



HAL
open science

Poésie : (action, directe, élémentaire, totale...)

Gaëlle Theval

► **To cite this version:**

Gaëlle Theval. Poésie : (action, directe, élémentaire, totale...). Jérôme Cabot. Performances poétiques, Editions Cécile Defaut, p. 41-64, 2017, Performances poétiques, 2350183890. hal-03197854

HAL Id: hal-03197854

<https://hal.science/hal-03197854>

Submitted on 14 Apr 2021

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.

POÉSIE : (ACTION / DIRECTE / ÉLÉMENTAIRE / TOTALE...)

Gaëlle Théval

Certes, selon l'expression de Philippe Castellin, « la poésie est sans épithète ». Elle s'en dote pourtant, à des moments charnières de son existence, comme ce fut le cas à partir du début des années 1960, où une série de termes se sont vus accolés à son nom, non par la critique, mais par les poètes eux-mêmes. Tour à tour qualifiées de « sonore », « visuelle », « action », « directe », « ouverte », « élémentaire », « vivante », « totale », « parlée », « performance », ce sont ses formes nouvelles qui tentent de se désigner et de se spécifier à travers ces appellations. Autant d'épithètes qui ont, aussi, il est vrai, contribué en retour à marginaliser ces formes, ce qui fait précisément l'objet de leur critique par Philippe Castellin comme par d'autres, à ne pas les intégrer de plain-pied au champ de la poésie, créant, ainsi, une zone frontière, que l'on n'oserait qualifier avec Heidsieck de « no man's land » tant cet espace est peuplé, mais qui en partage l'indétermination d'un territoire de l'entre-deux, frontalier, aux contours incertains.

Cette prolifération d'épithètes particularisantes, particulièrement à l'œuvre dans le champ des poésies « expérimentales » au cours des années 1960, tient, semble-t-il, à une triple nécessité. Celle, tout d'abord, de ne pas se doter d'un nom : le « spatialisme » proposé par Pierre Garnier n'a en effet jamais vraiment pris, contesté de toutes parts, débordé par des poètes soucieux de sortir de la logique avant-gardiste de groupes dont l'« -isme » (Fauchereau, 1976) est l'étendard. Celle, toutefois, de se qualifier, afin de s'identifier et de se distinguer dans un champ donné, celui de la poésie ; il s'agit bien, par elles, « de délimiter un espace de visibilité critique et médiatique » (Castellin, 2009). Mais se distinguer dans un champ, c'est aussi travailler à s'y maintenir : accoler une épithète au nom « poésie » tient, enfin, de la nécessité de pouvoir continuer à ancrer ces pratiques dans le champ poétique, alors mêmes que leur identification ne va peut-être plus de soi compte tenu, précisément, des ruptures opérées.

Ces épithètes, il est vrai, ont pour défaut de gommer les « véritables lignes de fracture » (Castellin, 2009), masquant, par l'apparente fragmentation qu'elles produisent, la réalité plurimédiale de ces pratiques : les « sonores » font aussi de la « poésie visuelle », les poètes visuels font aussi de la performance ; ce qui s'exprime dans tous les cas, c'est un rapport au langage envisagé dans sa matérialité, ainsi qu'au médium, qui intègre ce dernier au poème comme partie prenante.

Cependant, leur abondance mérite d'être questionnée pour elle-même. Envisager ces poésies à travers le prisme de leurs étiquettes, pour contestables qu'elles soient, ne reviendra donc ici ni à en mesurer la pertinence théorique, ni à les reconduire telles quelles en tant que catégories critiques, mais à les considérer pour ce qu'elles sont, c'est-à-dire des actes discursifs. Créations génériques *ex nihilo*, relevant parfois d'un vocabulaire purement idiosyncrasique, leur convergence historique a, malgré tout, fini par faire émerger sinon un genre, du moins une catégorie ou un type d'œuvres spécifique. Il s'agira, corrélativement, d'accepter pleinement le contrat générique qu'elles posent, comme relevant du genre « poésie ». Leur position frontalière et marginale au regard du champ, liée essentiellement à leur sortie partielle hors du médium consacré qu'est le livre, ainsi que la relation particulière au texte, et au verbe ou aux signes (car parfois de texte il n'est plus question) qui en est le corrélat, les ont en effet non seulement exposées à des attaques récurrentes visant à les bouter hors de la poésie, mais aussi maintenues hors du domaine des études littéraires et poétiques. Or, à l'instar du ready-made duchampien, et des nombreuses pratiques qui en sont plus ou moins issues, qui portent avec elles l'énoncé « ceci est de l'art », ces pratiques se nomment et se

désignent comme « poésie ». Elles en « revendiquent le terrible label ! » (Heidsieck, 2004).

La recherche s'est concentrée sur un empan chronologique allant de 1963, date à laquelle Bernard Heidsieck commence à performer ses poèmes et à utiliser le terme de « poésie action », à 1979, date de la fondation par Jean-Jacques Lebel du festival *Polyphoenix*, que l'on peut considérer comme un moment de mise en (in)cohérence de pratiques diverses. Pratiques « performantielles » (Zerbib, 2013), elles se situent dans cette décennie qui précède l'avènement et l'autonomisation de la performance comme art et font partie intégrante de son histoire, ce que n'ignorent pas, d'ailleurs, les publications consacrées à cette dernière : Arnaud Labelle-Rojoux en 1988, dans *L'Acte pour l'art*, consacre un chapitre aux poésies sonores et actions. L'ouvrage, au demeurant, lui avait été commandé par Jean-François Bory, et il raconte comment c'est avec l'aide de ce réseau de poètes (Bernard Heidsieck, Julien Blaine, Jean-Jacques Lebel), qu'il a pu en mener à bien l'achèvement : « Ce sont donc ces protagonistes, directs et indirects, les véritables auteurs de *L'Acte pour l'art* » (Labelle-Rojoux, 2013). Au seuil du catalogue de l'exposition *Hors-Limites*, Jean de Loisy considère de la même manière, à propos des expériences ultra-lettristes, de Dufrene et Wolman notamment, qu'il est difficile « 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. » (de Loisy, 1994 : 14). L'orée des années 1980 est quant à elle marquée à la fois par l'avènement de la performance comme art, qui se produit au cours des années 1970 et, d'autre part, par le développement des lectures publiques¹ et la multiplication des scènes poétiques, provoquant un certain nombre de débats² au sein du champ, autour des notions de « performance » et de « lecture », ce qui permet à Bernard Heidsieck de dresser en 1984 le constat selon lequel

La Poésie Sonore, la Poésie / Action, la Performance Poetry, la Poésie Directe, et, contrainte maintenant par ce flux, la toute simple Lecture Publique de poésie, se sont répandues – qui oserait le nier ? – et se répandent de par le monde, chaque jour davantage, et dans nos mœurs et notre quotidien. BRAVO ! dont acte ! (Janicot 1984, 51)

Les mêmes acteurs se retrouvent alors reliés, et confrontés, à ce phénomène nouveau, propre au champ littéraire.

C'est ici, essentiellement, aux discours des poètes que nous nous intéresserons, écrits théoriques et manifestes, pour tenter, sinon de cerner des postures, du moins de comprendre quelle scène énonciative se met en place au sein d'une scène générique posée comme étant celle de la poésie. Pour Dominique Maingueneau, la scène générique définit des « conditions d'énonciation », qui « correspondent à autant d'attentes du public et d'anticipations possibles de ces attentes par l'auteur » (Maingueneau, 2004 : 191). Pourtant, ce cadre générique ainsi nommé est perturbé par les objets concernés, qui n'en reconduisent pas, notamment, les moyens de transmission attendus, sortant du médium dédié qu'est le livre, si l'on considère qu'« il faut rapporter les œuvres non seulement à des thèmes ou des mentalités mais à l'apparition de modalités de communication spécifiques » (Maingueneau, 2004 : 175). Ni retour à une primitive oralité antérieure à l'avènement du livre, et de la poésie écrite, ni simples diffusions, sur scène ou à la radio, de poésies par ailleurs faites par et pour l'écrit, ces pratiques demandent à être appréhendées dans toute la singularité des déplacements qu'elles infligent au champ traditionnel de la « poésie ».

Sans ignorer le rôle historique majeur d'autres figures évoquées au long de cette étude, le propos se focalisera sur trois poètes, occupant chacun une place différente au sein de cet

¹ Pour une vue historique du développement des lectures publiques dans cette période, voir *Dire la poésie ?* (Puff, 2015).

² Notamment au sein du numéro d'*Action Poétique* n°88, « Poésie – performance », 1982 ; voir aussi les réponses à l'enquête de *Térature* n°2/3, en 1983.

espace, ayant chacun joué un rôle à plusieurs égards déterminant dans son émergence. Bernard Heidsieck, en tant que pionnier, à la fin des années 1950, de la « poésie sonore », en compagnie de François Dufrêne et Henri Chopin, et, surtout, promoteur et théoricien de la « poésie action ». Jean-Jacques Lebel, dont la posture s'est davantage affirmée comme celle du passeur, entre générations (fils de Robert Lebel, il côtoie très tôt les surréalistes, dont il peut se dire issu malgré la différence générationnelle), entre sphères culturelles (il relaie en France les poètes de la *Beat Generation*, et y introduit le « happening »), entre disciplines, par l'organisation du festival *Polyphonix*. Julien Blaine, enfin, d'une génération plus récente, mais qui côtoie dès 1964 ces mouvements, et se revendique très vite du champ de la performance, jouant, lui aussi, un rôle de « tisseur de réseaux » à travers ses nombreuses revues, et notamment, à partir de 1976, *DOC(K)S*.

Nul groupe constitué ne se donne à voir ici, mais un ensemble de trajectoires individuelles, qui convergent autour des points nodaux et éphémères que sont les revues et les festivals, où la logique avant-gardiste du groupe fonctionne comme un repoussoir, telle qu'elle était représentée par le Surréalisme puis, à l'époque, le Lettrisme d'Isidore Isou, groupes « familiaristes » formés selon Lebel « autour de la figure du père », auxquels l'artiste préfère la figure des « tribus nomades autonomes », se rencontrant « pour accomplir des actions » (Lebel, 1994 : 63). Toutes singulières qu'elles sont, ces pratiques gagnent à être envisagées conjointement, pour tenter de saisir un mouvement propre à ces années, comme le propose Michel Giroud au début de son ouvrage sur les avant-gardes à Paris, où il explique que « les divagations et l'errance d'individus non assimilables à quelque regroupement ou clan nécessitent, malgré tout, pour une relative clarification, un regroupement par champ d'expériences de cette mouvance qui, depuis les années soixante, a renouvelé le domaine dit "poétique" » (Giroud, 2008 : 38).

Du croisement des discours ont émergé plusieurs points, que l'on présentera comme autant de balises pour commencer à arpenter un champ intrinsèquement instable. Davantage qu'un récit ou une histoire, il s'agit ici d'une tentative de pointer les coordonnées géographiques de ce « no man's land ».

Contestations

Ces pratiques se présentent tout d'abord comme issues d'une volonté de rupture avec un état de la poésie perçu comme moribond. Si le constat en lui-même est typique de la posture avant-gardiste, il est frappant de noter que le diagnostic se focalise sur le médium livre, qui semble concentrer dans son espace et par sa forme même les reproches faits à la poésie.

Le récit, geste fondatrice maintes fois narrée par Bernard Heidsieck, débute en 1955, date de sortie de son premier, et dernier recueil de poésie « écrite », *Sitôt dit*, chez Seghers. La publication chez un éditeur de poésie fort reconnu, est concomitante de la prise de conscience du fonctionnement d'un milieu qui le plonge dans un état de profonde insatisfaction. Il décrit alors un champ dans lequel les petites plaquettes de poésie s'échangent entre poètes, où les « lectures » se font en cercle fermé, vase clos d'où le « public » se voit exclu³. Davantage qu'une rupture esthétique – qui viendra comme conséquence – c'est d'abord une rupture d'ordre médiatique qu'entend opérer Heidsieck en sortant la poésie du livre.

On retrouve ainsi, de manière récurrente dans les discours, l'image du livre-tombeau, non pas érigé en monument pour le poète, mais espace mortifère, « terrain mort » pour la poésie qui s'y voit menacée d'« étouffement », d'« asphyxie blanche » (Heidsieck, 1968 : 126, 131).

³ Par exemple dans *Térature* n°3/4, « La lecture publique » : « 1955. La poésie méritait mieux que de n'être lue que par des copains ou d'autres poètes. » (Heidsieck, 1981 : 102).

C'est, pour ces poètes, une question de survie : la poésie, pour être « vivante », doit s'arracher « au cimetière de la page écrite », nous dit Jean-Jacques Lebel dans sa présentation du happening « Pour conjurer l'esprit de catastrophe » en 1962 (Lebel, 1994). Prise entre les derniers feux du Surréalisme et son inflation d'images, et les coquetteries de la poésie « blanche », la poésie véhicule, pour Heidsieck, des connotations désuètes, poussiéreuses, signes d'un déphasage avec la société, dont la fétichisation de l'objet livre est un symptôme. Il décrit ainsi un mouvement « centripète » ayant mené le poème à se replier sur lui-même, pour présenter une réflexivité allant de pair avec un confinement au sein de la page blanche. Le livre est fustigé comme espace d'une poésie narcissique :

Le papier – OH ! – la page – AH ! – le livre – MIAM – l'imprimé, L'IM-PRI-MÉ – OH LA LALALA... ! mais oui, mais oui : la poésie en a fait ses délices. [...]. Ah ! Comme elle se l'est... parfait, figolé... son miroir, son dodo. Pour s'y mirer, y rêver, s'y nombriliser. (Heidsieck, 2001a, 165)

Cette fétichisation est également la cible de Julien Blaine, chez qui la critique prend, dans le contexte de l'après 68 et de la critique de la société marchande, une orientation idéologique, qui la relie à la domination du spectacle et de la marchandise. Dans un manifeste co-signé avec Jean-Claude Moineau et Alain Schifres paru dans la revue *Robho* en 1971, Julien Blaine plaide ainsi en faveur d'une poésie « hors du livre hors du spectacle hors de l'objet », s'érigeant

contre la séduction du livre, et, plus généralement, de l'objet dont l'objet-livre (Gallimard, Le Seuil, Maeght), au même titre que le livre-objet (Le Soleil-Noir, Givaudan) n'est qu'une variante mystifiée, une marchandise canonifiée [sic]. (Blaine *et al.*, 1971)

La performance créée la même année, « Quant au livre de l'échec / Quant à l'échec du livre » se présente ainsi comme « un manifeste contre le livre tel qu'il était considéré à l'époque : unique support de l'écrit, inerte et intouchable... » (Blaine, 2009 : 87). Le poète se met en scène jouant aux échecs sur un échiquier géant, à l'aide de pièces constituées de fragments d'imprimés. Lorsque la partie arrive à confusion, le poète prend l'échiquier, 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 » (Blaine, 2009 : 89). Le livre est, ici, littéralement, mis à la question dans un violent corps à corps.

Envisagé, dans sa forme même, celle, close, du codex, le livre apparaît également comme une forme symbolique (Melot, 2004), et un vecteur de diffusion des valeurs dominantes. On retrouve ainsi des images d'enfermement, lié à l'oppression, chez Blaine, dans le manifeste de 1971 : « Qu'est-ce en effet que le livre, sinon une entreprise de réduction, d'enfermement, de POLICE des langages, sinon le grommèlement d'une société aphasique parce qu'elle est opprimée ? » (Blaine *et al.*, 1971). Chez Jean-Jacques Lebel, le medium est présenté comme un « filtre », et, donc une forme de censure. Le mode de création et de circulation du livre, la chaîne éditoriale comme les circuits de diffusion, sont assujettis à des contraintes économiques et marchandes dont la poésie doit se dégager pour survivre. Sa poésie se nommera alors « directe », « par opposition à la poésie "indirecte", c'est-à-dire la poésie d'abord écrite, puis imprimée, puis éditée, puis mise en librairie. Donc filtrée à travers l'industrie culturelle. » (Lebel, 1994 : 14).

Projections

Au poème inerte, désincarné, enfermé dans l'espace du livre, est alors opposé le poème « projeté », selon l'image utilisée par Heidsieck dès 1961 (Heidsieck, 2001a : 9) :

... pour un poème donc, debout dressé les pieds sur la page,
une page : tremplin pour quête d'oxygène,

projeté aussi, mobile, errant, à l'affût
à l'assaut des corps,
rôles renversés
sa chrysalide rompue.

Entre 1955 et 1959, Heidsieck produit en effet ce qu'il nomme des « poèmes-partitions », confiant à l'écrit le seul rôle de notation d'un texte écrit en vue de sa lecture à voix haute. Muni, à partir de 1959, d'un magnétophone, il se met à les enregistrer, et, à partir de 1961, commence à utiliser le magnétophone pour enregistrer des bruits extérieurs et faire du poème sur la bande le fruit d'un travail de montage. La première diffusion publique d'un poème-partition, à l'occasion de l'ouverture de l'exposition de Jean Degottex, coïncide avec la distribution de ce « texte / manifeste », imprimé à la verticale sur une feuille de très grand format. La « projection » est d'abord d'ordre sonore, et il s'agit de faire de la bande magnétique le réceptacle d'une projection émanant du corps, à l'instar de François Dufrêne dont la poésie sonore utilise le magnétophone depuis 1953, précisément dans un souci de fidélité que la notation lettriste ne permet pas. Mais la projection se fait aussi vers la salle, durant le temps de la diffusion, et, à partir de 1963, celui de la lecture / action, qui amène le poète à substituer le terme de « poésie action » à celui de « poésie sonore ». Ce qui se joue alors, en effet, ne relève plus, ou plus seulement, d'une question de diffusion de la poésie – celle-ci, se faisait déjà, via les ondes⁴, et Heidsieck porte sur ces pratiques un regard fort critique :

Dieu sait pourtant – et les disques encore mieux, ou tant et tant, tant et tant de tentatives diverses, aussi, [...] ce cumul d'efforts déployés pour extraire du livre le poème écrit. Efforts vains. Ridicules et vains. La poésie écrite est faite pour rester couchée. C'est son destin. Qu'elle s'y tienne. Passive. (Heidsieck, 2001a : 82)

Il s'agit bien de faire des médiations de la poésie des outils de création à part entière :

Il ne suffit pas de lire, pour qu'il soit mieux « reçu », « réceptionné », ou pour accélérer sa circulation, simplement, à haute voix, un texte sur scène. Les MOYENS – variés – mis à sa disposition, maintenant, mécaniques ou non, ne sont pas à considérer sous leur seul aspect de cadre nouveau de transmission, mais aussi, surtout, avant tout, comme des outils de travail. La conception, la « fabrication » même du poème peuvent, doivent aussi, ainsi, s'en trouver radicalement bousculées, transformées. [...] Il y a là une NÉCESSITÉ où se concilient, où se conjuguent MODE de FAIRE et MODE de DIFFUSION. (Heidsieck, 2001a : 85)

Le terme de poésie « projetée » peut être entendu en écho au « projective verse » de Charles Olson, qui « plie la syntaxe au souffle » (Lang, 2015 : 209) et vise à transcrire dans le vers le phrasé oral. Les premiers poèmes sonores de Heidsieck, défaisant quant à eux le vers, se calquent, de fait, sur le souffle et les rythmes corporels, à l'instar du poème-partition « A » réalisé à partir d'enregistrements de battements de cœur trouvés sur un disque médical. Mais dans le vocabulaire heidsieckien, la projection décrit le moment même de la performance, où le texte se voit projeté parce qu'incorporé et agi par le poète :

S'il y a projection du texte, au-delà du micro, c'est que paradoxalement, mais simultanément, s'effectue dans l'instant même une sorte de déglutition, d'absorption du texte. La « lecture », comme corporalisée, se situe, non seulement au niveau des lèvres, mais dans l'estomac tout autant, au niveau de tous les muscles, dans le souffle, le comportement, le geste, l'action enfin, tous éléments qui contribuent à l'image – au-delà des mots – que le texte tend à donner de lui-même dans sa manifestation physique. Voix, texte et comportement ne font alors plus qu'un [...]. Le poème devient ainsi, dans l'instant de sa diffusion, de la littérature – en quelque sorte vécue. (Heidsieck, 1981 : 105)

Le poème se présente alors selon un dispositif plurimédiatique, advenant dans un espace physique commun au poète et au spectateur, sollicitant ce dernier d'une manière qui mette également en jeu son propre corps. « Poésie ouverte », annonce le programme de la deuxième

⁴ Voir *La poésie hors du livre : la poésie à l'aide de la radio et du disque* (Pardo, 2015).

édition du Domaine Poétique, qui pointe là le caractère de la forme ainsi proposée, ouverte aux aléas, à l'incertitude, à la prise de risque également, rejoignant par là l'un des traits de la performance dans sa dimension historique. Si le moment d'exécution sur scène est également primordial pour les autres poètes sonores – comme François Dufrêne, dont les cri-rhythmes, basés sur l'improvisation, sont destinés à la profération unique, le magnétophone n'en recueillant qu'une trace, ou Chopin, dont les performances se fondent sur le souffle, bruits corporels captés et amplifiés par des microphones – Heidsieck accorde pour sa part une importance considérable à la dimension visuelle de la performance : « La voix, en fait, ne me paraît être que l'une des composantes d'une véritable transmission publique d'un texte. Je dirais même, qu'à la limite, son rôle m'y apparaît comme secondaire. » (2001a : 309) Dans tous les cas, la présence corporelle du poète en action est mise au centre : « Il est temps de rendre le poème, à nouveau, visuel, palpable, audible, direct, charnel, actif. De le déraciner. De le projeter, de le catapulter, vaille que vaille, hirsute – qu'importe – [...], en quête de corps à corps. » (2001a : 80). La présence du poète sur scène est une composante essentielle de ces pratiques, point central par lequel elles se relient à l'art de la performance, comme « co-présence, en espace-temps réel, du performer et de son public » (de Duve, 1981 : 21). Il s'agit là, dans le champ poétique, d'une première rupture franche avec les pratiques de lecture publique, qui sont quant à elles souvent confiées à des comédiens :

Il fallait accomplir un saut qualitatif, au-delà des simples lectures de textes en public. J'ai horreur de la « récitation » et du récital littéraire. Il fallait signaler et signifier cette rupture d'avec la « soirée littéraire » où le texte – en quelque sorte théâtralisé – sert de simple support à des comédiens. (Lebel, 1994 : 13)

C'est en ce sens que la poésie se fait « directe », selon l'expression que Jean-Jacques Lebel utilise à partir de 1963 pour distinguer les « actions » réalisées dans le cadre de la Biennale de Paris. Le refus de la médiation du livre s'accompagne de celui d'une médiation par le corps et la voix du comédien, dont la « théâtralisation » du texte est inadéquate.

Fondée sur des recherches sur l'écriture (originelle) et les signes, la poésie de Julien Blaine sera d'abord qualifiée par lui de « sémiotique » puis d'« élémentaire », « c'est-à-dire une poésie composée de tous les éléments existants, à commencer par le corps [...] ce qui importe est le geste, la dimension physique de la poésie, qu'elle soit réactive, vivante. » (Blaine, 2009b : 51). Chez Blaine, le corps du poète est un élément parmi d'autres d'une physique de la poésie, et de l'écriture. À la voix vociférante s'adjoint l'action du corps mais aussi d'autres éléments concrets qui se voient sémiotisés, devenir écriture. La série des *Chute / chut !*, dont le point d'aboutissement montre le poète dégringolant les marches de la gare Saint-Charles à Marseille en 1982, trouve une version visuelle où s'explicite l'injonction d'amuïssement au profit du devenir lettre du corps chutant sur les marches / lignes d'écriture ; et dans « Écfruiture », le poème s'écrit par les pieds (car « l'écriture c'est le pied »), écrasant des fruits dont le nom est proféré.

Moi je parlais de « poésie sémiotique », de « poésie élémentaire », « en chair et en os », « à cor et à cri », d'actes éphémères, d'autres parlaient de poésie action, d'autres d'événements, d'autres de poésie sonore, d'autres essayaient de maintenir la confusion entre happening et « ça »... Puis imperceptiblement le terme « performance » s'est imposé, ce nom commun, à tous les sens du terme, m'a convenu. C'est un vieux mot français dégage de ses appréciations sportives. (Blaine, 2014 : 98)

Contrairement à Heidsieck, Blaine ne publie pas les textes de ses performances, qui elles-mêmes ne sont pas des lectures de textes écrits. La réalisation se confond, pleinement, avec l'exécution, raison peut-être pour laquelle le poète assume plus facilement le mot « performance », qu'Heidsieck tient davantage à distance comme « allécheur, fort utilisé actuellement, commode. » (Heidsieck, 2001a). Le poème se fait « présence », rendant simultanées « des étapes du processus esthétique ordinairement distinguées dans le temps et dans l'espace : le temps du faire, le temps de l'exposition, le temps de l'expérience » (Zerbib,

2013 : 189). « L'écriture n'étant pas dans le résultat mais dans les gestes qui l'ont précédé et suivi », dit la légende des quatre photogrammes de « Breuvage épandu » de Julien Blaine (1962).

La projection hors de l'espace livresque vécu comme un carcan s'assortit également d'une visée politique : si le livre est une censure, le poème libéré pourra alors agir de façon directe, renouant le lien perdu entre poésie et société. Ce souci est au cœur de la poétique de Bernard Heidsieck, qui oppose, au poème « confiné » dans la page, où il ne peut que « geindre » du dehors, une poésie « en prise directe avec le monde », « ne serait-ce que l'espace de sa seule durée » (Heidsieck, 1963). Il écrit ainsi dans ses notes sur « La Pénétration (mécano-poème) » qui prend pour thème la fabrication de la Bombe A : « Le poème fait ainsi sa rentrée dans le monde. Ou dans la foule. Avec le souci et le but de susciter une communication immédiate, physique et charnelle. » (Heidsieck, 2001b : 67). Fondée pour une grande partie sur le prélèvement de discours sociétaux (conférence bancaire, énoncé du « Plan », titres d'un journal radiodiffusé, etc.) et de bruits enregistrés à même la rue, le projet poétique de Heidsieck s'oriente en effet vers cette problématique, mettant en scène, dans *Canal Street* (1973) par exemple, les médias communicationnels, et les ratages de cette prétendue « société de communication » alors émergente. Le temps de la performance est alors pensé comme un moment de mise en place d'une « recommunication » :

Poésie / action, oui, puisque le poème, en abandonnant le confort du papier est conduit à se transformer, centrifuge, en funambule, parfaitement conscient, au cours de ces « lectures / actions », du gouffre / espace à combler, à tenir, bandé, fou, dans son désir dingue de communication ou recommunication. (Heidsieck 2001a, 13)

Défaire le langage communicationnel est le moyen pour susciter d'autres échanges, refonder une communication alternative, en détournant, précisément, les moyens censés la faciliter (voir Bobillot, 1998).

La démarche est plus ouvertement politique chez Jean-Jacques Lebel, pour qui la « poésie directe » ressortit davantage à l'« action directe ». Se situant du côté des contre-cultures, Lebel pense la performance comme mise à l'épreuve du pouvoir de transformation du langage, et moyen d'agir « directement sur l'organisation de la société ». Le happening contient l'idée du soulèvement, de « l'insoumission à l'état pur » (Lebel, 1994 : 63). La création même du festival *Polyphonix*, en 1979, et son organisation par autogestion et direction tournante, participe de la volonté de mettre en place une « contre-institution », et de créer des communautés alternatives, en marge de la culture dominante.

La « poésie deux points » (autre appellation de la poésie élémentaire) revendiquée par Blaine dans le manifeste de 1971 se pense elle aussi comme action dans l'espace social : « La poésie Deux points est à qui voudra. [...] Elle est appropriée, transformée, catapultée, digérée, restituée, relayée à travers le corps social dans sa totalité. » Dès lors, « notre action n'est rien sans les réactions qu'elle provoque, cette réaction ne peut être retardée dans le temps, ce qui nous dresse contre l'idée de spectacle impassible, de "participation organisée" ou de "récital poétique" » (Blaine *et al.*, 1971). Créée dans l'esprit révolutionnaire de mai 68, période durant laquelle Blaine œuvre de manière anonyme à la publication de journaux de *free press* dont *Geranonymo*, *Pirate* et *Vivlilib'*, la poésie « deux points » est ainsi un appel à l'action, documentée par des publications – dont en 1978 le « Manifeste pour l'occupation des socles abandonnés » publié sous forme d'affiche et diffusé via le réseau mail art : « Présentez-vous sur le socle de votre choix, nu ou habillé et mettez-vous en valeur avec ou sans outils. » – et les réponses publiées régulièrement dans *DOC(K)S*.

Interactions interartistiques et filiations intrapoétiques

« Poésie (action, directe, élémentaire) » : l'obstination à se maintenir dans le champ de la poésie souligne également, cependant, le caractère non évident de cette appartenance. Car ces poésies se situent, par leurs manifestations matérielles, au croisement de nombreux champs, et leur élaboration procède également de relations interartistiques plurielles, diversement assumées.

Bernard Heidsieck n'a ainsi jamais fait mystère de l'importance considérable pour lui de la musique électro-acoustique, découverte aux concerts du Domaine Musical de Pierre Boulez, et lors de l'écoute du « Chant des adolescents » de Stockhausen en 1959, salle Gaveau :

Même si ce *Gesang* ne relevait incontestablement que de la musique, la poésie, telle que je la concevais, telle que je la rêvais, trouvait là subitement une technique opérationnelle élargie, la possibilité d'acquiescer dans cette voie une certaine présence physique que je lui souhaitais. (Heidsieck, 2001a)

Si les relations entre musique et poésie sonore sont complexes⁵, réfléchir sur leurs rapports est aussi, pour Heidsieck, un moyen de spécifier sa pratique, voyant, à défaut de réelles différences formelles, précisément dans l'« engagement physique propre au poète » la clé d'une « certaine séparation » avec l'esprit de « concert » de la musique. Et le poète « de se foutre, alors, totalement de la musique [...] pour que l'écoute, enfin, histoire oblige, s'opère par l'œil ! » (Heidsieck, 2001a : 174). Cette part de l'œil, Heidsieck la puise également, semble-t-il, dans sa relation aux plasticiens, lui qui écrit, entre 1955 et 1961, plusieurs poèmes-partitions consacrés à des peintres dont, notamment, Jean Degottex. Le poème « D3Z », diffusé à la Galerie Internationale d'Art Contemporain pour l'ouverture de l'exposition « 7 métasignes sur la fleur » en 1961, s'accompagne alors d'un texte / manifeste « pour un poème debout... », pointant une accointance avec la peinture gestuelle, dans laquelle le tableau se fait trace d'un geste qui le précède, et l'œuvre déborde du seul espace de la toile pour entrer dans une temporalité faisant de l'événement gestuel son centre⁶. La peinture gestuelle de Mathieu, convoquée par Dufrière à propos de ses crirythmes, et l'« action painting » de Pollock, évoqué par Arnaud Labelle-Rojoux⁷ pour en souligner la polytechnicité (que Lebel retrouve dans la poésie action en général⁸), complètent des références à un courant dont l'art de la performance est issu.

L'année suivante, en 1962, Bernard Heidsieck assiste, à l'American Center, au *Fluxus Festorum*, où il voit Dick Higgins, George Maciunas, Wolf Vostell et Emmet Williams : « j'allais d'étonnement en étonnement, et en même temps, voyais dans la façon dont ils présentaient cela une issue pour la poésie telle que je la concevais, une parenté en tout cas. » (Heidsieck, 2001a). Il partagera l'affiche avec des membres de Fluxus à plusieurs reprises, lors des manifestations du Domaine Poétique. « Il n'y a plus beaucoup de poésie dans les poèmes. Par contre, il y en a une forte dose dans les Happenings de Claes Oldenbourg, d'Allan Kaprow, de Robert Watts, de Georges Brecht... » : pour Jean-Jacques Lebel, dont le propos cité apparaît sur l'affiche-catalogue de « Pour conjurer l'esprit de catastrophe » en 1962, la « poésie directe » est l'autre nom du « happening ». Le programme de la soirée « Incidents » présentée à la Biennale de Paris en 1963 annonce ainsi « Spectacle de poésie directe ou, si l'on préfère, happening conçu et réalisé par Jean-Jacques Lebel ». Il ne s'agit donc pas, chez Lebel, d'une relation d'influence des arts plastiques sur la poésie, mais d'une

⁵ Voir Anne-Christine Royère et Gaëlle Théval, à paraître en 2018, « "Des chemins parallèles n'excluent pas flirts, tendresses, violences et passions" : Poésie sonore et musique électro-acoustique », *Revue des sciences humaines*, « Orphée dissipée » (dir. David Christoffel).

⁶ Voir Gaëlle Théval, à paraître, « "Fraper les mêmes touches de l'être" : Bernard Heidsieck et Jean Degottex ».

⁷ « Dufrière est dans sa voix comme Pollock est dans sa peinture. Il a le cri-rythme dans la peau » (Labelle-Rojoux, 2004 : 232).

⁸ Jean-Jacques Lebel, « Poésie en action » : « La poésie-action, comme l'action-painting, relève donc de plusieurs arts, de plusieurs techniques d'expression à la fois. Ces activités sont *a fortiori* polysémiques et polycéniques » (Janicot, 1984 : 15).

requalification de pratiques artistiques extérieures au texte et au livre comme « poétiques ». On lit sur le même programme : « Le sort de la poésie se joue en dehors des mots, dans la vie même, là où nous en avons besoin. » Percevant la logique de groupe d'un œil méfiant, Blaine est resté en marge de Fluxus, qu'il ne revendique pas comme influence, même si, au gré de certaines performances, des références sont décelables, notamment lorsque le poète danse avec la carcasse d'un lapin mort dans une réminiscence de Beuys (« La poésie est morte », 1978), ou qu'il rampe sur un lé de papier tel Nam June Paik lors du Fluxus Festival de 1962 (« La Pythie claustrophobe »). Des liens entre ces poésies et les pratiques artistiques mettant en œuvre le corps, comme l'art corporel, se créent également, notamment via les plateformes d'échanges que sont les revues. Si Blaine se tient à distance de Fluxus, ses liens avec les artistes de la performance sont nombreux, via ses revues, à l'instar de *Robho* qui consacre en 1971 une place importante au groupe japonais *Gutai*, ainsi qu'à Vito Acconci, entre autres. Entre 1970 et 1978, Jean-François Bory ouvre les pages de *L'Humidité* aux acteurs de l'art corporel, Vito Acconci, Gina Pane, Michel Journiac, Ben, qui entrent en dialogue, via la revue, avec les pratiques de poésie visuelle, concrète et sonore.

Cependant, ces pratiques ne trouvent pas leurs origines au sein des arts plastiques, mais au sein de manifestations qui, relevant de l'histoire de la poésie sonore, fondent celle de la poésie action. L'examen des propos des poètes révèle également un souci de tracer des lignes généalogiques. Davantage qu'un héritage, la filiation avec les avant-gardes historiques est reconstruite sur le mode du « parent retrouvé » :

La poésie sonore ne s'est extraite ni du Futurisme, ni de Dada. Elle y a par contre avec délices, retrouvé une connivence de pensée, de recherches et d'action. [...] Le Surréalisme les avait étouffés. Elle les a ressuscités. Comme on salue un parent très cher et admiré. Où l'on reconnaît son sang, où l'on retrouve une parenté de cellules. (Heidsieck, 2001a : 187)

Une enquête historique sur les réceptions de ces avant-gardes au tournant des années 1950-1960 reste à faire, toujours est-il que le motif de la filiation retrouvée persiste, amenant certains à s'en faire les historiens. Les revues jouent à cet égard un rôle primordial, en particulier celle d'Henri Chopin, qui publie dans *Cinquième saison*, puis dans *OU* à partir de 1964, aux côtés des poètes sonores, les enregistrements de Schwitters, Hausmann et Albert-Birot⁹, et y propose de grands tableaux synoptiques – l'ensemble trouvera son point d'aboutissement en 1979 dans *Poésie Sonore Internationale*. Quant à Jean-Jacques Lebel, sa relation avec Dada est plus directe, via ses liens avec le groupe surréaliste, et Duchamp, Man Ray et Ernst viennent assister aux happenings organisés par le poète. Il peut ainsi revendiquer, dès le départ la « profonde influence » de Dada, y retrouvant l'« insoumission à l'état pur » qu'il revendique, ainsi que le « simultanésisme » : « C'est l'héritage direct de Dada : mettre sur le même plan des choses qui "logiquement" ne devraient pas, en principe, se "montrer" incompatibles, mépriser les frontières entre les différentes formes d'activités humaines. » (Lebel, 1994 : 163)

Une forme de généalogie commune se construit alors, convoquant, de manière récurrente, les mêmes figures tutélaires : les futurismes, Dada, Schwitters, Artaud (Lebel explique que l'écoute de *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, pièce censurée qu'il contribue à faire circuler sous la manteau, en 1959, en compagnie des poètes de la Beat Generation, fut un « choc sublime »). Le tract de « Pour conjurer l'esprit... » annonce ainsi : Schwitters, Artaud, Dufrené « et quelques autres ont hurlé le cri organique de l'homme ». Heidsieck fait également de ces figures les jalons de l'histoire de la poésie sonore, présentant en 1967 le « cri » d'Artaud comme un point de rupture : le cri d'Artaud « est apparu comme le point culminant du développement centripète de la poésie depuis Baudelaire [...] Cri-charnière,

⁹ Voir Théval, 2014.

aussi. Car il a brûlé la page avec lui. Manifestation asphyxiée de la fin d'un cycle, le cri a fait exploser le livre. » (Heidsieck, 2001a : 102) Parmi les influences directes, tous soulignent le rôle majeur des Ultra-lettristes, Dufrière et ses cri-rythmes, Wolman et ses mégapneumes, ainsi que des poètes de la *Beat Generation*¹⁰, cités comme étant les premiers à avoir arraché le poème au livre pour mettre au premier plan le corps du poète, et dont Lebel publie la première anthologie en 1965 (Heidsieck fréquente assidument Brion Gysin à partir de ces années).

Ces filiations communes contribuent ainsi à créer une forme de cohérence qu'un certain nombre de manifestations vont contribuer à renforcer.

Manifestations / Publications

Sorties du médium livre, ces poésies trouvent leur avènement dans le temps de la performance. Leur étude réclame donc, en toute logique, de se pencher sur cette dernière, et, par conséquent, d'en rechercher les documentations, et les traces. Le détail des manifestations, festivals, lectures, est de ce point de vue d'une importance cruciale : leur recensement occupe très tôt les écrits des poètes, auxquels nous renvoyons. Dans le cadre de cette étude, nous nous bornerons à noter que ces manifestations constituent des moments de convergence et de mise en cohérence de ces pratiques.

La fondation en 1962 du Domaine Poétique par Jean-Clarence Lambert et Jean-Loup Philippe, qui y assure la mise en scène, constitue une étape majeure de cette histoire, présentant à sa deuxième affiche, un festival qui réunit « FLUXUS, la POÉSIE CONCRÈTE, la POÉSIE SONORE / POÉSIE ACTION », pour la première fois désignée comme telle. De l'American Center, le Domaine passe dans les deux années qui suivent au Musée d'Art Moderne, au sein de la section « Arts du langage » de la Biennale de Paris, sur invitation de Jean Tardieu ; sont notamment présents Gherasim Luca, Jean-Clarence Lambert, Dufrière, Filliou, Heidsieck, Lebel. En 1964, Jean-Jacques Lebel crée le « Workshop de la libre expression » (jusqu'en 1967), par lequel le happening se diffuse en France, prélude à la création en 1979 de *Polyphonix*, dont la présidence tournante sera confiée à Lebel, Heidsieck et Jacqueline Cahen, et où seront réunies des pratiques de performance et de poésie action, mais aussi de « lecture » n'en relevant pas, et de musique, faisant de la sorte dialoguer les genres, et, compte tenu de sa longévité, les générations. À partir de 1976, Heidsieck organise à l'Atelier / Exposition Annick Lemoine le *Panorama de la Poésie sonore internationale* qui réunit, outre Heidsieck lui-même, François Dufrière, Henri Chopin, John Giorno, Paul-Armand Gette, Michèle Métail, et Mimmo Rotella ; initiative réitérée en 1979 pour accompagner la sortie du livre de Chopin, *Poésie sonore internationale*.

Si les manifestations dont l'histoire détaillée reste à faire, constituent en elles-mêmes des points de convergence, les publications qui les accompagnent contribuent également à l'identification d'un espace commun. Les revues en proposent ainsi des recensions, et une documentation, systématisées par *DOC(K)S* à partir de 1976, où l'on retrouve, après chaque soirée « DOC(K)S » ou à l'occasion des numéros de *Polyphonix*, de nombreuses photographies, reproductions de tracts et d'affiches-programmes, dans ce qui se constitue comme une archive in-progress. La photographie prend alors le relais du texte pour publier l'œuvre, donnant lieu à des stratégies diverses selon les poètes. Utilisée de façon documentaire pour faire trace chez Julien Blaine, elle devient, dans un jeu constant de circulation intermédiatique, partie intégrante du vocabulaire poétique, et les photographies de performance peuvent se voir réinvesties pour devenir poèmes visuels, à l'instar de *Repselphant 306*, première performance du poète : le texte (l'interview d'un éléphant) et la

¹⁰ Pour une étude des échanges entre *spoken word* et poésie sonore, voir Lang, 2015.

photographie paraissent dans *Ailleurs* n°3 (1964) puis la même photographie est utilisée dans trois *Poèmes métaphysiques*, en 1986. Le poème connaît, alors, plusieurs versions, et le « résidu » fait œuvre dans un jeu constant de transferts médiatiques¹¹.

Les publications de Bernard Heidsieck deviennent, à mesure du temps, plus complexes, associant à la partition et au disque les photographies des performances prises par Françoise Janicot, comme dans *Canal Street* en 1976, où une série de photographies documente la lecture / performance de la pièce au Centre Pompidou dans le cadre de la Revue Parlée. Plasticienne et photographe, Françoise Janicot, compagne de Bernard Heidsieck, a en effet photographié un nombre considérable de lectures, de ce dernier mais aussi des autres artistes, particulièrement lors des éditions de Polyphonix. Deux publications¹² en réunissent un florilège, mais leur circulation va au-delà, au point de constituer une iconographie indissociable de l'œuvre de Heidsieck en particulier. La part de l'œil se reconstruit également, semble-t-il, par ce biais, mais aussi la posture du poète : celui-ci est toujours, dans ces photographies, montré en action.

Conclusion : poésies *en performance*

Les épithètes dont se dotent les pratiques émergeant au cours des années 1960, contribuent à mettre en avant des programmes, qui les situent en rupture avant tout avec un médium donné, traditionnellement associé à la poésie.

Si le devenir de la voix est bien entendu le plus souvent commenté, la dimension performancière de ces poésies tient aussi à d'autres facteurs. La rupture d'avec le livre ne doit en effet pas être prise pour un simple désir de retour à une oralité antérieure de la poésie. De fait, ces poésies sorties du livre continuent de composer avec l'écrit et l'imprimé. Il est en effet frappant de constater la permanence de la présence d'un support écrit sur la scène, dans une présentation qui excède la partition. Davantage qu'une mise en congé, c'est à une relativisation, et partant, une reconsidération que ces poésies invitent, laissant apparaître une relation physique à un objet présenté dans sa matérialité pleine : comme un médium, ce que sont, également, la bande magnétique ou le corps du poète. Le statut du texte, lorsque – et c'est souvent le cas – celui-ci est encore présent, devient alors problématique : ni réellement partition, ni script à exécuter, il n'est, pourtant, pas non plus le tout de l'œuvre, qui advient en situation.

Ni tout à fait éphémère – en dehors des rares cas d'improvisation, il ne s'évanouit pas une fois la performance achevée, mais continue de circuler sur d'autres supports –, ni tout à fait pérenne, son inscription n'en est qu'un état, un possible, voire, au sein des publications de Heidsieck notamment, un document, associé aux autres que sont l'enregistrement sonore, et, parfois, les descriptions d'actions ou les photographies. Si le dispositif est quelque peu différent chez Blaine, c'est bien l'idée d'une circulation intermédiaire du texte inscrit qui se voit mise en évidence, au sein de pratiques que l'on qualifierait alors, d'intermedia. Dick Higgins, théoricien et artiste Fluxus, propose en 1965 cette notion pour, précisément, désigner les pratiques alors émergentes de performance. En 1983, dans l'ouvrage *Poésie en action*, il reprend la notion et en vient à parler de « Poésies intermedia » dans lesquelles il inclut également la poésie concrète, la poésie visuelle, et la poésie sonore, qui ont pour spécificité non seulement de faire cohabiter plusieurs médias, mais de les fondre, aucun élément n'ayant d'existence autonome.

Poésies « sonore », « action », « directe », mais aussi « élémentaire », « sémiotique »,

¹¹ Voir Maunet & Théval, 2015.

¹² *Poésie en action* (1984) et *L'œil, la main* (2006).

« visuelle » : la variété des épithètes, nous rappelait Philippe Castellin, crée des cloisonnements qui n'ont pas lieu d'être. De fait, les envisager sous le seul angle de la performance masque le caractère intermédial de ces pratiques. Parler de « poésies intermédia » serait alors certainement plus fidèle à leur réalité. Mais ce faisant, elles invitent à envisager, quoi qu'il en soit, le texte dans son événementialité¹³. Plutôt que d'ajouter une ultime étiquette en parlant de « poésie performance », et de contribuer à figer ou réifier un genre, nous nous proposons alors d'envisager la performance non comme un genre, catégorie stable, mais davantage comme un cadre. « Un cadre vide où des pratiques viennent s'interroger » (Orlan, 1981) propose ORLAN, « limite opérant une coupe subjective dans la matière de l'expérience et de la pratique, délimitant un espace-temps où ce qui s'accomplit devient en tant que tel, dans le moment de son effectuation, esthétiquement effectif et symboliquement significatif » (Zerbib, 2013 : 198-199), étant entendu que ce cadre peut être déplacé, et laisser place à d'autres, pour considérer les mêmes objets. Poésies donc, envisagées *en* performance.

¹³ Voir Barras & Eigenmann (dir.), 2006.