



HAL
open science

Du live au livre, du livre au livre : le Vocaluscrit de Patrick Beurard-Valdoye

Gaëlle Theval

► **To cite this version:**

Gaëlle Theval. Du live au livre, du livre au livre : le Vocaluscrit de Patrick Beurard-Valdoye. La journée d'étude " Des livres de poésie au XXI^e siècle? ", Benoît Auclerc ; Luigi Magno, Mar 2016, Lyon, France. hal-03198340

HAL Id: hal-03198340

<https://hal.science/hal-03198340>

Submitted on 16 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.

Copyright

“ Du live au livre, du livre au livre : sur le Vocaluscrit
de Patrick Beurard-Valdoye ”

Gaëlle Theval

► To cite this version:

Gaëlle Theval. “ Du live au livre, du livre au livre : sur le Vocaluscrit de Patrick Beurard-Valdoye ”. La journée d'étude “ Des livres de poésie au XXIe siècle? ”, Benoît Auclerc ; Luigi Magno, Mar 2016, Lyon, France. hal-03198340

HAL Id: hal-03198340

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03198340>

Submitted on 16 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.

Copyright

Du live au livre. Du livre au live :

le *Vocaluscrit* comme archive poétique ?

Gaëlle Theval

Patrick Beurard-Valdoye. *le Vocaluscrit*. 2017

Lors de cette journée, il nous était proposé de « décrire et de comprendre certains des phénomènes qui affectent les écritures d'aujourd'hui » à partir de la lecture rapprochée d'un livre.

Parmi les phénomènes les plus prégnants affectant les écritures contemporaines, la question du document d'une part, et celle des transmédiation d'autre part, me semblent incontournables. On constate et souligne en effet, un peu partout, le développement de pratiques littéraires et poétiques hors-livre, ce que Lionel Ruffel et Olivia Rosenthal ont nommé la « littérature exposée », récemment consacrée par la création d'un festival lui étant entièrement consacré au Centre Pompidou (Extra !). Pourtant, comme le notent Benoît Auclerc et Luigi Magno dans l'argumentaire de la présente journée, « les publications sous forme de livres sont loin d'avoir disparues », et il me semblerait plus adéquat, plutôt que de considérer la littérature « hors du livre », d'envisager les phénomènes de transmédiation ou de circulation intermédiatique des œuvres, et en particulier de la poésie, tant il est vrai que celle-ci, depuis la poésie sonore, s'en est fait le lieu d'expérimentation privilégié. Et si l'on continue de publier des livres, le statut de ces derniers s'en est vu repensé.

Parmi ces littératures hors livre, un sort particulier est fait aux lectures à haute voix, et poésies performées. Ces dernières, parfois héritières de la poésie sonore, donnent lieu à des négociations avec l'objet livre d'ordres divers, prenant souvent l'aspect hybride du livre-disque par exemple, envisageant ce dernier comme incarnation possible, parmi d'autres, d'une œuvre éminemment transmédiatique, comme on peut le voir notamment chez des poètes liés à la post-poésie, chez Anne-James Chaton, Jérôme Game par exemple, chez qui l'usage du document va de pair avec les circulations médiatiques. Cependant, c'est sur une autre œuvre, dont l'auteur n'appartient pas tout à fait à la même génération, que j'ai choisi de me pencher pour envisager ces problématiques. /CHARNIERE GENERATIONNELLE après sonores / avant 90/

Témoin et acteur du développement des lectures publiques au tout début des années 1980, via notamment la fondation ici à Lyon de l'Écrit-parade, cycle de lectures à voix haute où se sont produits entre 1983 et 1999 environ 400 poètes, Patrick Beurard-Valdoye est une figure singulière dans le paysage poétique contemporain, qui enseigne aux Beaux-Arts et refuse le mot « poésie » pour désigner ses productions, préférant parler d'« arts poétiques », selon « une conception élargie d'une pratique, dans la polis, au-delà d'une approche obsolète, marchande et journalistique des genres, et où tous les médiums sont envisagés. Un art contemporain ».

Patrick Beurard-Valdoye publie en 2017 un ouvrage intitulé *Le Vocaluscrit*, objet singulier, qui s'envisage selon plusieurs angles, se situe au croisement de plusieurs arts, et engage me semble-t-il des questionnements communs à d'autres productions contemporaines quant à la place et à la fonction du livre au sein de ces pratiques.

I. Du live au livre : un document

Le livre se compose de deux parties :

- L'une, titrée « archives sonores », restitue des notes prises durant des lectures publiques et performances de 37 poètes, sur une période située entre 1990 et 2016, dans des lieux divers, pour l'essentiel à Paris et Lyon.
- La seconde, « Le métier de poète », présente une succession d'anecdotes versifiées, narrant les petites déconvenues du poète lecteur.

Il s'agit donc d'envisager, dans ce livre, la lecture publique, dans sa réception et dans sa production.

- **Garder trace**

Une « archive sonore » : l'entreprise relève d'abord d'une volonté de sauvegarde d'une trace, de lectures éphémères, et alors peu documentées : non filmées, très rarement enregistrées, parfois photographiées. Dans une Post-face intitulée « Volte-face », il explicite sa démarche, liée à un souci de garder trace des lectures qu'il organise au centre municipal d'art de Lyon, dont les enregistrements sonores, lorsqu'ils existent, sont décevants ou inécoutables.

On trouve déjà, de façon sporadique, ce type de traces écrites appliquées aux performances poétiques, par exemple dans la revue *Tartalacrème*, où Alain Frontier, entre 1979 et 1986 se livre régulièrement à des comptes rendus de lectures publiques dans la rubrique « Commerces ». On y trouve par ex des comptes rendus de lectures d'Henri Chopin, Bernard Heidsieck, Michèle Métail ou encore Joel Hubaut :

N° 7, février 1980

p. 28-30 : Alain Frontier : *Commerce (Le corps humain)*

CR d'une soirée poésie sonore, « Revue parlée consacrée à la Poésie sonore internationale, au Centre Beaubourg, soirées des vendredi 1^{er} et samedi 2 février 1980 »

Hubaut : « Il lit un « Que sais-je ? » traitant de la lecture. L'écart entre le sens du texte et sa lecture s'accroît progressivement, de façon burlesque et pathétique. Le texte, hâché, syncopé, peu à peu devient a-signifiant, la parole devient une sorte de cri, répété douloureusement, pendant que les mains, convulsivement, froissent le livre et le détruisent. Ou encore cet effort comiquement douloureux pour retrouver la prononciation des lettres d'alphabet, prononciation réduite à des souffles, des cris à peine articulés, des éructations sonores, domaine dans lequel la virtuosité devient prodigieuse. »

Au cours de la même période, Bernard Heidsieck produit aussi des récits de performances dans un texte intitulé « La poésie sonore : c'est ça + ça », à propos de l'International festival – phonetische poesie, qui s'était tenu à Vienne, Autriche, en 1983¹. Dans ce texte paru notamment dans *Change International* et *DOC(K)S*, on trouve une succession de petites descriptions, destinées selon lui à « montrer ce que fut, sur scène, pour chacun d'entre eux, ce « + ça » venu se coller à leurs textes ou leur travail, cette part, en somme, physique et visuelle (...) qui permet au Poème extrait, arraché à la page, ou à la bande, de se tenir debout, à la verticale, face au public, qui dans l'instant, le colore, l'anime et le fait vivre. » Parmi les performances évoquées, on trouve celles de Gehrard Rühm ; Henri Chopin, Michèle Métail, François Dufrêne, Emmett Williams.

Michèle Métail : p.262 « Sur la scène, en bordure des coulisses, côté gauche, dans le noir, assise devant une petite table, Michèle Métail lit. Une mini-lampe, sur la table, éclaire « LES COMPLEMENTS DE NOMS », son texte. Laisse à peine entrevoir, dans l'ombre, son texte. [...] Lecture systématique et modulée, expresse et nuancée. Etourdissante de maîtrise et de précision. »

Dans cette série de descriptifs, Heidsieck s'attache moins à l'analyse des œuvres, qu'aux « caractéristiques immédiates des comportements sur scène ou dans la Salle de chaque

¹ Première parution dans la revue *Change International* n°2, mai 1984. / reproduit dans *Notes convergentes* p.259

participant à ce Festival². » Il s'agit pour le poète sonore de tenter de restituer par les mots « le climat d'ensemble d'une performance ou d'une « lecture/action », leur impact visuel.

>>>> A l'instar de ces deux exemples, la proposition de Patrick Beurard Valdoye se donne d'abord comme un document, issu d'une prise de notes pendant les lectures. Prises « sur le vif », elles relèvent à un premier niveau d'analyse d'une forme d'enregistrement, via la sélection de traits saillants, et restituent l'expérience d'un spectateur unique : un témoignage. Le livre s'organise comme tel : à chaque lecture correspond une section, qui renseigne le nom, la date et le lieu exacts de la performance rapportée.

Il s'agit donc d'un acte d'écriture effectué pendant la lecture, qui accompagne et tente de transcrire la réception immédiate de la performance par le spectateur-scripteur. Le titre de la première section, « Vif de voix sur l'émotif », souligne cette provenance, évoquant un dessin ou croquis pris « sur le vif », sur le vivant, mais aussi « sur le motif ». Ces vifs de voix se présentent donc comme autant de saisies à la volée, ce que confirme rapidement la lecture des textes d'où la syntaxe s'absente au profit d'une écriture de la note, caractérisée par des énoncés brefs, parfois averbaux, une parataxe généralisée. Le poète parle dans sa postface de « captures » : « Mes « captures » ne répondent à aucun système, sauf peut-être celui de la prise de notes en catimini. J'ai eu longtemps envie de faire quelques photos mentales, pour le souvenir, pour mes carnets. » Les termes de « capture », « photo mentale », orientent vers un paradigme indiciel. On retrouve de fait les traits principaux du document, l'authenticité, la trace (valeur testimoniale), et la valeur didactique (le document nous informe à propos d'événements auxquels nous n'avons peut-être pas assisté).

La pratique n'est cependant pas tout à fait neuve dans le champ proprement littéraire, où l'on peut la rapprocher de deux traditions distinctes :

- Tradition lettrée du carnet de lecture, d'écrivain, ici déplacée à la lecture à voix haute, tradition analysée par exemple par Andrei Minzétanu, comme une interface lecture-écriture. Aux figures de lecteurs identifiées par le critique (le marginaliste, l'extracteur, le paraphraseur), on pourrait ajouter celle de l'auditeur, dont la prise de notes durant une lecture participe aussi, dans le cas qui nous occupe, de cette interface lecture/écriture.
- On pense également à la pratique du carnet de notes, dont nombre d'écrivains sont coutumiers, rapprochant le travail de l'écrivain enquêtant sur le terrain de celui de l'ethnologue, ou encore du carnet de croquis. L'esthétique du croquis prime ici, avec une recherche du trait saillant, du détail frappant, qui engage aussi une réception et

² p.271

une attention particulières : « J'ai peu à peu appris à détecter l'événement – souvent anodin, à moins d'un incident – facteur déclenchant de ces poèmes. »

>>> Qu'est-ce que nous donne à lire ces documents ? Sur quoi nous renseignent-ils ?

- Le texte lu, dans son contenu sémantique, est absent ou presque : il n'est pas nommé, on ne sait pas ce que lit Philippe Beck ou Patrick Dubost par exemple. Seules quelques bribes, saisies au vol, apparaissent, distinguées du reste du texte par leur inscription en capitales.
 - Ces quelques bribes de poèmes restituées sont indifféremment mêlées aux propos qui parfois précèdent la lecture du poème, ou aux paroles qui signalent la fin de la lecture :
 - Frank Venaille : p.41 « regard perdu silencieux adressé au public / MERCI / ôte ses lunettes »
 - Parfois, des voix extérieures, « bruits » étant venus perturber la lecture, ou plutôt s'y insérer, sont consignées : Bernard Heidsieck XX
 - Une exception notable : Claude Royet-Journoud, dont les paroles précédant la lecture sont restituées in extenso, puis le poème lu également, du moins en grande partie. [DIAPO]
- Renseignements donnés sur les modalités vocales de chaque lecture :
 - le rythme : Claude Royet-Journoud, la durée des moments de silence chronométrés p.60-61
 - le ton, la diction :
 - Jean Daive « La voix grave / le silence affluant et le souffle audible / d'abord sonore puis s'estompant qui énonce : JE NE VOUS ENTENDS PAS RESPIRER » (p.35) « la voix lisant est lapidaire »
 - Ghérasim Luca : « Il articule d'une voix graveson voisine les syllabes rondes les roustilles en pleine bouche – le mot VE – roulant au douzième vers les r de SUR (...) en final la voix crescende jusqu'au cri jaune impérial »
 - Fredericke Mayrocker : « d'une voix monocorde ponctuée de r viennois qui siffle ou chuinte, s'accorde sans puissance, rentrée dans la poitrine sans broncher, parfois en pointe »
- Une lecture, comme événement, donne à entendre mais aussi à voir :
 - Silhouette, vêtements, traits saillants d'un physique :

- Kohl de Frederique Mayrocker : « Dame en noir une fois là au carré noir : la frange coulant sur le front et l'invisible de l'œil en décollant, uniment le noir des paupières / khôlées » (p.32)
- Vêtement de Jérôme Mauche « Veste en laine indigo pantalon gris tennis »
- Postures :
 - Philippe Beck p.26 « Immobile attente du silence assis / l'œil sur le texte la tête élançée énoncé / Introduction à la panthère / marque du chef incliné le vers (...) le feuillet Un entre doigts à deux mains / le livre à sa droite posé »
- Mouvements :
 - Patrick Dubost p.44 « les doigts en l'air gravent des O / tracent des traits des portées citent des soupirs (...) les feuilles échoient au sol les doigts / moulinent jusqu'au frisé de cheveux grisonnants / en une gestuelle insensée / parfois il met deux mains au micro / d'une caresse de chef de cœur / manipulant les pensées »
- Une scène, des accessoires (table, chaise, bouteille), un espace :
 - Nathalie Quintane p.27 « Elle s'installe à la grande table vernie / saluant le public timidement / bouge le micro / dispose les feuilles / débouche comme il se doit / la bouteille (demi) / verse de l'eau minérale dans le gobelet en plastique / bouscule le renverse le / l'eau infuse l'angle supérieur de la liasse /BON ça COMMENCE BIEN »

Les modulations de la voix sont ainsi restituées, mais aussi les techniques du corps, c'est-à-dire, comme le rappelle Vincent Broqua à partir de Marcel Mauss, « l'ensemble de mouvements et positions qui, souvent, ne retiennent pas l'attention parce qu'ils sont apparemment communs, ordinaires et sans importance dramatique³ », qui sont autant de gestes produits par la situation de lecture, qui la signalent et la singularisent.

Le poète assume ici la position du témoin oculaire, et non celle de l'historien, qui vise à restituer la lecture dans son événementialité, à restituer la performance que constitue chaque lecture dans son ensemble, dans l'intrication du texte lu, de la voix, des gestes et du contexte. En cela, cette proposition s'apparente également en partie à la pratique des récits de performances, tels qu'on les voit se développer dans le champ des arts plastiques. Comme le souligne Anne Tronche⁴ à propos des actions de l'art corporel en France dans les

³ p.288, *Dire la poésie ?*

⁴ Anne Tronche, « Préface » Janig BéGoc, Nathalie Boulouch, Elvan Zabunyan, *La Performance, entre archives et pratiques contemporaines*, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p.9

années 60, ce qui est généralement occulté dans les archives qui documentent ces performances (photographies, scripts par ex), concerne précisément la place du spectateur : « Que reste-t-il aujourd’hui de ces actes qui rendaient visible l’éphémère ? Comment évaluer la présence du corps, son haut pouvoir d’émotion ou de théâtralisation, quand justement le corps de l’artiste se fait absent ? ». On pourrait effectuer un constat similaire à propos des performances de poésie action et des lectures publiques.

En aval, lors de la lecture, le poète est spectateur, mais en amont, il est aussi poète lisant, lui aussi, à voix haute. C’est ce que rappelle la deuxième section, consacrée au « Métier de poète », qui fonctionne également comme un document bien que sur un mode tout autre.

Le métier de poète

La deuxième section est constituée d’une série de courts poèmes versifiés, numérotés de 1 à 22, prenant la forme d’une série d’anecdotes concernant le poète lui-même, le montrant en proie à tout un ensemble de difficultés liées aux conditions matérielles et organisationnelles de la lecture publique, difficultés souvent liée à l’incompréhension des institutions d’accueil quant à la singularité de ces lectures.

Cet ensemble, revenant sur ce que le spectateur ne voit pas, donc sur les « coulisses » de la performance, peut être rapproché de l’ouvrage de Jean-Jacques Viton intitulé *Les Poètes : vestiaire* [DIAPO], où les lectures lors de festivals sont abordées du point de vue des poètes. La lecture elle-même y passe au second plan, l’accent étant mis sur ses conditions matérielles, les prosaïques questions de signature de contrat, de mise à disposition d’un matériel adéquat. A l’instar du plus récent *Poète insupportable* de Cyrille Martinez, la forme ici adoptée est celle de l’anecdote, et comme le souligne Emmanuèle Jawad, ouvre à son tour « à une dimension réflexive et critique du milieu poétique ».

- **Ecrire la performance**

Ces notes sur le vif relèvent à la fois de la note de lecture et du croquis sur le vif. L’entreprise de Beurard-Valdoye pourrait aussi, dans une certaine mesure et au prix de quelques ajustements quant à la définition de la « lecture », être rapprochée de la tentative de Barthes d’« écrire la lecture », de saisir la forme de la lecture : commentant S/Z, il explique avoir tenté de « filmer la lecture Sarrazine (nouvelle de Balzac) au ralenti », pour arriver à un résultat qui n’est « pas tout à fait une analyse », « ni tout à fait une image » : « le texte que nous écrivons dans notre tête lorsque nous lisons⁵ ». Le vocabulaire utilisé par Barthes pour décrire l’entreprise convoque d’ailleurs à son tour le modèle du croquis :

⁵ *Le Bruissement de la langue*, p.34

« J’imagine assez bien le récit lisible (...) sous les traits d’une de ces figurines subtilement et élégamment articulées dont les peintres se servent (...) pour apprendre à « croquer » les différentes postures du corps humain ; en lisant, nous aussi nous imprimons une certaine posture au texte⁶. »

Si Barthes produit un « texte-lecture », Beurard produirait un « poème de spectateur ». Une « lecture » de lecture. Ici, la posture n’est pas imprimée au texte, mais à la performance : l’action du corps, dans son rapport d’intrication au texte : les notes saisissent ce qui se joue pour le poète-spectateur au moment de la performance, rendant compte de cette dimension essentielle de la lecture publique vécue comme échange et interaction entre un public et un artiste.

C’est dans ce sens que le néologisme qui sert de titre au livre est à comprendre : « Vocaluscrit », écrit à la voix, comme le manuscrit est un écrit à la main et la tapuscrit un écrit tapé à la machine. Le vocaluscrit, c’est donc une tentative pour inscrire la voix, sans toutefois tomber dans un phonocentrisme naïf, qui envisagerait l’écriture comme enregistrement de la voix ou véhicule transparent : « Il éclaire le parti que ce que lit l’auteur, quand il ne s’agit pas d’un acte de promotion, n’est pas le texte imprimé destiné au lecteur. Et n’est pas non plus une partition. La vocaluscrit contient et secrète cette part d’intimité dont l’auditoire parfois détecte l’énergie ».

>>>> Cependant, ici, contrairement aux autres exemples évoqués plus haut, le document fait œuvre. Là où le compte rendu de lecture publique publié en revue s’apparente à l’exercice de la chronique, et où le récit de performance publié dans un texte théorique tient lieu d’exemple, appuyant chez Heidsieck une argumentation, dans le cas du Vocaluscrit la mise en livre du document participe d’une problématique différente. Du live au livre, il s’agit aussi d’inscrire la performance, au sein d’un medium qui a priori ne lui est pas dédié : le livre

II. Du live au livre : inscrire la performance

Loin de prétendre à l’enregistrement, l’inscription de la performance travaille à sa transmédiation.

- **Le livre comme archive**

Un premier transfert s’opère du carnet, support initial de la prise de notes, vers le livre : de l’avant-texte au texte, du brouillon au livre, rien que de très usuel. Le premier usage du medium livresque est de produire un document, une archive, consultable et reproductible. On y trouve, au début, la liste des poètes dont il sera question. Pas de sommaire en

⁶ *Ibid.* p.35-36

revanche, ni d'index. Une mise en page unifiée, présentant dans les mêmes zones les informations contextuelles nécessaires à l'identification de la performance évoquée. En cela, le livre de Beurard peut être à nouveau rapproché du travail de Jean-Jacques Viton, qui use du médium pour proposer un classement de type catalogue de gestes et pratiques liées à la lecture.

Mais ce faisant, l'objet de ces notes, la performance, passe de l'autographie à l'allographie. Le livre est pensé comme lieu de préservation et de transmission d'un acte éphémère.

- **Mise en livre et mise en poème**

Cependant, il me semble qu'autre chose se joue dans la mise en livre, lié au statut de ce que nous avons sous les yeux.

Le document, d'une part, se fait œuvre : les textes que nous avons sous les yeux peuvent être lus comme des documents, ce que nous avons fait, mais se présentent aussi comme des poèmes, lisibles de manière autonome : « J'ai eu la surprise d'observer que dans certains cas, ces pré-textes avaient acquis un statut autonome. Étaient en voie de devenir poèmes presque malgré moi. »

Or cette autonomisation est fortement liée à la mise en livre elle-même. Le poète est d'ailleurs, rappelons-le, sensible au médium et aux supports du poème, qu'il intègre comme partie intégrante de ses productions écrites comme orales, ce dont peut témoigner entre autres la revue *Cahiers de leçons de choses*, revue de poésie et d'arts plastiques, qu'il dirige et fabrique avec entre 1980 et 1987, imprimée sur des cahiers d'écoliers. La deuxième partie du *Vocaluscrit*, « Le métier de poète », est d'ailleurs à l'origine un livre autonome, réalisé en collaboration avec le peintre et dessinateur Germain Roesz [DIAPO]. Pour ce livre de dialogue (Yves Peyré), l'artiste envoyait des dessins ou peintures à des amis poètes, invités à y répondre par un texte inscrit dessus. L'état initial des textes du « métier » est donc lié à une mise en espace contrainte par une peinture : manuscrit, le texte revient sur les conditions toutes matérielles des lectures pour s'insérer dans une page elle-même marquée par une forte matérialité.

Pour les textes de l'archive sonore, la mise en livre produit et / donne à voir une mise en espace : on ne sait rien de la disposition originelle des notes manuscrites sur le carnet, mais la spatialisation du texte sur la page produit, visuellement, du vers, ou de la prose, et induit par là même un rythme, différent pour chaque poème. [DIAPO]

L'inscription de la note dans le livre situe également, par sa seule implémentation, un sujet : ces notes sont celles d'un poète identifié comme tel dont le nom est rappelé en couverture et par le paratexte, dont la subjectivité rencontre celle d'un autre poète, lisant : ce qui est

donné à lire est alors un document sur la réception par un spectateur écrivant poète, mais aussi un entremêlement de voix, celle du poète écrivant et celle du poète lisant. Cette intrication est particulièrement prégnante dans le texte consacré à Ghérasim Luca, où se produit quelque chose comme une contamination du discours :

« pour s'en sortir

le flot de dire s'évapore du noir en demi-cercle les lettres jouent des jambes les doigts silanxieux d'une main reculée en poing massent les muscles thénariens » (p.33)

>> Une sorte de « Third mind » ou troisième voix émerge, produit de la rencontre de l'expérience de spectateur mise en poème et de la lecture du texte, « alchimie [...] résultant d'un effet de résonance de l'intimité du poème par celle de la voix qui l'énonce » (p.92), « mitoyenneté » qui n'est pas relatée mais qui est produite par le poème même. Il ne s'agit donc pas de transposer une parole orale vers l'écrit, mais bien d'inscrire une performance dans tout ce que le terme inclut de relation au spectateur.

La relation entre le poème et l'œuvre à laquelle il se rapporte n'est pas sans rappeler la pratique du « poème d'art », tentatives de transpositions poétiques d'œuvres d'arts, dans la mesure où il s'agit de rechercher l'équivalent verbal de l'œuvre qu'est la performance. On y trouve la même relation de dépendance au référent et d'autonomie de l'œuvre nouvelle réalisée à partir d'une autre œuvre réalisée dans un langage hétérogène. Cependant, il me semble que les problématiques spécifiques à la performance et au caractère éphémère de la lecture publique nous emmènent davantage vers la question du document.

Les mentions de noms, lieux, dates des performances consignées bloquent la complète autonomisation des poèmes, qui ne perdent à aucun moment leur référent, et leur statut de documents.

Le document, sans perdre son statut, se fait œuvre, et l'ensemble entre dans cette catégorie instable des « documents qui sont aussi des œuvres » décrite dans le champ des arts plastiques par Anne Bénichou qui relèvent à la fois de la documentation et de l'œuvre d'art :

« Ils documentent un événement artistique révolu : une performance, une installation éphémère, une œuvre interactive, etc. Ils constituent également des œuvres à part entière parce qu'ils sont dotés d'une cohérence plastique, et que leur production comme leur réception procèdent d'expérience pleinement artistiques⁷. »

⁷ Anne Bénichou, « Ces documents qui sont aussi des œuvres », Anne Bénichou (dir.), *Ouvrir le document*, Dijon, Les presses du réel, 2010, p.47

Cette caractéristique, commune à beaucoup de productions dans le champ de l'art contemporain, se retrouve dans certains objets poétiques contemporains, notamment dans les productions de la post-poésie, souvent fondées sur l'exploitation de documents bruts, préexistants, dans une lignée objectiviste. Ce n'est pas le cas ici, mais ce type d'objet appelle aussi une réévaluation de la distinction entre l'œuvre comme source d'interprétation et le document comme source d'information. Ces textes sont des œuvres, des poèmes, convoquant et provoquant une expérience esthétique propre, mais ils « n'acquièrent leur pleine signification qu'en regard de la performance à laquelle ils se rapportent ». Ce sont donc des objets contingents, relevant de deux statuts à la fois, et simultanément.

III. Du livre au live : performer l'archive ?

Mais la circulation transmédiatique de la performance ne s'arrête pas au livre, puisque les poèmes qui y sont imprimés sont à leur tour destinés à être performés :

« L'oralité du poème - incluant son dispositif de lecture en public - est au cœur de ma démarche. », précisé Patrick Beurard-Valoye, et, de fait le livre, en plus de renvoyer à des performances antérieures, renvoie à un autre mode d'existence et s'ouvre à sa propre performance, niant alors doublement la clôture du livre. Le texte est en effet paru aux éditions Lanskine dans une collection intitulée « Poéfilm », qui a pour vocation d'accompagner le livre d'une « création filmée autour de la lecture du texte ». Au seuil de l'ouvrage, un lien vers le site de l'éditeur nous est donné, permettant d'accéder à ce film, ouvrant à nouveau le livre vers un ailleurs, à l'instar des CD enregistrés inclus dans les publications de poésie sonore.

Le film, captation d'une lecture réalisée en novembre 2016 lors d'une soirée organisée par Double Change dans le cadre du colloque sur les Archives sonores de la poésie, donne, de fait, à entendre une archive sonore qui n'est cependant pas un enregistrement. Il ne s'agit pas non plus, pas plus que les textes ne sont les transcriptions écrites des textes dits, de redire des textes. Mais il ne s'agit pas non plus de reperformer des œuvres, ce qui apparenterait cette pièce aux pratiques de reenactment : ces pratiques consistant à reperformer des pièces existantes, historiques, à partir de leurs archives, issue des arts plastiques, commence à se retrouver dans le domaine de la poésie performance.

Au cours de cette lecture, les éléments informatifs sur la performance qui encadrent chaque texte sont pré-enregistrés et énoncés par une voix sortant d'un dictaphone. La voix « live » du poète lisant s'attache à oraliser la prise de note, reprenant alors aussi de facto en charge les énoncés, bribes de poèmes transcrits. La lecture fait résonner plusieurs voix, donnant à

entendre, une expérience de spectateur, et donnant à expérimenter pour les spectateurs présents une sorte de performance au carré.

Et que nous donne à voir le film réalisé par Isabelle Vorle, sinon une archive audio-visuelle d'une performance : une archive d'archive.

Conclusion

Pour conclure, le livre de Patrick Beurard-Valdoye, rejoint, par les problèmes qu'il pose, les pratiques contemporaines historiographiques et curatoriales de la performance, qui, confrontée au caractère éphémère des productions artistiques qu'elles cherchent à représenter, accordent de plus en plus d'importance aux objets et traces, mais aussi aux pratiques de récit et de reenactment. Mais son passage par le livre, fait de celui-ci à la fois une archive, document, un lieu de fixation de l'éphémère, et un lieu de rencontre des œuvres et des voix, point de passage par lequel les œuvres transitent et sont remises en circulation, sur un mode qui croise intertextualité et intermédialité.