



HAL
open science

L'écrit en performance : le devenir des supports d'écriture dans la poésie action et les lectures performées.

Gaëlle Theval

► To cite this version:

Gaëlle Theval. L'écrit en performance : le devenir des supports d'écriture dans la poésie action et les lectures performées.. Frédérique Toudoire-Surlapierre, Peter Schnyder, Pascal Lécroat, Florence Fix. Poésie en scène, Orizons, 2015, 979-10-309-0012-5. halshs-04733437

HAL Id: halshs-04733437

<https://shs.hal.science/halshs-04733437v1>

Submitted on 12 Oct 2024

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

L'écrit en performance : le devenir des supports d'écriture dans la poésie action et les lectures performées.

Parfois considérées comme secondaires en littérature, la « poésie action » et la performance ont été la cible de polémiques, d'aucuns les considérant comme les symptômes d'une compromission de la poésie au spectacle, poésie « vroom vroom »¹ qui se serait éloignée de la « vraie » poésie, écrite. Pourtant celles-ci sont loin de relever d'un revêtement cosmétique voué à promouvoir un genre par ailleurs délaissé par un public non lecteur et doivent, au même titre que la performance l'est dans le domaine des arts plastiques, être considérées comme des œuvres à part entière. Cela implique de se situer dans un cadre théorique qui ne considère pas le poème comme exclusivement constitué de signes linguistiques, mais l'envisage dans ses manifestations matérielles. C'est ce qu'Ambroise Barras a nommé l'« événementialité du texte », le considérant, à la suite de Paul Zumthor² notamment, comme « événement phénoménal dont la définition autant que la réception ne sauraient faire l'économie de sa constitution matérielle : de la variété de ses supports, de celles des circonstances de sa manifestation »³.

La poésie action, et les lectures performées, relèvent pleinement de cette perspective herméneutique, et nécessitent que l'on en élabore une poétique propre, qui reste à écrire. Avant d'en tracer quelques lignes, une mise au point préalable sur la nature de nos objets d'étude est cependant nécessaire, afin de tenter d'en circonscrire le champ, pour le moins instable.

I – « Performance », « poésie-action », « lecture performée » : quelques définitions

Les premières tentatives pour écrire l'histoire et la théorie de la performance remontent au tournant des années 1980, avec les travaux de Roselee Goldberg⁴ aux Etats-Unis et, en France, la somme du performeur Arnaud Labelle Rojoux⁵. Les balises données par auteurs sont sensiblement les mêmes : la performance y est décrite comme prenant sa source dans les avant-gardes historiques, notamment le Futurisme et Dada, se développant et se théorisant au cours des années 1950 et 1960 à la suite d'Yves Klein en France, puis de John Cage et Merce Cunningham aux Etats-Unis (à l'origine du *happening*), dans des mouvements comme Fluxus (*events*), se radicalisant dans l'actionnisme du Wiener Gruppe et le *body art*, se pluralisant par la suite. L'histoire en est connue,

¹ Jacques Roubaud, « Obstination de la poésie », *Le Monde Diplomatique*, janvier 2010

² Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, coll. « Poétique »

³ Ambroise Barras, Eric Eigenmann, « Introduction », in A.Barras, E.Eigenmann, (ed.), *Textes en performance*, Genève, Métis Presses, 2006, p.20

⁴ Roselee Goldberg, *La Performance, du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, 2001 (1988)

⁵ Arnaud Labelle-Rojoux, *L'Acte pour l'art*, Romainville, Al Dante, 2004 (1988)

sur laquelle nous ne nous attarderons pas. Il est cependant frappant de noter que les auteurs se parent des mêmes précautions quant à la possibilité de définir la performance comme genre :

« 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. »⁶

Intrinsèquement intermédiaire⁷, la performance semble, dans son principe même, transcender les genres artistiques. Il reste pourtant possible d'en dégager quelques spécificités qui la distinguent de genres voisins comme le théâtre. Outre le lieu (galerie d'art, musée, espaces alternatifs, sans nécessité de scène dédiée), la principale différence réside, selon Roselee Goldberg, dans le fait que l'interprète est l'artiste lui-même, et non un comédien qui interpréterait un personnage. L'absence de narration n'est plus un critère discriminant, le théâtre dit « post-dramatique » s'en étant éloigné, ni la répétition : une performance n'a pas à être unique dans la succession de gestes qu'elle propose, même si l'on peut considérer que chaque occurrence en est, compte tenu des imprévus que recèle son contexte immédiat, singulière. Pour Chantal Pontbriand, elle se caractérise par « la littéralité du temps et de l'espace » : « La plupart du temps, la performance est situationnelle et prend son essor dans un lieu et un temps précis »⁸.

Ces jalons posés, peut-on tenter de circonscrire, à l'intérieur du domaine général de la « performance », un domaine propre à la poésie, au risque d'ériger de nouvelles cloisons au sein d'un champ qui s'en joue ? De nombreux poètes d'action se sont nourris de la performance pour élaborer leur pratique, comme Bernard Heidsieck qui oriente sa poésie, alors définie comme sonore, vers l'action à la suite du choc ressenti lors des concerts Fluxus donnés à Paris en 1962. Comme le résume Serge Pey : « La rencontre de la poésie et de la performance a été notre histoire »⁹. Il ne faudrait cependant pas en conclure trop vite que la poésie action est issue de la performance. Jean-Pierre Bobillot¹⁰ ne laisse ainsi pas de rappeler que la performance elle-même trouve ses origines dans des avant-gardes initiées par des poètes : les soirées du Cabaret Voltaire ont vu Hugo Ball ou Tristan Tzara déclamer des poésies phonétiques sur scène, et les récitals de poésie en langage

⁶ Roselee Goldberg, *Op. cit.* p.9

⁷ Voir Dick Higgins, *Horizons. The poetics and theory of the intermedia*, Southern Illinois Press University, 1984

⁸ Chantal Pontbriand, « Introduction : notion(s) de performance », in A.A. Bronson, P. Gale, *Performance by artists*, Toronto, Art Metropole, 1979

⁹ Serge Pey, *Lèpres à un jeune poète*, Toulouse, Délit éditions, p.251

¹⁰ Jean-Pierre Bobillot, *Poésie sonore : éléments de typologie historique*, Reims, Le Clou dans le fer, 2009. L'auteur fait remonter les origines de la poésie sonore à 1908, et aux théories de René Ghil.

zaoum par les futuristes russes relèvent de la « proto-performance ». De la même manière, Jean de Loisy fait des expérimentations des ultra-lettristes (les « mégapneumes » de Wolman en 1951 et les « crirhythmes » de Dufrêne en 1952), puis des premières expériences sonores d'Henri Chopin, des prémices de la performance :

« Aujourd'hui, après le body art, il est difficile de continuer à considérer ces œuvres comme des exercices post-mallarméens et de ne pas leur reconnaître une autonomie prémonitoire dans le champ de la performance, de l'histoire du corps et de l'expérience des limites. »¹¹

Ces manifestations, relevant de l'histoire de la poésie sonore, fondent celle de la poésie action, en ce qu'elles se traduisent par la présence du poète sur la scène, seul à pouvoir performer son poème dans l'instant présent.

Remontant plus loin dans le temps, la poésie action s'accroche aussi à l'histoire de la « poésie orale », et d'aucuns de rappeler que le propre de la poésie est d'être oralisée, et, partant, performée, les avant-gardes n'ayant fait que réactiver une tradition rompue par l'avènement de l'imprimé. B. Heidsieck rattache sa poétique à cette histoire longue lorsqu'il explicite sa volonté de renouer avec un mode de communication perdu par l'avènement du livre et de la lecture solitaire¹². Cette réalité ne saurait pour autant constituer un quelconque Eden perdu pour ces poètes : la poésie sonore se constitue avec, et par, les nouveaux moyens technologiques de communication mis à disposition dans les années 1950, le magnétophone et le disque. Sur un tout autre mode, Serge Pey, narrant le mythe de Philomèle, affirme que la poésie est, dès son origine, tant écrite qu'orale :

« Il n'y a pas une oralité poétique antérieure, précédant le poème écrit, l'écriture venant dans un second temps atteler son cheval assoiffé à l'abreuvoir de la parole. Le poète fonde en même temps l'écriture et l'oralité du poème. »¹³

Le fréquent refus par les poètes du terme même de « performance », est en outre à interroger. D'origine anglo-saxonne, le terme n'apparaît en France qu'au cours des années 1970¹⁴ rendant son usage pour désigner les pratiques des avant-gardes historiques impropre. Il possède de surcroît une connotation sportive qui le lie à l'idée d'exploit, que certaines formes de performances liées à l'art corporel notamment n'ont fait que renforcer. Serge Pey qualifie ainsi le terme de « mot détestable »¹⁵, « esthétisation du sport »¹⁶. Revient également, dans le discours des poètes, un souci de se démarquer de la performance « plastique ». Bernard Heidsieck, bien qu'influencé par Fluxus, se garde d'utiliser le terme, lui reprochant son aspect « allécheur » : « fort utilisé actuellement ;

¹¹ Jean de Loisy, « Bouleversement des situations », *Hors-limites, l'art et la vie, 1952-1994*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994, p.14-20

¹² Bernard Heidsieck, *Notes convergentes*, Romainville, Al Dante, 2001

¹³ Serge Pey, *Op. cit.*, p.20

¹⁴ Jacques Donguy, « La performance comme catégorie artistique », *DO(C)KS*, « Action », Série 3, n°29/30/31/32/33, p.28-31

¹⁵ Serge Pey, « La poésie est une langue arrachée », in Hélène Campaignolle, Sophie Lesiewicz, Gaëlle Théval (dir.), *Livre/Poésie : une histoire en pratique(s)*, Calliopées, 2013, p.32

¹⁶ Serge Pey, *Lèpres à un jeune poète*, *Op. cit.*, p.99

commode, il finit par englober des pratiques très variées : une “lecture”, telle que définie ci-dessus, devient une “performance”, une action, un concert, (...) deviennent des ”performances” »¹⁷. Julien d’Abrigeon (membre du groupe BOXON), pose une distance plus nette encore : « je ne vois pas pourquoi un poète devrait "obéir" (déjà, là...) à des règles régissant un art issu d’une autre tradition, aussi proche soit-elle »¹⁸.

Sous la plume des poètes qui en ont fait l’histoire depuis le début des années 1960, diverses expressions viennent alors se substituer au terme : Jean-Jacques Lebel propose celui de « poésie directe »¹⁹, Julien Blaine qualifie sa pratique de « poésie en chair & en os », Serge Pey parle de « poésie d’action », et Bernard Heidsieck, à partir de 1963²⁰, de « poésie action », autant d’expressions qui témoignent d’une volonté de maintien d’un ancrage générique²¹. B. Heidsieck fut le premier à tenter d’en dégager des critères d’identification. Inventeur d’une poésie qu’il qualifie d’abord de « sonore », le poète désigne par là une forme poétique constituée de voix et de sons enregistrés au magnétophone. Cependant il considère rapidement cette appellation trop restrictive « en ce qu’elle trouve sa raison d’être, moins dans l’écoute par l’auditeur de pièces enregistrées que lors de (...) lectures/diffusions/actions où le poète est physiquement impliqué dans la concrétisation du poème »²². L’implication corporelle du poète passe au premier plan, devenant partie intégrante de l’œuvre, « tout aussi vitale et définitoire que le ”texte” (sa partie symbolique, langagière, verbalisée) »²³. Le poème bascule lorsqu’il a conscience « d’avoir à remplir un "espace" donné » et « à se coltiner avec la "durée" » ; lorsqu’il est « agi [...] par le poète lui-même, à l’exclusion donc de tout autre acteur imposé » ; enfin lorsque le texte, « au-delà du fait d’être entendu », devient « concrètement visuel » :

« Ainsi retransmis, poèmes et textes deviennent plus que ce qu’ils sont d’ordinaire. Ils sont eux-mêmes, bien sûr, des mots, un cri, du son, un souffle, du sens, mais ils sont en outre, l’image qu’ils offrent d’eux-mêmes, qu’ils adjoignent, qui finit par leur coller à la peau, et qui n’est autre que celle que leur "imprime" - par son comportement, sa façon d’être, ses gestes, sa voix, sa tension, son corps – le poète lui-même. Le poème devient alors "ça+ça". Un tout indissociable.»²⁴

Julien Blaine va dans le même sens :

« 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, etc. / ou un son d’artifice : musique, bruits, etc. / Puis c’est un

¹⁷ Bernard Heidsieck, « Nous étions bien peu en... » (1980), *Op. cit.*, p.232

¹⁸ *DOC(K)S* “Action”, Série 3, n°29/30/31/32/33, 2003

¹⁹ Jean-Jacques Lebel, *Poésie directe : des Happenings à Polyphonix*, Paris, Opus International Édition, 1994

²⁰ D’après Jean-Pierre Bobillot, le terme apparaît pour la première fois sur l’affiche de la soirée du Domaine Poétique du 1^{er} octobre 1963.

²¹ Robert Filliou utilise le terme dès 1961, mais dans un sens tout autre, impliquant l’action du « lecteur »

²² Jean-Pierre Bobillot, *Poésie sonore, éléments de typologie historique*, Reims, Le Clou dans le fer, 2009, p.28

²³ Jean-Pierre Bobillot, *Ibid.* p.31

²⁴ Bernard Heidsieck, « La poésie sonore c’est : ça+ça » (1983), *Op. cit.*, p.257-258

geste / du corps / et un mouvement / de cet espace / et comment jouent ensemble / le geste du corps / et le mouvement de l'espace »²⁵

Ainsi, la « poésie action » trouve son lieu de diffusion privilégié dans sa performance publique, dans la mesure où le poème est d'emblée prévu pour cette diffusion, ce qui la distingue de la « lecture de poésie » qui consiste à oraliser un texte possédant par ailleurs une existence autonome sur support imprimé.

La dichotomie esquissée paraît pourtant, au regard des pratiques existantes dans la poésie contemporaine, bien simpliste, et l'on distingue, entre ces deux pôles, un vaste champ, ne relevant pas à proprement parler de la « poésie action », mais méritant d'être distingué de la simple « lecture » : celui de la « lecture performée ». De la « lecture », ces pratiques tiennent dans la mesure où il s'agit bien d'oraliser des textes qui possèdent par ailleurs une existence autonome (qui n'ont pas le statut de « partitions »²⁶ ou de « résidus »²⁷) sur support imprimé. De la « performance », elles tiennent une implication du corps du poète, dans ce qui s'apparente alors souvent à une mise en scène de l'acte de lecture lui-même. La performance tiendrait alors d'une publication seconde, faisant à son tour œuvre dans l'interaction d'un ensemble de composantes à un moment T. C'est plus particulièrement à la dimension visuelle de l'œuvre réalisée en performance que nous allons nous intéresser, dans la poésie action et les lectures performées depuis les années 1960, nous appuyant sur une documentation visuelle, photographique²⁸ et vidéo.

II – L'écrit en performance

« Le papier – OH ! – la page – AH ! – le livre – MIAM – l'imprimé, L'IM-PRI-ME – OH LA LA LA LA... ! mais oui, mais oui : la poésie en a fait ses délices.[...] Comme elle se l'est... parfait, figolé... son miroir, son dodo. Pour s'y mirer, y rêver, s'y nombriliser »²⁹

« Notre poésie nous fait au moment où nous la faisons. [...] Elle ne peut être différée – ce qui nous érige contre la séduction du livre. »³⁰

De tels propos traduisent une volonté commune de « dégutembergriser » (Heidsieck) une poésie menacée d'étouffement par son medium dédié, perçu comme une facilité ou un carcan. Sortir la poésie du livre implique une attention renouvelée aux médiations qui travaillent de manière

²⁵ Julien Blaine, « La performance », in *DOC(K)S « Action »*, *Op. cit.*, 82

²⁶ B. Heidsieck nomme ses poèmes publiés « poèmes-partitions ».

²⁷ C'est la façon dont J. Blaine désigne ses publications.

²⁸ Notamment Françoise Janicot, *Poésie en action*, Loques/Nèpes, 1984

²⁹ Bernard Heidsieck, « Poésie sonore et musique », *Op. cit.*, p.165

³⁰ Julien Blaine, « La poésie hors du livre hors du spectacle hors de l'objet », *Robho* n°5-6, 1971

simultanée durant le temps de la performance :

« Ce qui prime, c'est moins la voix [...] que le contrôle strict qu'a le Lecteur, de ses attitudes, de son comportement, de ses gestes – tout compte : aussi bien la position de ses pieds que la façon de tenir son papier ou de tourner les pages – et que la pulsion qu'il inocule au texte. »³¹

« Tenir son papier », « tourner les pages » : si l'écrit n'est plus le médium dominant de cette poésie résolument intermédiatique, il ne disparaît pas pour autant. Plus encore, il fait, souvent³², l'objet de mises en scènes. Ainsi pour Jean-Pierre Bobillot dans la poésie action, la référence est souvent « polémique » au livre, « visuellement supplanté par la partition (...) imprimée, dactylographiée, manuscrite », et la page « rétrograde au statut de composante »³³. L'imprimé n'est plus l'espace de la poésie, mais devient partie intégrante de son espace. S'intéresser à ses utilisations c'est donc aussi tenter de montrer comment, par leur mise en action, les supports traditionnels de l'écrit acquièrent une seconde matérialité : sur scène, l'écrit est un corps qui est, à l'instar du poète, « en performance ». Sa nature ne préjuge cependant pas de sa fonction au sein de la performance.

Partition

Le texte est d'abord présent sur scène au titre de partition. Les cas où il n'a *que* cette fonction présentent un dispositif comparable. Il est alors inscrit dans le livre qui fait l'objet de la lecture, ou sur une simple feuille, tenue ou non en main par le poète. Celui-ci peut être assis, derrière une table sur laquelle est posé l'écrit, comme c'est le cas pour Christian Prigent qui lit la plupart du temps dans cette posture. Il peut aussi se produire debout, cette position s'accompagnant souvent de l'usage d'un pupitre : ainsi des lectures de Patrick Dubost³⁴, durant lesquelles le poète, derrière son pupitre, scandait son dire à l'aide d'une gestuelle proche de celle d'un chef d'orchestre. La performance du texte s'apparente alors, dans sa mise en scène, à l'exécution d'une partition.

L'imprimé et le temps

Lorsque l'écrit est pris en main par le poète, les gestes que ce dernier effectue sur ou avec le support tendent à induire une rythmique supplémentaire, en accord avec le texte. La pratique commune consistant à jeter à terre une feuille après l'avoir lue en est un exemple. Plus généralement, l'usage de supports mobiles induit une scansion, chaque changement de feuille impliquant une pause dans la diction. Ainsi dans ses lectures performées Cécile Richard³⁵ utilise-t-elle des fiches cartonnées, comme dans « Je me mouche » (2010) : la poétesse y tient d'abord contre elle, avec difficulté compte tenu de leur nombre, un tas de fiches, qu'elle lit, puis plaque

³¹ Bernard Heidsieck, « Voix ! voie ? » (1992), *Op. cit.*, p.312

³² Cette remarque ne vaut pas pour une branche de la poésie sonore, initiée par Henri Chopin, qui, asémantique et s'écrivant directement au magnétophone, ne saurait être notée.

³³ Jean-Pierre Bobillot, « Poésie & Médium », *DOC(K)S* « Théorie », Série 4, n° 1/2/3/4, 2006, p.106-119

³⁴ Voir le site personnel du poète : http://patrick.dubost.free.fr/videos_performances (date d'accès : 29 mars 2013)

³⁵ Voir le site de la poétesse : http://cecile_richard.vefblog.net (date d'accès : 29 mars 2013)

brutalement sur une table, le geste et le bruit qu'il produit instaurant une scansion qui souligne le caractère lui-même heurté et volontairement simpliste du texte. Très différente dans son rythme et ses implications est la scansion rituelle imprimée à la performance par la disposition des feuilles chez Serge Pey³⁶, par exemple dans « Si on veut libérer les vivants il faut savoir aussi libérer les morts » (2001). Disposées au sol de façon à former une ligne droite, les feuilles forment autant de stases dans l'avancée du poète. Chaque feuille est recouverte d'une plaque de verre que le poète brise avec un marteau une fois la lecture du texte achevée. [ILL.1] La répétition confère à cet ensemble de gestes une dimension rituelle, comme l'explique le poète : « La disposition spatiale d'un poème sur une page, un mur, une rue, un sol, est la mise en rite d'un sacrifice particulier des mots »³⁷. Également liée au rituel, la disposition au sol, à distance régulière, de petites cartes que le poète lit en rampant sur un grand lais de papier : c'est ce que donne à voir le dispositif de « La Pythie claustrophobe » (1969) de Julien Blaine, sur lequel nous reviendrons.

Là où le feuillet mobile crée une discontinuité, le rouleau comme support d'inscription présente une autre figure du déroulement du temps. Support privilégié de Michèle Métail, le rouleau, d'abord dactylographié, puis calligraphié, figure l'ouverture de « Compléments de noms » que la poétesse conçoit comme un « poème infini ». Le support contrevient à la clôture induite par la couverture du livre, chaque rouleau, et chaque lecture, n'étant qu'un fragment d'une œuvre qui les dépasse. Amorcé en 1972-1973, l'écriture de ce poème est partie de la découverte par Michèle Métail du mot le plus long de la langue allemande, « Donaudampfschiffahrtsgesellschaftskapitän », uniquement traduisible en français à l'aide de compléments de noms : « Le capitaine de la compagnie des voyages en bateau à vapeur du Danube ». Partant de cette structure, l'écriture combinatoire du poème consiste à ajouter un substantif à chaque ligne, provoquant automatiquement la chute du mot situé à son extrémité droite. La liste ainsi obtenue ne peut, dans son principe même, être publiée en livre : la poétesse ne consentit à en publier des fragments que tardivement, privilégiant, à partir de 1976, la « publication orale ». Le poème ne s'actualise que de façon éphémère, dépendante de la situation dans laquelle il est lu³⁸ : « Le texte devenait partition, seule l'oralité pouvait rendre compte de la totalité du processus, ce que je résumai par une formule : la projection des mots dans l'espace représente le stade ultime de l'écriture. »³⁹ Lors de la lecture, le rouleau, d'une longueur souvent vertigineuse, est ainsi lentement déroulé par la poétesse, présentant

³⁶ site du poète : <http://www.sergepey.fr/> (date d'accès : 29 mars 2013), et DVD dans l'anthologie *Ahuc, poèmes stratégiques (1885-2012)*, Flammarion, Paris, 2012

³⁷ Serge Pey, « La poésie est une langue arrachée », *Op. cit.*, p.32

³⁸ « [...] je superpose au texte que j'ai choisi de lire [...] des indications de lecture que je me suis donnée pour ce passage-là, et qui très souvent sont totalement indépendantes du contenu sémantique. Par exemple je fais des grilles de lecture à partir des relevés météorologiques d'une ville, c'est-à-dire que la vitesse des vents sur l'année va me donner la vitesse de lecture » - « Entretien avec Michèle Métail », Jacques Donguy, *Le Geste à la parole*, Paris, Thierry Agullo, 1981, p.80

³⁹ Michèle Métail, *Cahiers du refuge* n°214, CiPM, 2012, p.7

au spectateur sa face écrite, à mesure de sa lecture, dans un rythme quasi litanique : « le texte manuscrit forme une kyrielle qui se lit verticalement, pas à pas, comme l'ordonnée du poème qui correspond au temps de l'écriture. »⁴⁰ [Ill. 2] Un déroulé comparable a lieu dans l'œuvre de Bernard Heidsieck, *Vaduz* (1974). Recensant la totalité des ethnies de la planète situées « autour de Vaduz », capitale du Lichtenstein, le poème se présente sous la forme d'une liste, d'une longueur extrême, égrenant les noms introduits par la même formule « il y a ». L'impact visuel lié à la mise en scène de l'imprimé est ici majeur, le poète, debout, parfois juché sur une marche ou un tabouret, déroulant ce qu'il nomme un gigantesque « papyrus », qui s'allonge et vient se replier à ses pieds à mesure que la lecture avance.

L'imprimé comme matériau du poème

Jusqu'ici considéré dans son rôle de partition, l'imprimé continue de supporter le texte qui fera ensuite l'objet d'une oralisation, distinguant ainsi le temps de l'écriture du poème du temps de sa performance. Ce n'est cependant pas toujours le cas, l'imprimé pouvant devenir le matériau d'un poème qui se construit, dans son texte même, au cours de la performance.

Ainsi Anne-James Chaton, dans une performance réalisée avec le musicien Andy Moor, « Le Journaliste »⁴¹ (2009), prend pour support premier le journal du jour, en lit et enregistre des fragments au micro pour ensuite opérer, en live, un travail de cut-up sonore. Les fragments prélevés sont ensuite imprimés sur des morceaux de papiers, jetés au sol et ramassés au hasard par le poète qui en lit des extraits au mégaphone, sa voix venant se superposer aux improvisations de la guitare et aux boucles enregistrées au début de la performance. La composition du poème se fait aléatoire.

Sur un mode non sémantique cette fois, l'aléatoire est également présent au sein des performances de Bartolomé Ferrando, notamment dans « Lambeaux »⁴², réalisée en 2005. Vêtu d'un veston en papier imprimé, le poète en découpe des morceaux dont il lit le contenu, avant d'accrocher les lambeaux obtenus sur un pupitre à l'aide de pinces à linge. C'est aussi d'un découpage préalable que provient le « livre » construit par Julien Blaine au cours de la performance « Quant à l'échec du livre / Quant au livre de l'échec » (1967), réalisé à partir de fragments de journaux découpés puis agrafés et cousus ensemble, avant d'être oralisés.

Ces derniers exemples ont pour point commun d'instaurer un rapport d'ordre physique à l'écrit : découpé, agressé, l'écrit entre dans un véritable corps à corps avec le poète dans le moment de la performance.

L'écrit au corps à corps

⁴⁰ *Ibid.* p.8

⁴¹ festival « Paris en toutes lettres », le 5 mai 2009 - Visible sur <http://www.youtube.com> (date d'accès : 01/04/2013)

⁴² Visible sur le DVD *DOC(K)S*, « Action », *Op. cit.*

Recouvrant le corps de B.Ferrando, l'imprimé fait l'objet d'une véritable lutte avec le poète chez Julien Blaine dans la performance précitée, qui se présente comme « un manifeste contre le livre tel qu'il était considéré à l'époque : unique support de l'écrit, inerte et intouchable... ». ⁴³ Dans cette version performée et retournée du projet mallarméen, le poète se met en scène jouant aux échecs sur un damier géant, à l'aide de pièces constituées de fragments d'imprimés. Lorsque la partie arrive à confusion, le poète prend le damier, fait « corps avec lui comme dans une lutte, en déchire les cases, les mêle aux pièces, les relie entre elles pour fabriquer un nouveau livre. Ce dernier est voué à être lu, mais également à être détruit ». ⁴⁴ Dans cette lutte, le livre devient bien plus qu'une partition, un corps à part entière, ce que l'on peut aussi observer dans les mises en scènes où il ne supporte plus même le texte. [Ill. 3]

Lucien Suel propose ainsi, dans « Poésie concrète » (2003) un dispositif où le texte est transmis par le magnétophone, pendant que le livre fait l'objet de transformations physiques :

« Debout face à la table, devant le public, je déclenche le magnétophone pour l'enregistrement et je lis les poèmes du recueil. Quand la lecture est terminée, j'arrête la bande, le rembobine et j'enclenche le magnétophone qui rediffuse le texte lu. Pendant la rediffusion, je sors du carton, rectangle de grillage, l'aquarium et le premier adhésif. Je plie le grillage autour du livre et dresse l'ensemble (livre enveloppé dans le grillage) au fond de l'aquarium. Sur le bord supérieur de celui-ci, face au public, j'appose l'adhésif sur lequel on peut lire : POESIE » ⁴⁵

Le poète verse alors un sachet de ciment et de gravier avec de l'eau dans l'aquarium pour y faire du ciment, coulant le béton sur le livre et le grillage. Il colle alors une seconde étiquette sous la première où l'on peut lire : « CONCRETE ». Réifié, rendu illisible par son emprisonnement dans le béton, le livre se fait objet concret devant les yeux du spectateur.

Ici lié à des gestes d'agression, de découpage ou de réification, le corps à corps peut se faire plus charnel encore dans une relation paradoxalement orale au texte. Lors de sa lecture performée de « Mes petits mots » ⁴⁶, Charles Pennequin tient la feuille de papier très près de son visage, s'adressant ainsi, non pas au public présent, mais bien aux « petits mots » personnifiés, imprimés sur la page qu'il a sous les yeux. Au fur et à mesure que la déclaration de tendresse aux petits mots se fait plus vibrante (« restez dedans les petits mots, ne partez pas dehors. restez noués. tassez-vous bien au fond de ma gorge. dans les tréfonds de moi »), le poète rapproche la feuille de papier de son visage, jusqu'à l'embrasser puis à la trouer avec sa langue [ILL 4]. L'oralité, entendue au sens de ce qui a rapport à la bouche, est à son comble dans la performance de Joël Hubaut le mettant en scène

⁴³ Julien Blaine, *Blaine au MAC, un tri*, *Op. cit.*, p.87

⁴⁴ *Ibid.* p.89

⁴⁵ Lucien Suel, « Trois performances », *DOC(K)S « Action »*, *Op. cit.*, p.134-136

⁴⁶ Paru dans *Pamphlet contre la mort*, Paris, P.O.L, 2012

en train, littéralement, de manger le papier sur lequel est imprimé le texte⁴⁷. L'ingestion du texte apparaît alors comme un retour de l'écrit au corps, de l'imprimé à l'oralité, comme si le fait d'avaler le texte pouvait ensuite permettre de le restituer dans ce que Serge Pey nomme un « vomissement » vocal... L'on assiste alors à une fusion du corps de l'écrit et du corps du performer : « Le poète, en tirant sa langue, signifie que la poésie n'est plus une littérature mais une physique, une gymnastique de grammaire intégrée au corps, une scène, un livre où les pages de papier seraient ses os et sa peau. »⁴⁸

Une telle fusion est enfin à l'œuvre lorsque le corps même du poète sert à la réalisation de l'imprimé, sur le mode de l'empreinte. La performance « La Pythie claustrophobe » de Julien Blaine se décompose en une suite d'actions qui l'apparente à un rituel oraculaire : après avoir rampé sur un lais de papier enduit de peinture en lisant « Claustrophobie », le poète y jette par poignées des petites lettres de plastique, avant de les recouvrir de peinture à la bombe, puis de les balayer pour n'en laisser percevoir que l'empreinte. Le poème ainsi obtenu est alors oralisé, délivrant un message d'abord glossolalique, puis rendu peu à peu intelligible par le poète. Nulle vision ne se délivre pourtant ici. Le poète-oracle ne fait qu'y dire le hic et nunc de sa présence au monde et à autrui : « Est-ce que je suis ici avec vous ? ». A la trace laissée par le corps du poète rampant s'adjoint ainsi, sur le papier, l'empreinte négative des lettres bombées. Ne peut-on pas dès lors voir dans cette surface et ce qui s'y produit une réactivation des origines mêmes de l'écriture ? Anne-Marie Christin⁴⁹ nous rappelle en effet que l'écriture trouve son origine dans l'art de la divination, qui consiste à identifier et interpréter des signes sur une surface préalablement délimitée, et Leroi-Gourhan⁵⁰ voit dans les mains négatives préhistoriques une origine de l'écriture. La performance se fait alors elle-même méditation sur l'écrit, dont les différents stades, de l'empreinte du corps à la machine à écrire, sont représentés, et réactivation du corps de l'écriture. [ILL 5]

La poésie action et les lectures performées ne peuvent ainsi pas, nous espérons l'avoir montré, se réduire à l'idée d'une ré-oralisation de la poésie. Etudier la place de l'écrit dans ces pratiques, c'est au contraire regarder comment ces poésies jouent, et se jouent de l'histoire qui est aussi la leur, celle de la poésie imprimée, pour inventer, forte de cette double généalogie, des formes nouvelles, de nouvelles manières d'exister. Si le corps et la voix sont mis au premier plan, l'écriture, entendue dans le sens d'inscription matérielle, ne cesse de travailler ces poétiques, ce qu'une étude de l'écrit projeté en performance pourrait également, en regard de la présente

⁴⁷ Nous n'avons pu retrouver le titre exact de la performance, photographiée par Françoise Janicot lors du festival Polyphonix.

⁴⁸ Serge Pey, *Op. cit.*, p. 100

⁴⁹ Anne-Marie Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995

⁵⁰ André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Paris, Albin Michel, 1964

contribution, aider à cerner.

Gaëlle Théval, Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle

Résumé

C'est à un phénomène récurrent et spécifique à la poésie action et aux lectures performées que la présente contribution s'intéresse : la présence de l'écrit et de l'imprimé sur la scène. Après avoir circonscrit le champ couvert par ces deux expressions à l'aide de rappels historiques et théoriques, le propos interroge la manière dont, à la différence de la simple lecture, ces pratiques impliquent une mise en scène, et en action, des supports de l'écrit, selon différentes modalités.