère « Les Grands Soirs », aux Éditions des Petits Matins, et programme des rencontres « Poésie Plate-Forme » à la Fondation d'entreprise Ricard, Paris, et au Musée des Beaux-Arts de Lyon/Assises Internationales du Roman. Il a récemment co-coordonné les numéros des revues « Cahier Critique de Poésie » consacrés à Christophe Tarkos et à Jean Frémon, et « Initiales » à Pierre Klossowski.

Michèle Métail

Travailleuse du texte transgenre.

Née en 1950 à Paris.

Depuis 1973 diffuse la plupart de ses œuvres au cours de *Publications orales* car « la projection du mot dans l'espace représente le stade ultime de l'écriture ». Bande-son et images (photos - collages) accompagnent souvent ses lectures. Avec la série des *Gigantextes*, œuvres à exposer, elle explore l'ambiguïté des limites entre ce qui peut être lu et /ou vu. Elle écrit aussi sur les paysages, et sur l'Asie (Chine - Taïwan - Japon). Tout en multipliant les approches, la construction du sens reste au cœur de ses préoccupations. A publié une quinzaine de livres, dont cinq aux éditions Tarabuste. Participation régulière à de nombreuses revues

(parmi lesquelles en 2017 *L'intranquille* n°12 - *Doc(k)s* 4° série 25 / 26 /27 /28. *La tête et les cornes* n°4).

Publications orales les plus récentes : « Paysages empruntés : du mont Ventoux au mont Fuji (Japon 2010) », « Signe multiplicatif » et « Pierres de rêve avec paysage opposé (Taïwan 2015) ».

Né le 15 novembre 1965, **Charles Pennequin** publie son premier texte important et remarqué, *Dedans*, aux éditions Al Dante en 1999. Six livres ont depuis paru chez POL : *bibi* (2002), *Mon binôme* (2004), *La Ville est un trou* (2007), *Comprendre la vie* (2010), *Pamphlet contre la mort* (2012), *Les Exozomes* (2016). En 2007, Pennequin fonde « l'Armée noire » (expression du Cambrésis désignant un groupe de gens pas très fréquentables, des laissés pour compte), avec ses amis Antoine Boute, Cécile Richard, Jérôme Bertin et Édith Azam. En novembre 2012, il est le premier récipiendaire du Prix du zorba — qui récompense « un livre excessif, hypnotique et excitant, pareil à une nuit sans dormir » — pour son recueil *Pamphlet contre la mort*. Performances, vidéos, « dessins sans regarder », improvisations au dictaphone, au microphone, écriture dans les blogs...

Olivier Penot-Lacassagne est maître de conférences à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3. Spécialiste de l'œuvre d'Antonin Artaud, des avant-gardes et des contre-cultures, il est l'auteur d'une quinzaine de livres, parmi lesquels *Back to Baudrillard* (CNRS éditions, 2015) ; *Vies et morts d'Antonin Artaud* (CNRS éditions, coll. « Biblis », 2015) ; *Contre-cultures !* co-dirigé avec C. Bourseiller (CNRS éditions, 2013) ; *Engagements et déchirements. Les intellectuels et la guerre d'Algérie* (IMEC/Gallimard, 2012), co-écrit avec Catherine Brun ; *Le Surréalisme en héritage : les avant-gardes après 1945*, co-dirigé avec E. Rubio (L'Âge d'Homme, 2008) ; « *Moi, Antonin Artaud, homme de la terre* » (éds Aden, 2007) ; *Le Grand Jeu en mouvement*, co-dirigé avec E. Rubio (L'Âge d'Homme, 2007) ; *Antonin Artaud et les avant-gardes théâtrales* (Minard, 2005).

Christian Prigent, né en 1945, a dirigé de 1969 à 1993 la revue *TXT* et la collection du même nom. Il a publié, essentiellement chez P.O.L mais aussi chez Christian Bourgois, Al Dante, Cadex, Zulma, Argol, une cinquantaine d'ouvrages (fiction, poésie, essais). Il donne dans le monde entier des lectures publiques de son travail. Un colloque s'est tenu en 2014 sur son œuvre au Centre Culturel International de Cerisy (actes parus en juin 2017 chez Hermann). Récemment parus : *Les Enfances Chino* (roman), P.O.L, 2013, *La Langue et ses monstres* (essai), P.O.L, 2015, *Les Amours Chino* (roman en vers), P.O.L, 2016, *Chino aime le sport* (poésie), P.O.L, 2017, *Ça tourne* (notes de régie), L'Ollave, 2017.

Anne-Christine Royère est maître de conférences à l'Université de Reims Champagne-Ardenne et membre du Centre de Recherche Interdisciplinaire sur les Modèles Esthétiques et Littéraires (CRIMEL). Ses recherches portent sur la poésie des XX^e et XXI^e siècles (poétique de la voix, relations entre le verbal et le visuel, pratiques et esthétiques du livre de poésie) et sur ses médiations hors du livre (poésie sonore, poésie performance, poésie exposée). Elle a codirigé avec J. Schuh *L'Illustration en débat : techniques et valeurs. 1870-1930* (Reims, Épure, 2015).

Maître de conférences à l'Université Aix-Marseille, **Gilles Suzanne** a dirigé le collectif *La poésie à outrance* (Presses du réel, 2015) sur l'œuvre de Julien Blaine. Il travaille sur les rapports entre dynamiques sociétales et vitalités artistiques), entre autres dans l'aire méditerranéenne.

Ancienne élève de l'ENS de Lyon, docteur en Littérature / Histoire et sémiologie du texte et de l'image, **Gaëlle Théval** est chercheuse associée au laboratoire « Écritures de la modernité / THALIM » de l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 et professeure agrégée de Lettres modernes à l'Université de Rouen. Ses travaux portent sur la poésie des XX^e et XXI^e siècles, plus particulièrement les poésies d'avant-

garde et expérimentales. Elle a notamment publié *Poésies ready-made, XX^e-XXI^e siècles* (L'Harmattan, 2015, coll. « Arts & médias »), *Livre/Poésie : une histoire en pratique(s)* (avec Hélène Campaignolle et Sophie Lesiewicz, Éditions de Cendres, 2017), ainsi que plusieurs articles sur la poésie sonore et la performance (notamment sur les œuvres de Bernard Heidsieck, Julien Blaine, Anne-James Chaton).

Camille Vorger est maître d'Enseignement et de Recherche à l'Université de Lausanne (UNIL). Doublement qualifiée en langue et littérature françaises, elle est l'auteure d'une thèse sur la poétique du slam, publiée en deux volets : « Slam, une poétique. De Grand Corps Malade à Boutchou » (2016), pour le volet stylistique (cantologique) et « Jeux de slam. Ateliers de poésie orale » (2016, avec D. Abry et K. Bouchoueva) pour le volet didactique. Elle a dirigé deux volumes collectifs sur le slam (*Slam. Des origines aux horizons*, 2015) et les formes contemporaines d'oralité (*Les Voies contemporaines de l'oralité*, 2016). Ses recherches portent sur la créativité (néologie) telle qu'elle se manifeste dans les performances poétiques contemporaines, le slam et la chanson, plus généralement sur les diverses formes de répétition et la signifiante poétique qui en émane. Elles s'intéressent en outre aux avant-textes des performances au travers d'études génétiques de carnets de poètes et autres supports.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|-----|
| « PERFORMANCE@POÉSIE.COM »..... | 5 |
| <i>Olivier Penot-Lacassagne</i> | |
| PERFORMANCE / POÉSIE..... | 15 |
| <i>Gaëlle Théval</i> | |
| DES POÈMES À DIRE AU POÈME À CRIER ET À DANSER : UNE PRÉHISTOIRE DE LA « PERFORMANCE » ?..... | 25 |
| <i>Jean-Pierre Bobillot</i> | |
| « AU CASINO DU SYCOMORE » : LES DADAÏSTES ET LA POÉSIE PERFORMÉE..... | 39 |
| <i>Judith Delfiner</i> | |
| PERFORM(AT)ION..... | 53 |
| <i>Olivier Penot-Lacassagne</i> | |
| LE LETTRISME EST UNE POÉTIQUE PERFORMATIVE..... | 71 |
| <i>Fabrice Flahutez</i> | |
| LE DEMI-TOUR GAUCHE DE FRANÇOIS DUFRÈNE..... | 87 |
| <i>Cristina De Simone</i> | |
| PERFORMANCES, <i>IN MEMORIAM</i> | 101 |
| <i>Entretien (Julien Blaine, Olivier Penot-Lacassagne)</i> | |
| SCÉNOGRAPHIES DE L'ÉCRIT DANS LA POÉSIE ACTION DE BERNARD HEIDSIECK..... | 117 |
| <i>Gaëlle Théval</i> | |
| « LA VIE EST AUTREMENT INTÉRESSANTE. » RAOUL HAUSMANN, FLUXUS ET LA PERFORMANCE..... | 133 |
| <i>Cécile Bargues</i> | |

| | |
|---|-----|
| « AU COMMENCEMENT EST LE CORPS »..... | 143 |
| <i>Henri Chopin</i> | |
| QUE FAIT LA PERFORMANCE À LA POÉSIE ? | 147 |
| <i>Abigail Lang</i> | |
| « TRY IT YOURSELF » : LA POÉSIE D'ACTION DE ROBERT FILLIOU ... | 161 |
| <i>Laurence Corbel</i> | |
| LA POÉSIE SUR PLACE | 175 |
| <i>Entretien (Christian Prigent, Olivier Penot-Lacassagne)</i> | |
| GHÉRASIM LUCA (1913-1994) : UN NŒUD CRITIQUE POUR LA POÉSIE PERFORMANCE | 189 |
| <i>Serge Martin</i> | |
| LA PERFORMANCE ÉQUIVOQUE. QUELQUES ÉLÉMENTS DE RÉFLEXION SUR LA PERFORMANCE DANS LA POÉSIE DE JULIEN BLAINE..... | 199 |
| <i>Gilles Suzanne</i> | |
| ACCOMPLIR LE TEXTE | 211 |
| <i>Michèle Métail</i> | |
| QUE FAIRE DE LA VOIX ? PERFORMANCES VOCALES ET ENREGISTREMENTS SONORES AUTOUR DE L'AVANT-GARDE THÉORIQUE DES ANNÉES 1970..... | 219 |
| <i>Juliette Drigny</i> | |
| MICHÈLE MÉTAIL : POÉSIE PUBLIQUE | 233 |
| <i>Anne-Christine Royère</i> | |
| CHRISTOPHE TARKOS : POÉSIE = PERFORMANCE..... | 247 |
| <i>David Christoffel</i> | |
| « DES BÊTES À PARLER ET À TOURNOYER DANS LA CAVERNE » | 263 |
| <i>Charles Pennequin</i> | |

| | |
|--|-----|
| NE PLUS DIRE..... | 271 |
| <i>Charles Pennequin</i> | |
| LE SLAM ENTRE JEU ET JOUTE. NAISSANCE D'UNE SCÉNOPOÉTIQUE | 273 |
| <i>Camille Vorger</i> | |
| UNITÉS DE TEMPS, DE LIEU, POUR MOINS D'ACTION ET PLUS DE PERSONNAGES, MAIS DE CIRCONSTANCES : À PROPOS D'UNE LITTÉRATURE D'ART CONTEMPORAIN DE PERFORMANCE | 291 |
| <i>Jérôme Mauche</i> | |
| LES AUTEURS | 299 |

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer en décembre 2017
pour le compte des éditions nouvelles Cécile Defaut

Dépôt légal: janvier 2018

Imprimé en Europe