



HAL
open science

Performance / Poésie

Gaëlle Theval

► **To cite this version:**

Gaëlle Theval. Performance / Poésie. Gaëlle Théval; Olivier Penot-Lacassagne. Poésie & Performance, Editions Nouvelles Cécile Default, 2018, 2350183920. hal-03198412

HAL Id: hal-03198412

<https://hal.science/hal-03198412>

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.

Performance / Poésie

Gaëlle Théval

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. *Ibid.*, p. 190.

6. *Ibid.*, p. 193.

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

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

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

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

4. *Ibid.*, p. 155.

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

1. *Ibid.*, p. 193.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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