UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

SÉMIOTIQUE ET ESTHÉTIQUE DE LA POÉSIE-PERFORMANCE : LES
ENJEUX DE LA PERFORMANCE, DU TEXTE ET DE LA REMÉDIATISATION

THÈSE
PRÉSENTÉE COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN SÉMIOLOGIE

PAR
YAN ST-ONGE
JUIN 2022

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

J'aimerais remercier mon directeur Bertrand Gervais pour sa patience et son intérêt envers mon projet de recherche. Sa confiance envers mon travail m'aura permis de compléter cette longue performance qu'est la rédaction d'une thèse.

Plusieurs professeur·e·s m'ont permis d'avancer pendant mon parcours : Nycole Paquin et Shawn Hoffman qui sont malheureusement disparus, Sylvano Santini, Eduardo Ralickas ainsi que Catherine Saouter. Merci également aux professeurs Marc-André Brouillette et Sylvain David pour leurs commentaires lors de ma soutenance.

Mes sincères remerciements aux collègues en sémiologie, particulièrement à Emmanuelle Caccamo, Simon Levesque, Joséanne Beaulieu-April, Loïs Crémier, Laura Iseut Lafrance St-Martin et Audrey Bélanger. Je veux aussi remercier Benoit Bordeleau pour sa bienveillance et ses encouragements.

Merci à mon amoureuse Stacey Sobieck qui m'a accompagné merveilleusement bien pendant la période de fin de thèse, en pleine pandémie mondiale de COVID-19. Un énorme merci à mes parents pour leur soutien et leur appui durant toutes ces années. Merci à Valérie, qui fut la première à m'encourager à entamer le doctorat, ainsi qu'à Jeanne, dont les années d'enfance m'ont offert un laboratoire d'expérimentation sémiotique.

Un grand merci aux poètes et aux artistes, sans qui ce projet ne pourrait pas exister. Merci en particulier à Julien d'Abrigeon de m'avoir fourni de la

documentation sur son travail, ainsi qu'à Jonathan Lamy et Sébastien Dulude pour nos fructueux échanges. Merci à Catherine Cormier-Larose d'avoir offert de la place à la poésie-performance au sein des productions Arreuh, mais aussi pour nos longues pauses café à refaire le monde.

Je dois absolument remercier l'organisme Thèsez-vous, sans lequel je n'aurais probablement jamais pu terminer le doctorat, ainsi que toute la communauté qui gravite autour. Ce serait impossible de nommer tout le monde ici, mais merci spécialement à Sara Mathieu et Amilie Dorval. Dans la même veine, je remercie la Station de biologie des Laurentides (Université de Montréal) pour l'accueil chaleureux lors de mes séjours de rédaction.

Finalement, merci au Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC), au Centre de recherche Figura et à la Chaire de recherche du Canada sur les arts et les littératures numériques (ALN) pour les bourses de recherche, et merci à l'Association des étudiantes et étudiants en sémiologie de l'UQAM pour les bourses de mobilité et de rédaction.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES	iv
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	1
0.1 Présentation des chapitres	7
0.2 Le corpus de poésie-performance	9
CHAPITRE I : LA PERFORMANCE ET LA PERFORMATIVITÉ	13
1.1 La performance : diverses notions	13
1.2 Les <i>Speech acts</i>	17
1.3 Les performatifs	20
1.5 L'art performance	30
1.6 Happening, performance et body art	35
1.6.1 Désignation des performances	35
1.6.2 Fonction de la performance	40
1.7 Ontologie de la performance : les régimes d'immanence	43
CHAPITRE II : L'ESTHÉTIQUE DE LA PRÉSENCE EN POÉSIE-PERFORMANCE	48
2.1 La présence et l'effet de présence	48
2.1.1 Concepts de présence et d'effet de présence	48
2.1.2 Performance en direct et culture médiatisée	54
2.1.3 La présence et sa portée sémiotique	59
2.1.4 La performance comme œuvre ouverte : le rôle du public	63
2.2 La présence de la violence dans la poésie-performance : une transgression	64
2.2.1 Sébastien Dulude : le corps mis à l'épreuve	64

2.2.2 L'art performance, le body art et l'authenticité	65
2.2.3 La fonction sémiotique de la violence	71
2.2.4 Le paradigme transgressif	74
2.2.5 L'interprétance et l'interprétation de la performance transgressive	78
2.2.6 Le théâtre de la cruauté et l'art performance	79
2.3 L'enregistrement et la parole de vive voix	82
2.3.1 L'enregistrement et la technique	82
2.3.2 L'oralité comme (ré)interprétation de l'écrit	88
2.3.3 La poésie sonore : l'abstraction et la figuration	94
2.4 L'interaction	102
2.4.1 Du câlin à la confrontation : Jonathan Lamy	102
2.4.2 La performance collective : Antoine Boute	103
2.5 L'éphémérité et la temporalité	105
2.6 Le spectacle et l'anti-spectacle	110
2.6.1 L'anti-spectacle : Fortner Anderson et Christophe Fiat	110
2.6.2 Le spectacle, la performance et la poésie sonore : Hannah Silva	113
2.6.3 La performance comme anti-art : Sylvain Courtoux	115
2.7 Conclusion	127
CHAPITRE III : LE CONTEXTE ÉNONCIATIF, L'INTERPRÉTANCE ET L'INFLUENCE DE L'ART SUR LA POÉSIE-PERFORMANCE	131
3.1 Héritage de l'art conceptuel et de la poésie conceptuelle	133
3.1.1 L'art conceptuel et le concept art	133
3.1.2 Écriture et littérature conceptuelle : le processus comme œuvre	135
3.1.3 Abstraction et figuration : Anne-James Chaton	138
3.2 Le ready-made et le texte trouvé	143
3.2.1 De Duchamp à la littérature ready-made	143
3.2.2 Des médias à la poésie sonore : le texte trouvé en poésie-performance	149
3.3 Faire, refaire, réactualiser	154
3.3.1 Les vanitas : entre continuité et renouvellement	154
3.3.2 Les vanitas littéraires	162
3.3.3 L'évolution du poème-action Fast fantasque du temps passant	165
3.3.4 Le remix et la réactualisation : Kenneth Goldsmith et l'influence de David Antin	167
3.3.5 La réactualisation et la déterritorialisation : Christophe Tarkos	172
3.4 L'art contextuel et les pratiques in situ	178
3.4.1 Les poètes des attentats aveugles et la symbolique du lieu	178
3.4.2 Le contexte spatio-temporel de la performance : ici et maintenant	186

3.5 La performance comme texte et le texte comme performance _____	194
3.5.1 Performance et cadrage interprétatif _____	194
3.5.2 La performance comme texte : Sylvain Courtoux _____	202
3.6 Conclusion _____	209
CHAPITRE IV : LE DOCUMENT, LE LIVRE ET LA VIDÉO EN POÉSIE - PERFORMANCE_	211
4.1 Remédiatisation et sémiotique de la trace _____	212
4.1.1 La trace et la documentation _____	212
4.1.2 David Antin et la poétique de l'archivage _____	231
4.1.3 La partition : le texte comme trace de l'oral et l'oral comme restitution de l'écrit _____	235
4.1.4 La remédiatisation : le nomadisme du texte _____	241
4.1.5 Conclusion _____	254
4.2 La figure du livre _____	256
4.2.1 La poésie-performance et la figure du livre _____	256
4.2.2 L'autonomie du livre _____	261
4.2.3 Un livre de poésie-performance _____	266
4.2.4 Du livre aux médias _____	272
4.2.5 Le livre dans l'événement de poésie-performance _____	282
4.2.6 La performance comme livre _____	284
4.2.7 Conclusion _____	289
4.3 La vidéo : de la documentation à l'œuvre _____	290
4.3.1 La documentation vidéographique de la performance _____	290
4.3.2 Charles Pennequin : un kamikaze sémiotique en performance _____	295
4.3.3 Le tuto-poème N°2 : entre selfie et performance _____	296
4.3.4 Le selfie : de la pratique au genre _____	298
4.3.5 Le tutoriel vidéographique en ligne _____	300
4.3.6 Le tuto-poème n°1 : une mise en abyme _____	303
4.3.7 La présence et l'image _____	304
4.3.8 Performativité et performance de soi _____	308
4.3.9 L'égoportrait, l'autoportrait et l'autofiction _____	312
4.3.10 Le silence et la figure du poète _____	315
4.3.11 L'anomalie : sortir du paradigme _____	319
4.3.12 Conclusion _____	324
4.4 Conclusion _____	325
CONCLUSION _____	328
BIBLIOGRAPHIE _____	354

RÉSUMÉ

La littérature est très fortement associée au livre, mais il existe des pratiques de littérature hors du livre. C'est le cas de la poésie-performance, une forme hybride entre l'art performance et la poésie. En tension entre diverses tendances artistiques, la poésie-performance se trouve au croisement de l'art performance, des arts plastiques, de la poésie sonore, de la poésie action et des diverses formes d'écriture expérimentales. Le premier chapitre propose un travail de définition des diverses conceptions de la performance, autant dans le domaine artistique (avec l'art performance et les arts vivants), linguistique (avec la performativité et les actes de langage) et anthropologique (dans les *performance studies*). Puis, dans une perspective sémiotique, les chapitres suivants proposent l'analyse d'un large corpus de performances. Au deuxième chapitre, il s'agit d'aborder l'esthétique de la présence et les effets de présence, à partir des principes de coprésence et de performance médiatisée. Divers enjeux sont abordés à partir de cette question générale de la présence : la violence en direct, l'interaction, la voix et son enregistrement, l'éphémérité et la dichotomie spectacle / anti-spectacle. Le troisième chapitre aborde le contexte énonciatif de la poésie-performance, ainsi que la question de l'interprétance, en particulier par une mise en évidence des influences de l'art qui va de l'art conceptuel au readymade, en passant par la *vanitas* en peinture et en littérature. Il s'agit de montrer tout un réseau intertextuel entre les occurrences d'une même œuvre mais aussi entre les œuvres actuelles et les œuvres plus anciennes. Le dernier chapitre aborde la dimension du choix des médias, ainsi que la question des traces, de la documentation et de la remédiatisation, en prenant comme exemples des partitions de performance et le livre comme archive. La poésie-performance peut difficilement se penser sans prendre en compte la place du livre, malgré son caractère hors du livre qui s'avère crucial. Enfin, nous verrons que la vidéo non seulement sert à garder des traces, mais encore occupe un rôle crucial comme modalité de création dans bien des démarches de poésie-performance, en particulier grâce aux plateformes de vidéo en ligne.

Mots clés :

Sémiotique, poésie-performance, poésie, performance, écriture, remédiatisation, remix, réactualisation, livre, vidéo, vidéo en ligne, *performance studies*, études de la performance, esthétique, poétique, événement, présence, effet de présence, poésie sonore, voix, poésie action, art, arts conceptuels, écriture conceptuelle, *uncreative writing*, littérature, *in situ*, processus, art contextuel, transgression, contexte énonciatif, documentation, figure du livre, ready-made, texte, intermédia, intermédialité, anti-spectacle, performativité, performantialité, *speech acts*, actes de langage, séries culturelles, *vanitas*, cadrage interprétatif, oralité, textualité.

INTRODUCTION

En parallèle au monde du livre se développent depuis longtemps des pratiques artistiques et littéraires diverses, telles que la poésie vivante, la littérature numérique et les arts littéraires. L'usage accru de l'expression « arts littéraires » découle des journées de discussion *Paroles vivantes*¹ organisées en 2019 à la Maison de la littérature à Québec qui rassemblaient une diversité de personnes et d'organismes du milieu littéraire québécois. Dès l'année suivante, l'événement a changé de nom pour « Rencontres Arts littéraires », qui, sans pour autant faire consensus sur une définition précise, permet aux diverses tendances de littérature « hors du livre » de s'y retrouver, comme un « rassemblement hétéroclite² ». Les arts littéraires se trouvent « à l'intersection de pratiques artistiques et disciplinaires multiples³ », mais leur point commun, souligne René Audet, c'est de ne pas cadrer avec la conception monolithique et institutionnelle de la littérature qui doit impérativement se trouver dans des livres⁴.

¹ « Archives », *Rencontres Arts Littéraires*, en ligne. <https://arts-litt.org/archives/> [Consulté le 22 juillet 2021]

² Jonathan Lamy, « Les arts littéraires II – Un écosystème hétéroclite et dynamique », *Nuit blanche*, no. 159, en ligne, 15 août 2020. <https://nuitblanche.com/article/2020/08/les-arts-litteraires-ii-un-ecosysteme-heteroclite-et-dynamique/> [Consulté le 22 juillet 2021]

³ René Audet, « Les arts littéraires I – La littérature au diapason de ses incarnations contemporaines », *Nuit blanche*, no. 159, en ligne, 16 août 2020. <https://nuitblanche.com/article/2020/08/la-litterature-au-diapason-de-ses-incarnations-contemporaines-2/> [Consulté le 22 juillet 2021]

⁴ *Idem*.

La poésie-performance, qu'on peut considérer comme l'une des formes de création des arts littéraires, se situe dans un espace transdisciplinaire, en tension entre diverses tendances artistiques : l'art performance et ses développements dans le champ des arts plastiques ou visuels, la poésie sonore et la poésie action, les diverses avant-gardes comme dada, le futurisme, le surréalisme, Fluxus, mais aussi la contre-culture, le lettrisme, le *happening*, et plus récemment l'écriture conceptuelle⁵. Si la lecture de poésie et le spectacle de poésie sont des pratiques fortement liées au livre comme espace littéraire privilégié, la poésie-performance, sans nécessairement tourner le dos aux pratiques livresques, propose une poésie pouvant se révéler différente de la poésie écrite. Il s'agit d'une « suture sémiotique » au sens où la poésie-performance fait cohabiter la poésie et l'art performance, ce qui implique une jonction qui se dissimule mais qui reste « observable quand même⁶ ». Comme l'explique Herman Parret dans l'ouvrage *Sutures sémiotiques*, « [i]l y a discontinuité et en même temps homogénéisation du discontinu sans qu'il y ait effacement des différences⁷ ». Le concept de suture sémiotique suppose que la poésie-performance implique une fusion de deux formes d'art dans une nouvelle forme hybride, sans que celles-ci ne perdent totalement leurs spécificités respectives.

⁵ Nous reprenons dans ce paragraphe une partie des réflexions qui ont été développées dans l'article suivant : Yan St-Onge, « Chambres de Sébastien Dulude : la poésie-performance et le livre », *Cygne noir*, no. 2, en ligne, 2014. <http://www.revuecygnenoir.org/numero/article/poesie-performance-chambres-dulude> [Consulté le 22 juillet 2021]

⁶ Herman Parret, *Sutures sémiotiques*, Limoges, Lambert-Lucas, 2006, p. 7.

⁷ *Idem*.

Le choix d'aborder la poésie-performance du point de vue de la sémiotique repose sur une volonté de comprendre les processus de signification des œuvres en poésie-performance. Il s'agit aussi d'une manière de tenter de comprendre en quoi la remédiatisation, le remixage, l'évolution des performances à travers le temps ainsi que l'usage du livre ou de la vidéo induisent des modalités sémiotiques particulières. En prenant une approche sémiotique, on peut aussi tenir compte à la fois du caractère artistique et du caractère littéraire de la poésie-performance, en ayant un ancrage dans la recherche en littérature et dans celle en histoire de l'art. Pour mieux cerner ce qui est en jeu dans la poésie-performance, nous commencerons par exposer au premier chapitre les diverses définitions du mot « performance ». Ce travail permettra par la suite d'envisager la performance du point de vue artistique et créatif, mais aussi du point de vue théorique, avec des définitions anthropologiques et linguistiques de la notion de performance. Ces diverses façons de comprendre la performance font partie de ce qu'on retrouve au sein du champ des études de la performance (ou *performance studies* en anglais). Ainsi, il s'agira de croiser l'approche sémiotique et l'approche des *performance studies*. Certes, la théorie postmoderne a remis en cause une vision trop systématique de l'analyse sémiotique, comme l'évoque Amelia Jones : « As well, thinking about performance or "presence" in relation to history points to the limits of critiques of interpretation and meanings as these arose within postmodern theory in the 1980s and 1990s⁸ ». En revanche, le

⁸ Amelia Jones, « Temporal Anxiety / "Presence" in Absentia. Experiencing Performance as Documentation » dans Giannachi, Gabriella, Nick Kaye et Michael Shanks (Dir.), *Archaeologies*

choix d'utiliser une approche sémio-pragmatique proche de celle de C.S. Peirce, qui suppose de partir des signes en contexte, et d'y ajouter une diversité de points de vue et d'approches théoriques (puisant autant dans les *performance studies*, la littérature et l'art, que dans la linguistique, la sémiotique et les théories des médias), nous offre la possibilité de surpasser un peu les écueils dont parle Jones. Selon Carlo Ginzburg, vers le milieu du XIX^e siècle apparaît une distinction claire entre deux modèles épistémologiques : d'un côté le « modèle anatomique » (l'aspiration à une connaissance systématique) et de l'autre le modèle sémiotique (soit une connaissance reposant sur le paradigme indiciel)⁹. En ce sens, on peut dire que l'approche sémiotique choisie s'oppose au principe de systématisation. Pour le modèle sémiotique, il évoque l'importance de la distinction entre la nature et la culture : « La distinction entre nature (inanimée ou vivante) et culture est fondamentale — certainement plus que celle, infiniment plus superficielle et changeante, qu'on établit entre les différentes disciplines¹⁰ ». Il ne faudrait pas, cependant, limiter la question des signes culturels à une quelconque intentionnalité, puisque ce sont justement les « signes involontaires¹¹ » qui signifient la subjectivité, et corollairement, la particularité.

of Presence : Art, Performance and the Persistence of Being, Londres, Routledge, 2012, p. 201.

⁹ Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice » dans *Le Débat*, vol. 6, no. 6, Paris, Gallimard, 1980, p. 24.

¹⁰ *Ibid.*, p. 25. Disponible en ligne : <http://www.cairn.info/revue-le-debat-1980-6-page-3.htm> [Consulté le 22 juillet 2021]

¹¹ *Idem.*

Ginzburg ne rejette cependant pas entièrement l'idée d'un savoir à tendance systématisante :

Si les prétentions à une connaissance systématique paraissent de plus en plus velléitaires, ce n'est nullement une raison pour qu'il faille abandonner l'idée de totalité. Au contraire : l'existence d'une connexion profonde qui explique les phénomènes superficiels se trouve confirmée au moment précis où l'on affirme que la connaissance directe d'une telle connexion est impossible. Si la réalité est opaque, il existe des zones privilégiées — des indices — qui permettent de la déchiffrer.¹²

Dans cette perspective, il ne s'agit pas ici d'envisager le travail sémiotique comme la recherche d'un système de la même manière qu'à l'époque du structuralisme, mais bien d'accepter qu'en abordant une diversité de cas de poésie-performance, on peut y déceler, par induction, des procédés communs, des enjeux esthétiques et sémiotiques communs.

Bien que peu de recherches soient faites sur la poésie-performance comme genre ou comme discipline, on trouve quand même des analyses sur des œuvres de poésie-performance, que ce soit dans le cadre d'une analyse de la démarche individuelle d'un ou d'une poète, ou bien d'une analyse d'un aspect esthétique plus large ou connexe (le readymade, la poésie sonore, les avant-gardes, la littérature expérimentale, l'écriture conceptuelle, l'oralité, la vidéopoésie, etc.). L'ouvrage *Poésie & performance*¹³ codirigé par Gaëlle Théval et Olivier Penot-Lacassagne est à peu près ce qui se rapproche le plus

¹² *Ibid.*, p. 29.

¹³ Olivier Penot-Lacassagne et Gaëlle Théval (dir.), *Poésie & Performance*, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2018, 306 p.

d'un ouvrage sur la poésie-performance, bien que le titre et les divers chapitres appellent plutôt à une réflexion élargie sur les liens entre la poésie et la performance. On s'appuiera aussi sur le travail de Céline Pardo sur la poésie hors du livre¹⁴ qui s'avère incontournable pour aborder la performance dans son opposition au livre. La majorité de ces recherches se penchent principalement sur le contexte français. Considérant que les enjeux sémiotiques et esthétiques ne sont pas contraints par des frontières nationales, nous analyserons à la fois ce qui se fait dans le monde francophone et anglophone, et nous aborderons même certaines performances poétiques en arabe. Bien que la poésie-performance s'inscrive dans une zone intermédiaire entre l'art performance et la poésie expérimentale, il est courant que les œuvres soient envisagées davantage du point de vue littéraire, laissant dans l'angle mort ce qui relève de la performance et des liens avec le domaine de l'art. Ainsi, une approche esthétique et théorique transdisciplinaire permettra d'envisager la poésie-performance comme un objet culturel, et non comme un objet strictement littéraire ou artistique. Comme le rappelle Peggy Phelan, la performance a engendré un changement de paradigme qui vient modifier notre conception du monde :

We have entered a realm of all-performance-all-the-time. This is not to say that « the real » has disappeared, but it is to acknowledge that it is impossible to recognize « the real » without a concept of performance in view.¹⁵

¹⁴ Céline Pardo, *La poésie hors du livre (1945-1965). Le poème à l'ère de la radio et du disque*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2015, 450 p.

¹⁵ Peggy Phelan, « Performance, Live Culture and the Things of the Heart. Interview with Peggy Phelan » dans Marquard Smith, *Visual Culture Studies*, Los Angeles, SAGE, 2008, p.132.

Ce « performative turn » change à la fois notre rapport au réel, à la représentation et à la question de la performance comme mode d'existence dans le domaine culturel. C'est pourquoi, tout en analysant des œuvres de poésie-performance, nous mettrons du même coup en lumière des enjeux intrinsèques à la culture contemporaine.

0.1 Présentation des chapitres

Dans le premier chapitre « La performance et la performativité », il faudra d'abord définir la notion de performance qui recouvre diverses réalités dans le domaine artistique, mais aussi dans la théorie linguistique, les études culturelles (en particulier les études de la performance) et l'anthropologie.

Le deuxième chapitre portera sur « L'esthétique de la présence en poésie-performance ». La présence étant une question centrale dans les études de la performance, nous distinguerons la question de la présence, de la coprésence et de l'effet de présence, afin d'en comprendre l'impact sur la sémiotique de la poésie-performance. Il sera aussi question du lien entre le *body art* et la poésie-performance, à travers la question de la violence envers soi-même et de son potentiel transgressif. Ensuite, nous aborderons la présence à travers la parole de vive voix et l'enregistrement. Ce sera aussi l'occasion de discuter de la place de la poésie sonore au sein de la poésie-performance et de voir en quoi la question de l'abstraction et celle de la figuration s'avèrent utiles pour comprendre ce que font les signes dans la

poésie sonore. La question de la présence sera élargie à celle de l'interaction et de la performance collective, ainsi qu'à celle de la temporalité, afin de voir en quoi ces éléments participent au processus sémiotique de la présence dans les performances. Le chapitre se terminera sur des analyses d'œuvres montrant que la poésie-performance s'inscrit autant dans le spectacle que dans l'anti-spectacle et l'anti-art.

Au troisième chapitre, intitulé « Le contexte énonciatif, l'interprétance et l'influence de l'art sur la poésie-performance », on prendra le temps de chercher l'héritage de l'art conceptuel et du ready-made. La question de la réactualisation de l'histoire artistique et littéraire sera abordée à partir des *vanitas* en peinture et en littérature. Nous verrons en quoi l'évolution des œuvres et des occurrences d'une même œuvre s'inscrivent dans les divers principes d'intertextualité, allant du remix à la réactualisation en passant par la déterritorialisation. Les enjeux de l'art contextuel et ceux des pratiques *in situ* offriront l'occasion d'aborder le rôle sémiotique du contexte énonciatif. Puis, nous aborderons l'importance du cadrage interprétatif, ce qui permettra d'envisager la performance comme un texte et le texte comme une performance.

Le quatrième chapitre, « Le document, le livre et la vidéo en poésie-performance », sera l'occasion de discuter plus particulièrement de la remédiatisation et de la documentation des performances. Ainsi, nous aborderons l'archivage, la trace, la partition et le nomadisme du texte. Puis, une section sera consacrée au livre, à ses représentations et à ses variations dans la pratique des poètes de la performance. Et finalement, une dernière

section sera consacrée à la vidéo, où nous pourrons constater qu'au-delà de son usage pour produire de la documentation, la vidéo fait partie intégrante de plusieurs démarches de poésie-performance.

0.2 Le corpus de poésie-performance

Afin de déceler des tendances en poésie-performance, il s'avérait nécessaire d'opter pour une recherche sur un large corpus, et surtout, d'opter pour des performances diversifiées sur le plan esthétique. La sélection a été faite dans l'idée de couvrir principalement les dernières décennies, soit plus ou moins depuis les années 1990, bien que certaines œuvres des années 1970 et 1980 nous seront utiles pour voir l'évolution de la poésie-performance et surtout pour élargir la réflexion sur les tendances qui se dessinent en poésie-performance. La perspective choisie permettra de comprendre la poésie-performance en dépassant le cloisonnement inhérent au principe des littératures nationales. Si au départ, le choix du corpus se limitait à des œuvres en français et en anglais, nous y avons ajouté un collectif irakien qui semblait incontournable pour la particularité de ses actions. Pour les quelques performances impliquant des poèmes en arabe, la limitation induite par un travail d'analyse effectué à partir de traductions semblait un moindre mal, considérant que la raison principale pour analyser ces performances relevait surtout des éléments visuels et du lieu où elles se déroulent.

La difficulté principale pour le choix du corpus était évidemment de sélectionner des œuvres ayant une documentation pour rendre possible le

travail d'analyse. C'est pour des raisons d'absence de documentation que le travail de la poète sherbrookoise Sophie Jeukens, par exemple, n'a pas pu être abordé¹⁶. Il s'agit du même problème lié au caractère éphémère de l'œuvre vivante, comme c'est le cas en art performance. L'absence de documentation peut parfois faire l'objet d'une posture esthétique à l'effet de favoriser l'éphémérité et la disparition de l'œuvre plutôt que la trace documentaire, mais il y a aussi l'enjeu du centralisme du texte publié et du livre dans l'univers littéraire qui participe certainement de ce manque d'intérêt pour la documentation. De nombreuses pratiques de poésie-performance semblent invisibilisées par la publication de livres, comme si ce n'était pas des œuvres aussi importantes quand elles sont performées. Ainsi, le travail en performance de plusieurs poètes relève presque de la confidentialité contrairement à leurs livres.

Afin de couvrir autant les performances reposant sur l'aspect physique (ce que l'on classe parfois sous le nom de « poésie action »), les performances plus conceptuelles, les performances centrées sur l'aspect sonore et les performances impliquant une remédiation, nous avons donc opté pour un corpus qui met en évidence ces tendances principales, même si plusieurs poètes peuvent s'inscrire dans l'ensemble de ces catégories.

Le caractère indisciplinaire de la poésie-performance rend difficile le choix du corpus, puisque de nombreuses œuvres pouvaient être considérées

¹⁶ La performance qu'elle a réalisée au festival Dans ta tête à Montréal en mars 2015 impliquait un mélange entre la poésie, la poésie sonore et l'art audio, ce qui aurait permis d'élargir la réflexion du lien entre la poésie sonore et l'art sonore en poésie-performance.

comme faisant partie du champ, même si elles sont généralement classées autrement (*spoken word*, spectacle littéraire, spectacle interdisciplinaire, art performance). Certaines créations interdisciplinaires d'Alexis O'Hara¹⁷, par exemple, qui ont une proximité avec la poésie sonore, la performance et la littérature, auraient certainement pu être abordées, malgré un caractère parfois plus théâtral qui peut s'opposer à certaines conceptions de la performance¹⁸. Ainsi, malgré notre volonté de définir de manière la plus précise possible la poésie-performance, les limites de la poésie-performance s'avèrent toujours incertaines. Indubitablement, les œuvres que nous aborderons reflètent bien l'état actuel de cette « discipline », c'est-à-dire qu'elles sont variées et hétéroclites.

Il sera possible de constater, au gré des analyses, que la poésie-performance s'avère une façon de vivre la poésie et d'élargir le langage poétique à travers une multiplicité de signes linguistiques, sonores et visuels.

La performance, comme le constate Jean-Luc Lupieri, suppose d'être toujours un peu en proie au hasard :

Ce que la performance nous rappelle, au fond, c'est que toute action relève essentiellement du caractère fortuit de l'agir et, ainsi, fait de nous des êtres en proie aux perplexités du devenir.¹⁹

¹⁷ Voir son site Internet : Alexis O'Hara, *Dyslex6*, en ligne. <http://www.dyslex6.com/> [Consulté le 2 août 2021]

¹⁸ On pense, par exemple, à OUFF créée en 2019. Voir un extrait vidéo: Alexis O'Hara, « OUFF - The Land », *Vimeo*, en ligne, 2021. <https://vimeo.com/540396380> [Consulté le 2 août 2021]

¹⁹ Jean-Luc Lupieri dans Jean-Luc Lupieri et Serge Pey (préfacer), *L'art d'action à l'ombre de Diogène : essai sur la performance*, Etterbeek, Maelström reEvolution, 2017, p. 224.

Ainsi, à la fixité de la littérature livresque, la poésie-performance oppose une logique de l'événement, du processus, de l'action en cours. Les mots jouent un rôle dans la poésie-performance, bien évidemment, mais ils n'en sont pas la seule finalité.

CHAPITRE I

LA PERFORMANCE ET LA PERFORMATIVITÉ

1.1 La performance : diverses notions

La performance est un terme aux multiples définitions. Sa signification en français dans le domaine du sport remonterait à 1839; le terme de « performances » (au pluriel) signifiait « résultats, actions accomplies par un cheval de course²⁰ ». Son usage vient de l'anglais, mais le mot tire son origine de l'ancien français *parformer*, qui serait un mot dérivé de *former*²¹. Si *parformer* en vieux français voulait dire « parfaire », en anglais, *to perform* signifie plutôt « réaliser »²². Ainsi, les usages en français et en anglais peuvent se distinguer par le type d'accomplissement : en français, la performance suppose un accomplissement remarquable ou sert d'unité de mesure pour la qualité d'une réalisation, tandis qu'en anglais, elle évoque la même chose, mais peut aussi désigner n'importe quel accomplissement, une réalisation sans égard à son importance. D'ailleurs, les multiples usages du mot performance en anglais, ainsi que l'importance théorique de la notion dans divers champs

²⁰ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, CNRS, en ligne, <http://www.cnrtl.fr/etymologie/performance>.

²¹ *Idem*.

²² Selon Le Petit Robert 2014.

du savoir, font en sorte que le mot fait partie des mille mots anglais les plus courants dans le dictionnaire Collins²³. Dans le Merriam-Webster, on constate que le mot anglais évoque à la fois « the execution of an action » et « something accomplished », et bien sûr comme en français le terme peut dénoter l'efficacité soit « the ability to perform », ce qui suppose que le mot sert autant à évoquer le processus de réalisation d'une action, la manière de réaliser une action et le résultat de cette action²⁴. L'un des usages du mot anglais, sous l'appellation de *performing arts*, identifie les arts vivants en général. Ainsi, pour un anglophone, une performance théâtrale ou musicale indique simplement le fait de jouer sur scène. Au Royaume-Uni, l'usage courant du mot performance peut aussi signifier : « an action or type of behaviour that involves a lot of attention to detail or to small matters that are not important²⁵ », ce qui suppose un lien avec certaines formes d'art performance, en particulier la « task performance » que nous aborderons plus loin.

En linguistique, le concept de performatif, développé par John Langshaw Austin, date de 1962 (*How To Do Things With Words*), tandis que celui de performance apparaît dans le cadre de la grammaire générative de Noam Chomsky en 1965 (*Aspects of the Theory of Syntax*). La performance

²³ « Performance » dans le *Collins Dictionary*, dictionnaire en ligne. <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/performance> [Consulté le 15 novembre 2018]

²⁴ « Performance » dans le *Merriam-Webster*, dictionnaire en ligne. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/performance> [Consulté le 15 novembre 2018]

²⁵ « Performance » dans le *Cambridge Dictionary*, dictionnaire en ligne. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/performance> [Consulté le 9 juillet 2021]

linguistique, telle que la propose Chomsky, se distingue de la compétence linguistique : « Nous établissons donc une distinction fondamentale entre la *compétence* (la connaissance que le locuteur-auditeur a de sa langue) et la *performance* (l'emploi effectif de la langue dans des situations concrètes).²⁶ » (souligné dans le texte) La compétence est, pour Chomsky, un système de règles qui est mis en usage dans la performance effective. Il est clair que la performance, selon ce point de vue, caractérise les occurrences réelles, réalisées dans des contextes spécifiques. Elle implique une certaine part d'incertitude; ce qui se traduit entre autres par « des faux départs, des infractions aux règles, des changements d'intentions en cours de phrase, etc.²⁷ » La grammaire générative, telle que conçue par l'auteur, « tente de caractériser de la façon la plus neutre la connaissance de la langue qui fournit sa base à la mise en acte effective du langage par le locuteur-auditeur²⁸ ». Il est donc possible de faire le lien entre la mise en acte effective dont parle Chomsky et les définitions plus générales de la performance qui supposent un faire, une réalisation ou un accomplissement. Puisque la définition anglaise est bien plus vaste que la française, elle implique un lien plus évident entre performance en général et performance en linguistique. La distinction entre compétence et performance s'apparente à celle entre langue et parole chez Ferdinand de Saussure, affirme Chomsky, même s'il rejette le concept de langue de Saussure, puisqu'il « réduit celle-ci à un inventaire systématique

²⁶ Noam Chomsky, *Aspects de la théorie syntaxique*, Paris, Seuil, 1971, p. 13.

²⁷ *Idem.*

²⁸ *Ibid.*, p. 19.

d'éléments²⁹ »; Chomsky préfère la conception de Humboldt faisant de la compétence, qui est sous-jacente, « un système de processus génératifs³⁰ ». Comme le souligne Toni Pape, la performance occupe une place moins importante dans la théorie chomskyenne, étant donné qu'elle dépend de la grammaire générative et de la compétence³¹. Reprenant la distinction de Gilbert Ryle entre « savoir-que » et « savoir-comment », Toni Pape affirme que Chomsky serait plutôt du côté du premier. En effet, le *savoir-que* est un savoir théorique et positif, tandis que le *savoir-comment* est une « notion qui exclut le savoir théorique [...] mais implique une valorisation de la pratique, du caractère processuel de ce type de savoir³² ». Ainsi, le *savoir-comment* de Ryle est un savoir « en action ». Pour Dell Hymes, et Toni Pape abonde dans le même sens, les grammairiens comme Chomsky ont regroupé sous le terme de « performance » tout ce qui ne les intéressait pas, tandis que les anthropologues de la culture et les folkloristes n'ont rien fait pour clarifier cela, usant plutôt du terme de « performance » comme d'une désignation honorifique³³. Cela, bien entendu, s'ajoute aux nombreux malentendus qui affectent la notion de performance.

²⁹ *Ibid.*, p. 14.

³⁰ *Idem.*

³¹ Toni Pape, « Performance et performativité » dans *Intermédialités*, No.5, suppléments électroniques : Théatraliser, 2010, en ligne, p. 2. http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/theatraliser/pdfs/pape_protocole.pdf

³² *Idem.*

³³ *Ibid.*, p. 3.

1.2 Les Speech acts

La théorie des énoncés performatifs proposée par John L. Austin sera suivie, chez John R. Searle, par la théorie des *speech acts* dans son ouvrage du même nom, paru en 1969, soit 7 ans après *How To Do Things with Words*. En français, la traduction officielle est *Les actes de langage*, même s'il semble plus logique d'utiliser l'expression « actes de parole », puisque le langage, du moins dans une perspective sémiotique, dépasse le langage parlé : le langage peut aussi être un « Système de symboles quelconques, d'objets institués comme signes, permettant à des individus de communiquer entre eux³⁴ » et même un « Ensemble des moyens d'expression particuliers à un art, ou utilisés par un artiste pour créer une œuvre³⁵ ». Certains auteurs utilisent d'ailleurs « actes de parole », comme Bruno Ambroise, par exemple³⁶. Malheureusement, comme le souligne Oswald Ducrot dans l'introduction à la version française, l'expression « actes de parole » serait un « contresens considérable³⁷ » puisque « Searle, se référant expressément à la distinction saussurienne de la langue et de la parole, insiste sur l'idée que les *speech acts* relèvent de plein droit de la langue³⁸ ». Ducrot précise que la traduction la plus fidèle aurait été « Les actes de langue », mais que cette expression était trop

³⁴ CNRS, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), en ligne. <http://www.cnrtl.fr/definition/langage>.

³⁵ *Idem*.

³⁶ Bruno Ambroise, « Performativité et actes de parole », en ligne, 2009. http://hal.inria.fr/docs/00/43/00/74/PDF/Performativite_et_actes_de_parole.pdf.

³⁷ Oswald Ducrot, « De Saussure à la philosophie du langage » dans John R. Searle, *Les actes de langage*, Paris, Hermann, coll. Savoir, 1972, p. 7.

³⁸ *Idem*.

« ridicule » pour être utilisée³⁹. La théorie des *speech acts*, en somme, est assez similaire à la théorie des performatifs :

En tout état de cause, la théorie des *speech acts* a pour vocation de s'intéresser à tous les moyens par lesquels s'exerce la fonction agissante inhérente au langage, donc aux réalisations implicites aussi bien qu'explicites des valeurs illocutoires.⁴⁰

D'une certaine manière, la théorie des *speech acts* de Searle a le mérite d'être claire, contrairement peut-être à la théorie des performatifs, non pas chez Austin lui-même, mais dans la très importante continuité théorique qui découle des idées austiniennes et qu'on retrouve chez beaucoup d'auteurs. S'il n'est pas si clair que la performativité linguistique puisse avoir un lien direct avec l'art performance, chose certaine, il y a bien un point commun : la question de l'occurrence et du contexte d'énonciation. Pour Searle, « parler une langue, c'est réaliser des actes de langage⁴¹ » ; ce n'est donc pas qu'une partie des usages linguistiques, mais le cœur même de la communication linguistique. Pour cet auteur, l'unité de communication est « la production ou l'émission du symbole, du mot, ou de la phrase au moment où se réalise l'acte de langage⁴² ». L'occurrence étant un message, il faut « la considérer comme occurrence produite ou émise⁴³ ». Ce rôle du contexte d'énonciation fait se croiser une théorie du langage et une théorie de l'action : « une théorie du

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 14.

⁴¹ John R. Searle, *op. cit.*, p. 52.

⁴² *Idem.*

⁴³ *Idem.*

langage fait partie d'une théorie de l'action, tout simplement parce que parler est une forme de comportement régi par des règles⁴⁴ ». Je l'ai déjà mentionné, pour Searle, l'étude des *speech acts* relève de la langue, ce qui suppose que l'on ne peut reprendre la distinction chomskyenne entre compétence et performance pour situer les *speech acts* d'un côté ou de l'autre; en effet, « une étude de la signification des phrases, ne se distingue pas en principe d'une étude des actes de langage⁴⁵ ». Si deux tendances en philosophie du langage se sont longtemps opposées, l'une qui s'intéresse aux situations de discours (la performance, chez Chomsky), et l'autre qui est centrée sur la signification des phrases (la compétence, chez Chomsky), elles sont en fait pour Searle des orientations « complémentaires et non concurrentes⁴⁶ » d'une même recherche. Ces deux approches sont nécessaires pour qu'une philosophie du langage soit complète :

Elles sont liées parce qu'à tout acte de langage possible correspond une phrase ou un ensemble de phrases possibles dont l'énonciation littérale à l'intérieur d'une situation particulière constitue l'accomplissement d'un acte de langage.⁴⁷

Parler, pour Searle, « c'est accomplir des actes selon des règles⁴⁸ ». La performance linguistique est donc un accomplissement, c'est-à-dire un acte qui produit quelque chose.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 53.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 54.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 59.

1.3 Les performatifs

Plusieurs auteurs s'accordent pour dire que l'origine de l'intérêt pour la notion de performance est la théorie de l'énonciation performative de John L. Austin, publiée dans *How to Do Things with Words* en 1962, mais faisant l'objet d'un cours magistral dès 1955. C'est d'ailleurs à cet auteur qu'on doit l'usage actuel du terme performatif (*performative*, en anglais). Si deux occurrences antérieures à l'ouvrage d'Austin apparaissent dans l'*Oxford English Dictionary*, Austin serait le premier à l'avoir utilisé comme substantif⁴⁹. Le performatif, c'est un énoncé performatif, c'est-à-dire une énonciation qui effectue une action ou qui fait partie intégrante de cette action : « Quelque chose, au moment même de l'énonciation, est effectué par la personne qui énonce.⁵⁰ » (souligné dans le texte) Ce genre d'énoncé est à distinguer de l'énoncé constatif, qui sert à décrire un état de choses. Il serait pertinent de rappeler ici la distinction que fait Austin entre un acte locutoire, « acte de *dire quelque chose* », acte illocutoire, « acte effectué *en disant quelque chose* » et acte perlocutoire, « acte effectué *par le fait de dire quelque chose* »⁵¹. Les exemples donnés par Austin pour illustrer le performatif utilisent un « verbe à la première personne du singulier de l'indicatif présent, voix active⁵² », ce qui fait dire à Toni Pape qu'il y a une « deixis du *hic-nunc-ego* (ici-maintenant-je)

⁴⁹ *Ibid.*, p. 4, voir la note 13.

⁵⁰ John L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970, p. 84.

⁵¹ Catherine Kerbrat Orecchioni, *op. cit.*, p. 22.

⁵² *Ibid.*, p. 89.

[qui] nécessite la présence du locuteur dans un certain cadre social⁵³ ». Cette question du contexte de l'énonciation permet à Toni Pape de voir un lien avec la « performativité » dans les arts du spectacle et certaines de ses caractéristiques :

[L]a (co)présence de plusieurs participants (acteurs, spectateurs, etc.); la simultanéité de l'acte de représentation et du déroulement de l'histoire racontée ainsi que la simultanéité de la production et de la réception; et le cadre social ou institutionnel du spectacle.⁵⁴

Cependant, même si pour Austin l'accomplissement d'un acte performatif est une performance publique ritualisée⁵⁵, cela exclut l'art et le théâtre : « une énonciation performative sera creuse ou vide *d'une façon particulière* si, par exemple, elle est formulée par un acteur sur la scène, ou introduite dans un poème, ou émise dans un soliloque⁵⁶ » (souligné dans le texte). Or, ce qui pose un problème à Austin, c'est la question de la véracité du performatif au théâtre : en effet, si le representamen (Peirce), le signe qui est présenté n'est qu'une représentation de performatif, c'est-à-dire qu'il imite l'énoncé performatif sans nécessairement avoir la capacité de « faire » ou « d'effectuer », il ne peut pas être considéré comme un performatif, n'étant pas opérant comme il devrait l'être. Par contre, la « performativité » des arts du spectacle dont parle Toni Pape est-elle la même que celle d'Austin? Il

⁵³ Toni Pape, *op. cit.*, p. 4.

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶ J.L. Austin, *op. cit.*, p. 55.

semble y avoir un malentendu sur la définition de ce terme : la performativité est-elle liée aux énoncés performatifs, ou bien peut-elle être aussi ce qui relève de la performance au sens des *performing arts*? Pour ce qui est de l'art performance en particulier, l'auteur David Zerbib propose d'utiliser le terme « performantiel » pour décrire ce qui relève de l'art performance, ce qui distinguerait la performativité (au sens d'Austin) de la performantialité (pour l'art performance). Les conditions performantielles, selon cette proposition, sont « les conditions ou constructions esthétiques de la performance (en particulier : espace, temps, durée, contextes, matières, corps, formes et forces perçues, senties ou conçues)⁵⁷ ». Par contre, les *performing arts* regroupent tous les arts vivants, ce qui pose encore un problème pour distinguer la performantialité (pour l'art performance) et la théâtralité (pour le théâtre) de ce qui relève de la performance (au sens anglophone de spectacle, d'arts de la scène et d'art vivant); pour cette dernière catégorie, il n'y a pas vraiment de terme autre que « performatif », ce qui laisse toujours une ambiguïté par rapport à la théorie des énoncés performatifs. Qui plus est, il est possible de voir de la théâtralité ou de la performantialité dans des genres et des médiums qui dépassent le théâtre ou l'art performance, de la même manière qu'il est possible d'envisager le poétique bien au-delà de la poésie comme pratique littéraire spécifique. Le terme performantialité pourrait servir à englober tout ce qui relève de la performance artistique des arts vivants (performance au

⁵⁷ David Zerbib, « La performance est-elle performative? », *Art press* 2, no. 18 Performances contemporaines 2, Paris, 2010, p. 28. Voir aussi David Zerbib, « De la performance au "performantiel" », *Art press* 2, no. 7 Performances contemporaines, Paris, 2007, p.11-19.

sens anglo-saxon), mais alors, cela pose la question suivante : l'art performance possède-t-il des caractéristiques qui diffèrent vraiment des autres *performing arts*? Du point de vue des *performance studies*, on pourrait dire que non, puisque cet art de la performance s'inscrit anthropologiquement dans l'ensemble des performances, mais peut-être n'est-ce pas aussi simple. On y reviendra lorsqu'il sera question de l'art performance.

1.4 Les *Performance Studies*

Depuis les années 1950, le concept de performance a joué un rôle grandissant dans plusieurs champs du savoir. C'est dans ce contexte que sont apparues les *performance studies* aux États-Unis; Richard Schechner et Victor Turner sont considérés par plusieurs comme les pionniers de cette « discipline », bien que certains reconnaissent le rôle qu'a pu jouer Wallace A. Bacon préalablement à la reconnaissance officielle de ce nouveau champ. Bacon et Schechner ont une formation littéraire / théâtrale, tandis que Turner est un anthropologue, ce qui montre déjà le caractère interdisciplinaire de la notion de performance. Pour Schechner, la performance est un terme très « inclusif » :

Theater is only one node on a continuum that reaches from the ritualizations of animals (including humans) through performances in everyday life – greetings, displays of emotion, family scenes, professional roles, and so on – through to play, sports, theater, dance, ceremonies, rites, and performances of great magnitude.⁵⁸

⁵⁸ Richard Schechner, *Performance Theory*, London, Routledge, 2003, p. xvii.

Ce continuum s'ouvre comme un éventail dont le point de départ est la notion de performance. Schechner propose aussi un autre modèle pour expliquer la performance, celui de la toile, qui est plus dynamique, mais aussi plus subjectif. Les différents éléments considérés comme des performances sont inter-reliés, mais évidemment, le choix de placer tel élément à tel endroit et tel autre à tel endroit relève du point de vue qu'on porte sur ceux-ci; par exemple, par intérêt personnel, Schechner place le théâtre environnemental contemporain au centre de son schéma, tandis qu'une éthologiste pourrait intégrer d'autres éléments comme la génétique et la théorie de l'évolution. Encore une fois, il n'est pas anodin que ces théories de la performance émergent dans un milieu anglophone, puisque les multiples définitions anglaises du mot « performance » permettent plus aisément d'envisager la performance comme un concept-clé qui ouvre sur de multiples pistes de réflexion. D'ailleurs, on peut constater aujourd'hui que pratiquement tous les départements ou programmes de *performance studies* laissent place à la théorie autant qu'à la pratique des arts vivants (*performing arts*); à cet égard, Richard Schechner joue le rôle d'emblème, étant à la fois théoricien et praticien. Il me semble d'ailleurs étrange que la traduction française de Marie Pecorari et Marc Boucher soit intitulée *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*⁵⁹, puisque la question de la performance, chez Schechner et dans les *performance studies* en général, implique beaucoup

⁵⁹ Richard Schechner, *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, coll. Sur le théâtre, 2008, 533 p.

plus d'enjeux que l'unique domaine théâtral; c'est d'ailleurs l'idée qui ressort des schémas de l'éventail et de la toile évoqués précédemment. Pour Richard Schechner, « Performances are make-believe, in play, for fun⁶⁰. » C'est ce que Victor Turner appelle le « as if », indique Schechner. Ce dernier compare la performance à l'esthétique sanskrit :

Or, as Sanskrit aesthetics would have it, performances are *lilas* – sports, play – and *maya*, illusory. But the Sanskrit tradition emphasizes, so is all life *lilas* and *maya*. Performance is an illusion and, as such, might be considered more « truthful », more « real » than ordinary experience.⁶¹

Puis, il évoque la Poétique d'Aristote où le théâtre n'est pas tant le reflet du monde que son essentialisation; autrement dit, le théâtre met en évidence les paradigmes de l'existence. Une fois ces éléments annoncés, l'auteur affirme leur importance comme point de départ d'une sémiotique de la performance : « Any semiotics of performance must start from, and always stand unsteadily on, these unstable slippery bases, made even more uncertain by the continually shifting receptions of various audiences⁶² ». La théorie de la performance (*performance theory*), pour Schechner, est enracinée dans la pratique et elle est fondamentalement interdisciplinaire et interculturelle⁶³.

Les performances sont des actions, et il n'y a pas de limite historique ou culturelle à ce qui peut être considéré comme une performance, du point

⁶⁰ Richard Schechner, *Performance Theory*, *op. cit.*, p. xviii.

⁶¹ *Ibid.*, p. xviii-xix.

⁶² *Ibid.*, p. xix.

⁶³ *Idem.*

de vue de Schechner : « The underlying notion is that any action that is framed, presented, highlighted, or displayed is a performance⁶⁴ ». C'est donc le contexte qui fait la performance, mais ce contexte est bien plus large que celui des énoncés performatifs ou de l'art performance, qui ne sont, finalement, qu'une très infime partie de l'éventail de la performance. Qui plus est, on ne peut pas déterminer ce qui est une performance sans se référer à des circonstances culturelles spécifiques : « There is nothing inherent in an action in itself that makes it a performance or disqualifies it from being a performance⁶⁵ ». Donc, si tout événement n'est pas une performance, en revanche, tout événement peut être étudié en tant que performance (la notion incluant ici tout l'éventail de Schechner); « just about anything can be studied "as" performance⁶⁶ ». Le champ des *performance studies* recoupe une grande variété de sciences sociales : études féministes, études de genre, histoire, psychanalyse, théorie queer, sémiotique, éthologie, cybernétique, *area studies*, théorie des médias et de la culture populaire, sans oublier les études culturelles (ou *cultural studies*). Le verbe anglais « to perform » peut aussi être compris de quatre manières : « being », « doing », « showing doing », « explaining showing doing »⁶⁷. La première, c'est l'existence elle-même. La deuxième, c'est l'activité de tout ce qui existe, allant des quarks aux êtres conscients, et même jusqu'aux cordes cosmiques. La troisième, c'est la

⁶⁴ Richard Schechner, *Performance Studies. An Introduction*, London, Routledge, 2002, p. 2.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁶⁶ *Idem.*

⁶⁷ *Ibid.*, p. 22.

performance : « pointing to, underlining, and displaying doing⁶⁸ ». La quatrième, l'explication, c'est le travail des *performance studies*. La performance est ainsi un objet d'études autant qu'une perspective sur le monde pour les *performance studies*; cela suppose, en somme, que la performance soit une pratique sémiotique événementielle, une praxis du « faire », indissociable, peut-être, de l'« être » (*being*), premier niveau dans l'échelle du verbe *to perform*, qui va jusqu'au quatrième niveau : « expliquer montrer faire », ou alors « expliquant montrant faisant », pour rester fidèle aux verbes du participe présent qu'utilise Schechner. En effet, le participe présent, qui sert en anglais à former le *present progressive*, suppose que l'action est en cours, en train de se faire; cela contribue à mettre en évidence le caractère « processuel » de la performance. Dans son *Cours de linguistique générale*, Saussure précisait la différence entre le mode verbal perfectif et le mode verbal imperfectif :

Les langues slaves distinguent régulièrement deux aspects du verbe : le perfectif représente l'action dans sa totalité, comme un point, en dehors de tout devenir; l'imperfectif la montre en train de se faire, et sur la ligne du temps.⁶⁹

L'idée de la performance comme « action en cours » et comme « showing doing » peut se penser, me semble-t-il, de façon similaire au mode imperfectif.

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, édition critique préparée par Tullio de Mauro, Paris, éditions Payot & Rivages, 1967, p. 161-162.

L'un des concepts importants apportés par Victor Turner au champ des *performance studies*, et à l'anthropologie bien sûr, est la notion de drame social (*social dramas*). Usant d'une terminologie théâtrale, Turner propose l'idée du drame social pour éclairer les situations disharmoniques ou situations de crise, telles que les disputes, les combats, les rites de passage.

These situations – arguments, combats, rites of passage – are inherently dramatic because participants not only do things, they *show themselves and others what they are doing or have done*; actions take on a reflexive and performed-for-an-audience aspect.⁷⁰

Cet aspect de l'action qui se donne à voir comme action rejoint, en quelque sorte, l'art performance. Qui plus est, la notion de crise propre au drame social a certainement un lien avec l'aspect « déroutant » de l'art performance, comme rupture avec les gestes considérés « normaux », même s'il est clair que l'art a un rôle bien plus spécifiquement symbolique que la plupart des autres situations sociales de la vie courante. Les situations conflictuelles ont habituellement quatre phases, constate Turner : 1) « *Breach of regular, norm-governed social relations*⁷¹ », 2) « *crisis*⁷² », 3) « *redressive action*⁷³ », 4) « The final phase I distinguished consists either of the *reintegration* of the disturbed social group or of the social recognition and

⁷⁰ Richard Schechner, *Performance Theory*, op. cit., p. 166.

⁷¹ Victor Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Cornell University Press, 1974, p. 38.

⁷² *Idem.*

⁷³ *Ibid.*, p. 39.

legitimization of irreparable schism between the contesting parties⁷⁴ ». Le processus disharmonique du drame social est donc un événement qui vient rompre avec le cours normal des choses. C'est là, aussi, le propre de l'art performance. Par ailleurs, Erving Goffman passe aussi par le théâtre pour expliquer la réalité sociale. Selon lui, « all social interactions are staged⁷⁵ ». Nous aurions donc un « rôle social », des personnages, des masques, qui nous permettent de jouer des interactions sociales et des numéros sur la « scène » qu'est la vie sociale. Cette conception de la vie comme performance théâtrale, paradoxalement, va tout à fait à l'encontre de l'art performance qui tente, du moins à ses débuts, d'éviter à tout prix la théâtralité, de s'inscrire en opposition à la *mimesis*, à la « représentation » et à son corollaire, le personnage, au profit d'une présentation du corps réel en action.

Finalement, il apparaît assez clair que la performativité et la performance ne peuvent pas se penser comme des termes précis. Leurs usages et leurs définitions sont indéniablement multiples.

« Performativity » and « performance » are terms used with different accents of meaning, in various different disciplines such as aesthetics, action theory, literary and cultural theory, linguistic philosophy, gender theory, anthropology and ethnography. The same goes for the term « intermediality ». Accordingly, we can

⁷⁴ *Ibid.*, p. 41.

⁷⁵ Richard Schechner, *Performance Theory*, *op. cit.* p. 166.

no longer use these concepts in academic debates without indicating which accent we are emphasising.⁷⁶

Ce que dit Kattenbelt, c'est qu'il devient nécessaire de préciser à quelle définition de ces termes nous souhaitons faire appel lorsque nous les utilisons.

1.5 L'art performance

L'art performance est une pratique artistique qui suppose un usage du corps comme médium, évitant à la fois la représentation visuelle et la matérialité de l'objet d'art des pratiques artistiques traditionnelles, et allant à l'encontre, du moins au début, des traditions du théâtre et des arts de la scène. Pour Peggy Phelan, la performance est un art de l'éphémère qui se joue au présent.

Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations : once it does so, it becomes something other than performance.⁷⁷

Ainsi, la reproduction de la performance, en photographie ou en vidéo par exemple, trahit et diminue la promesse de sa propre ontologie (« the promise of its own ontology⁷⁸ »). L'existence de la performance repose sur le fait qu'elle disparaît : « Performance's being [...] becomes itself through disappearance. »

⁷⁶ Chiel Kattenbelt, « Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity » dans Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender *et. al.*, *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam University Press, 2010, p. 29.

⁷⁷ Peggy Phelan, « The Ontology of Performance : Representation without Reproduction », *Unmarked. The Politics of Performance*, London, Routledge, 1993, p. 146.

⁷⁸ *Idem.*

L'éphémérité est donc, selon Phelan, le *modus operandi* de l'art performance. « Performance in a strict ontological sense is non reproductive⁷⁹ ». Allan Kaprow est l'un des premiers défenseurs de l'unicité de l'événement performantiel : « Happenings should be performed only once⁸⁰ » ; or, cette impossibilité de la reproduction ne fait pas l'unanimité. Comme le souligne Christophe Kihm, il n'y a pas de définition précise de la performance, ou plutôt, on peut constater qu'il y a de nombreuses définitions qui sont souvent contradictoires :

« Ça n'a lieu qu'une fois, ça implique le corps de l'artiste, c'est une incarnation » ; « ça a lieu quand on veut, ça peut être joué par différents interprètes, professionnels ou non » ; « ça n'est pas joué, ça se pense »...⁸¹

Le caractère dogmatique et exclusif de plusieurs définitions fait en sorte qu'il n'est même pas possible de considérer l'instabilité comme un trait commun aux multiples définitions. L'idée assez répandue de la performance comme événement unique qui ne peut pas être reproduit est d'ailleurs mise à mal avec l'apparition récente du *reenactment* et des reprises ou « reconstitutions », qui deviennent de plus en plus fréquentes. Ce qui est clair, c'est que la performance se place dans une certaine opposition au théâtre et aux notions de *mimesis*, de représentation, de virtuosité et de codes artistiques établis, même si parfois certaines pratiques s'en rapprochent. Cette différence entre

⁷⁹ *Ibid.*, p. 148.

⁸⁰ Voir : Richard Schechner, *Performance Studies. An Introduction*, op. cit., p. 140.

⁸¹ Christophe Kihm, « Où, Quoi, Pourquoi? Une pragmatique de la performance », *Art Press*, 2, Performances contemporaines 2, 2010, p. 11.

performance et théâtre est d'ailleurs à l'origine de bien des débats autour de certaines pratiques théâtrales influencées par la performance. Par exemple, le Festival d'Avignon, en 2005, a fait couler beaucoup d'encre : trop de performances, trop de violence, pas assez de textes, bref, tout était prétexte à critiquer le festival qui est, il faut bien l'avouer, une institution, et de ce fait, une sorte d'« intouchable »⁸². La divergence entre deux perspectives esthétiques se traduit, comme dans tous les débats sur la frontière entre le théâtre et l'art performance, par une opposition plutôt simpliste entre le théâtre occidental plus traditionnellement centré sur le texte, et la performance comme action qui se donne à voir. À cette divergence esthétique s'ajoute aussi une question idéologique (voire moraliste) sur les limites de la présence, de la présentation et de la représentation de la violence. Or, la présence de la violence réelle dans l'art performance, et maintenant parfois

⁸² En prenant le pari de présenter des œuvres plus interdisciplinaires, au carrefour du théâtre, de la danse contemporaine et de l'art performance, et en choisissant Jan Fabre comme artiste associé (un artiste visuel, chorégraphe et metteur en scène qui provoque souvent la polémique), le festival s'est fait taxer de « radicalité », et a été l'objet de fortes critiques. De grands débats esthétiques ont opposé, si on simplifie un peu, le théâtre comme mise en scène d'un texte littéraire à la performance comme action réelle, y compris l'action violente. La performance, la parole et l'image s'opposeraient, selon les détracteurs, au théâtre logocentrique, à la représentation théâtrale d'un texte littéraire. On assiste même, par la critique de ces formes de théâtre plus près de la performance, à un refus de leur accorder du « sens » et de la pertinence, comme si la sémiotique théâtrale n'était que celle d'un texte littéraire. Voir : Olivier Py, « Avignon se débat entre les images et les mots », *Le Monde*, 29 juillet 2005, en ligne. http://www.lemonde.fr/idees/article/2005/07/29/avignon-se-debat-entre-les-images-et-les-mots-par-olivier-py_676211_3232.html ainsi que Fabienne Darge et Brigitte Salino, « 2005, l'année de toutes les polémiques, l'année de tous les paradoxes », *Le Monde*, 27 juillet 2005, en ligne. http://www.lemonde.fr/culture/article/2005/07/27/avignon-2005-l-annee-de-toutes-les-polemiques-et-de-tous-les-paradoxes_675755_3246.html.

au théâtre, a peut-être comme origine le paradigme de l'authenticité introduit par la performance et le body art des années 1960. En effet, la performance s'inscrit dans une perspective d'authenticité de l'expérience :

Si toute situation se précise dans des points d'intensification, d'accentuation et de dévissage produits par des activités et des manières de faire dans un contexte donné, alors la performance est une situation construite qui propose une expérience « authentique »⁸³.

Ce qu'il y avait de commun entre les pratiques des avant-gardes qui ont donné naissance à la performance, c'était de « déstabiliser les systèmes de conventions en vigueur⁸⁴ », que ce soit les conventions des disciplines artistiques ou les cadres normatifs comme les systèmes marchands. La performance des avant-gardes était une critique de l'essentialisme en art, se situant entre les arts et passant par la revendication d'une non-spécialisation des artistes. Par contre, l'institutionnalisation et la muséification des pratiques actuelles de la performance (dans le milieu des arts, cette fois) viennent rompre avec ce que Kihm nomme la « tension du stable et de l'instable⁸⁵ ». On remarque dans l'histoire de la performance à la fois des renoncements et des mises à l'épreuve des disciplines, des genres, des formes et des corps : créer une tension entre le faire et l'événement, créer une tension entre le geste et l'accomplissement de la forme qui court le risque de sa destruction,

⁸³ Christophe Kihm, « Où, Quoi, Pourquoi? Une pragmatique de la performance », *loc. cit.*, p. 12.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁸⁵ *Idem.*

abandonner « un théâtre de la représentation pour un théâtre des opérations⁸⁶ », abandonner le spectacle et le spectateur pour « une discipline de soi⁸⁷ ». Kihm constate que certains enjeux des pratiques de la performance ont une portée politique et critique : la libération des conventions au profit d'une créativité de l'expérience, l'esthétique non hiérarchisée des gestes et des paroles, l'ouverture d'un espace-temps partagé « où l'égalité des signes soit soutenue par la solidarité des participants⁸⁸ », la mise en acte des relations entre l'art et la vie, l'expérimentation des seuils et des limites, etc. Christophe Kihm, rappelant que l'ouvrage de John Dewey, *L'Art comme expérience*, a été déterminant pour bon nombre d'artistes américains, y compris Allan Kaprow et John Cage, en déduit que cela éclaire, d'une part, « cette mise en exergue de l'expérience, point de départ et finalité de la performance⁸⁹ », et d'autre part, la valorisation de l'expérience. Le problème esthétique dans l'ouvrage de Dewey est celui de « rétablir la continuité entre l'expérience esthétique et les processus normaux de l'existence⁹⁰ ». Ainsi, pour Dewey, l'expérience a des degrés différents d'intensité, et l'expérience des œuvres d'art est une forme plus raffinée et plus intense. En revanche, toute expérience « contient la promesse de cette perception exquise qu'est l'expérience esthétique⁹¹ ». La performance, lorsqu'elle cherche à inscrire l'art au sein de la vie, « situe

⁸⁶ *Idem.*

⁸⁷ *Idem.*

⁸⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁸⁹ *Idem.*

⁹⁰ John Dewey, *L'art comme expérience*, traduction coordonnée par Jean-Pierre Cometti, Paris, éditions Gallimard, Folio essais, 2010, p. 41.

⁹¹ *Ibid.*, p. 55.

l'esthétique au cœur d'une pédagogie donnant pour objectif l'amélioration de nos capacités d'apprentissage et de lutte en approfondissant la conscience et l'usage que nous avons de notre corps-esprit (pour reprendre la terminologie de Dewey) par l'expérience⁹² ». Comme le souligne Michael Rush, les artistes ont utilisé la performance en cherchant « à s'émanciper de l'influence de l'histoire de l'art⁹³ », en ne conservant de l'œuvre que le « processus »; l'expérience du processus vient donc remplacer l'expérience de l'objet d'art. Au début, « [l]es gens réalisaient des performances pour *ne pas* peindre *ni* sculpter, précise [l'artiste Vito] Acconci. La peinture et la sculpture étaient investies du pouvoir de l'Unique et Véritable Dieu de l'Art; la performance était une façon d'imposer, au cœur d'un système de croyance unique, le foisonnement de dieux multiples⁹⁴ ». L'art performance repose donc ontologiquement sur une certaine négation, mais aussi sur la notion de multiplicité.

1.6 Happening, performance et body art

1.6.1 Désignation des performances

Si l'art performance comme syntagme apparaît plus tard que le happening, c'est cependant le terme de performance qui aura perduré. Le happening évoquait l'événementialité et l'éphémérité, tandis que le terme

⁹² Christophe Kihm, « Où, quoi, pourquoi? Une pragmatique de la performance », *op. cit.*, p. 16.

⁹³ Michael Rush, *Les nouveaux médias dans l'art*, Paris, Thames & Hudson, 2005, p. 48.

⁹⁴ *Idem.*

performance évoque les notions de faire et d'action. Le body art désigne, littéralement, un art du corps; il s'agit, à priori, du corps de l'artiste. Dans un essai écrit en 1977, l'artiste, professeur et historien de la culture Bruce Barber a étudié l'importante base de données *Art Index* pour mettre en lumière la taxinomie de la performance et du body art⁹⁵. Si certains classements artistiques sont des inventions de la critique, d'autres, comme le happening, sont le fait des artistes eux-mêmes. Or, comme le précise Barber, le terme « happening », inventé par Allan Kaprow, ne visait pas au départ à nommer une catégorie, mais à désigner son propre travail de création; il aurait même tenté, sans trop de succès, d'empêcher cette utilisation du terme pour classer des pratiques artistiques. « Kaprow's initial objections aside, the term stuck, and he was later able to capitalize on the success of his own invention.⁹⁶ » Par ce terme qui visait à nommer son propre travail, Kaprow a finalement donné naissance à une notion qui catégorise une forme de pratiques liées à une certaine époque de l'histoire de l'art. L'important, affirme Barber, est de distinguer les désignations faites par les critiques de celles faites par les artistes; les premières se font en dialogue avec les œuvres, et parfois avec les artistes, tandis que les secondes émergent de la production des artistes, d'un énoncé d'intention, d'un manifeste ou d'une combinaison de ces trois éléments⁹⁷. Bien entendu, il est possible que les critiques s'approprient et

⁹⁵ Bruce Barber, « Problems in the Taxonomy of Performance and Body Art », *Performance, [Performance] and Performers*, Vol. 2 Essays, Toronto, YYZBOOKS, 2007, p. 41-63.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 41.

⁹⁷ *Idem.*

popularisent les désignations données en premier lieu par les artistes. Par contre, certains termes se répandront et deviendront des « étiquettes », tandis que d'autres ne resteront pas :

This problem has led me to conjecture that all labels in art history, and especially contemporary art history, are provisional in character; furthermore, their use remains provisional until they can be tested and, if possible, refuted.⁹⁸

Qui plus est, si l'étiquette ou la désignation ont un caractère provisoire, il en est de même pour la signification de l'œuvre d'un artiste dans son rapport avec cette désignation, précise Barber⁹⁹. En effet, un certain corpus théorique ou critique est nécessaire pour maintenir la relation entre les œuvres et les étiquettes catégorielles; ainsi, des énoncés d'artistes, des critiques, des comptes rendus et des articles viennent confirmer la validité de la désignation par rapport à des œuvres spécifiques, mais cet ensemble de textes vient aussi confirmer la pertinence de la désignation pouvant constituer un genre, un style, un mouvement ou toute autre forme de catégorie esthétique. Il s'agit à la fois d'une « validation » et d'une « légitimisation » de la catégorie artistique : « Under the power of this "legitimation" process, referencing changes to registering.¹⁰⁰ » Le référencement des occurrences d'un terme (d'une étiquette), comme c'est le cas dans la base de données Art Index analysée par Barber, participe à la légitimation et à l'officialisation, en quelque

⁹⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁹⁹ *Idem.*

¹⁰⁰ *Idem.*

sorte, du rapport entre le terme catégorisant et les œuvres qui sont l'objet de ce signe. C'est du moins ce que semble vouloir dire Barber en évoquant le passage du référencement au « registering », soit une inscription et un enregistrement formel ou officiel, voire une correspondance exacte; c'est du moins ce que les multiples définitions du mot « registering » permettent de saisir de l'affirmation de Barber. L'analyse de Barber met en lumière les changements dans l'usage des mots comme happening, performance et body art. On pourrait constater, en observant la réduction des occurrences, la disparition des Happenings, « which is actually what happened » précise Barber, ou l'absorption de cette rubrique par celle de Performance Art, « which is what did not happen » précise-t-il. Certes, il serait possible d'en tirer des conclusions, mais il serait risqué de s'y perdre comme dans un labyrinthe, prévient Barber. D'ailleurs, on peut se demander ce qui vient en premier entre les rubriques et les articles à référencer :

One is led to contemplate the question : which came first, the subject heading or the articles to put into them? Of course the answer to this is, as philosopher of science Karl Popper pointed out several years ago, « an earlier kind of egg », or subject heading.¹⁰¹

Le processus du référencement est donc partie prenante dans l'élaboration du vocabulaire esthétique. N'oublions pas que cette recherche s'inscrit dans une période historique bien antérieure à l'Internet, ce qui permet de mieux comprendre la non-exhaustivité de la base de données : « nearly half

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 49.

of the magazines and journals that deal with the three label types are not represented by the *Art Index*¹⁰² ». Le processus d'indexation semble devenir un processus ayant sa propre finalité :

Subjects heading, once they arrive in the Index, seem to acquire a life of their own, needing to be « fed » every now and then to validate their existence. This is why we often find articles misallocations.¹⁰³

Or, comme le souligne Barber, cette « surprolifération » (*overprolification*) et ces références croisées peuvent obscurcir le développement de l'histoire de l'art contemporain¹⁰⁴. Il s'agit, pour le dire autrement, d'une confusion catégorielle qui est causée par l'absence de limites déterminées à ce que nous avons appelé « performance ». Barber affirme que le mot « performance » n'est pas comme le mot « happening » : « It has been appropriated rather than coined and has therefore already been honed by its users to accomodate what they wish it to mean.¹⁰⁵ » L'appropriation par les artistes du terme « performance » aurait donc assuré un peu mieux la pertinence de ce mot en regard de ce qu'ils souhaitaient nommer. Barber précise que lorsqu'une œuvre semble résister à sa catégorisation, il ne faut pas la forcer à rentrer dans une catégorie, afin d'éviter toute confusion. « In some ways the work may more easily reveal "positive" values with a provisional label than it would without one, or worse, with the

¹⁰² *Idem.*

¹⁰³ *Idem.*

¹⁰⁴ *Idem.*

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 50.

wrong label.¹⁰⁶ » Par contre, s'il est plus adéquat d'avoir une étiquette provisoire que de ne pas en avoir, Barber prévient qu'il ne souhaite pas indexer pour indexer, ni désigner pour désigner; la catégorisation n'est pas une fin en soi. « No label has ever enhanced the value of a work, nor should this be so.¹⁰⁷ » En somme, les catégories et les étiquettes doivent nous aider à aborder les œuvres, pourrait-on dire, à condition de ne pas aller à l'encontre de celles-ci lorsque les catégories artistiques ne semblent pas convenir.

1.6.2 Fonction de la performance

En regardant l'origine étymologique du mot « performance » en anglais, on peut y croiser le mot « fonction » (*function*)¹⁰⁸. L'anglais *to perform* signifie « réaliser, accomplir¹⁰⁹ », tandis que le mot *fonction* vient du latin *functio* qui veut dire « accomplissement, exécution¹¹⁰ ». Par contre, malgré quelques correspondances étymologiques et dénotatives, Bruce Barber montre bien qu'il reste une distinction à faire entre la performance et la fonction :

The idea of affecting something, participating in or bringing about change through the use of an agent, is particularly strong

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 62.

¹⁰⁷ *Idem.*

¹⁰⁸ Bruce Barber, « The Function of Performance in Postmodern Culture », *Performance, [Performance] and Performers*, op. cit., p. 87.

¹⁰⁹ CNRS, *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, en ligne. <http://www.cnrtl.fr/etymologie/performance>.

¹¹⁰ CNRS, *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, en ligne. <http://www.cnrtl.fr/etymologie/fonction>.

in the case of function, whereas in performance the sense of instrumentality is weaker.¹¹¹

Selon Barber, il y aurait une agentivité avec la fonction que n'aurait pas la performance. En physiologie, on parle de la fonction d'un organe en rapport avec le tout; Barber donne l'exemple du fonctionnement de la valve cardiaque par rapport à l'ensemble du cœur. Ainsi, on aurait avec la notion de « fonction » un sens plus clair d'une chose agissant sur une autre ou conjointement à celle-ci. Il en va un peu autrement pour la performance. « In "performance", the independant activity, the thing done, or simply the doing, completion, or fulfilment of an act becomes the operant condition.¹¹² » Les différences dans la connotation de ces deux concepts permettent d'envisager la performance comme l'action en soi, contrairement à la fonction. Le mot performance, comme on l'a vu, ne peut pas se substituer à celui de happening. Ce dernier, explique Barber, est entré rapidement dans le langage populaire dans les années 1960 pour désigner bien souvent quelque chose qui n'a en réalité que très peu à voir avec le happening comme pratique artistique.

It was often used to describe (somewhat emotively) something that was more than, or qualitatively less than, an art happening : « The wedding? It was quite a happening! ». ¹¹³

Cet usage décontextualisé, ce nouvel usage pourrait-on dire, d'un terme artistique dans le langage courant n'est cependant pas aussi évident

¹¹¹ Bruce Barber, « The Function of Performance in Postmodern Culture », *op. cit.*, p. 87.

¹¹² *Idem.*

¹¹³ *Ibid.*, p. 89.

avec le terme performance. En fait, le terme « performance » a été de plus en plus utilisé dans le champ de l'art pour décrire des pratiques qui n'en sont pas vraiment. Le premier exemple de ce genre de mauvaise utilisation concernerait Jackson Pollock, selon Barber :

One can, of course, view or bracket Pollock's painting process as a kind of *post factum* « arena performance, » but our recent historical designations would not allow us to call the completed work a work of performance art. To my mind, the primary emphasis in a Pollock work is on the product and this mitigates against the conclusion that Pollock was a proto-performance artist.¹¹⁴

Qui plus est, Barber reconnaît que la réappropriation par la publicité du terme, ce qu'il avait cru peu probable, est finalement advenue. Si le terme performance référait avant les années 1960 en anglais à tout interprète de danse, de théâtre ou de musique, l'apparition de l'art performance aurait engendré un « nettoyage » catégoriel :

The categorical « cleansing » of the term took place in the mid-to late sixties when dancers and some visual artists (Rainer, Nauman, Morris, Kaprow, Rinke, Walther, and others) began to speak of « task actions » and « task performances » with simple reference to the act of moving the body or objects from one place to another without regard for the inherent meanings or content of the activity.¹¹⁵

¹¹⁴ *Idem.*

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 91.

Une performance (ou *task performance*) était donc simplement un acte parmi tant d'autres; sa signification reposait sur le fait que c'était un geste n'ayant ni plus ni moins de sens que tout autre geste¹¹⁶. Pour Barber, il y aurait un changement dans la seconde moitié de la décennie 1970 vers l'idée que la performance comme geste devrait *faire* ou *signifier* quelque chose. « Performance is not the simple accomplishing or fulfilment of an act; it must do or say something.¹¹⁷ » On serait donc passé du simple fait de « montrer un faire » dans les années 1960, à « l'acte de dire en montrant un faire » vers la fin des années 1970. Ce nouvel enjeu conduit Barber à penser à la « fonction de la performance », ou à « l'instrumentalité de la performance »¹¹⁸.

1.7 Ontologie de la performance : les régimes d'immanence

La performance comme pratique artistique, en plus d'avoir des limites imprécises sur ce qui la caractérise, pose un problème important du point de vue ontologique. Pour réfléchir à cette question, les théories esthétiques de Gérard Genette s'avèrent pertinentes. Reprenant les concepts d'*autographique* et d'*allographique* de Nelson Goodman, Genette distingue deux régimes de l'art. L'œuvre peut s'envisager soit comme un événement unique ou comme une « idée » ou un « concept » permettant qu'une œuvre puisse avoir des occurrences multiples. Dans le premier cas, il s'agit du régime

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 91-92.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 92.

¹¹⁸ *Idem.*

autographique, et celui-ci implique des œuvres « à objet d'immanence unique [...] non prescrite par un modèle préexistant (matériel ou idéal)¹¹⁹ ». Par exemple, un tableau peint fait partie de ce régime esthétique. En revanche, un livre est un bon exemple du régime allographique, « puisque toutes les copies correctes constituent autant d'*exemplaires* valides de l'œuvre¹²⁰ », ce qui en fait une œuvre « à immanence idéale, c'est-à-dire consistant en un type commun à plusieurs occurrences correctes¹²¹ ». Le type ou le concept constitue ce qui est partagé entre une occurrence et une autre. Pour Genette, ces deux régimes sont exclusifs : une œuvre doit être soit autographique ou allographique, même si, concède-t-il, peuvent exister « des pratiques mixtes ou intermédiaires¹²² ».

Suivant la logique de cette distinction entre le régime allographique et autographique, les arts de la scène et de la performance s'inscrivent dans ce dernier. Il y aurait donc un niveau d'immanence de l'œuvre, par exemple, le texte littéraire, et un niveau de manifestation matérielle de cette œuvre, qui peut être soit la diction (l'exécution vocale) ou la scription (le livre)¹²³. L'immanence et la manifestation matérielle ne sont pas distinctes l'une de l'autre :

Bien entendu, nous avons toujours concrètement affaire à des objets de manifestation, « au sein » desquels nous considérons

¹¹⁹ Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 2010, p. 55.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 30.

¹²¹ *Idem.*

¹²² *Ibid.*, p. 31.

¹²³ *Ibid.*, p. 145-146.

particulièrement tantôt l'immanence pure (relation de lecture), tantôt la manifestation seule (relation bibliophilique).¹²⁴

Pour la poésie-performance, on peut donc s'intéresser à l'immanence de l'œuvre à partir de différentes manifestations matérielles : l'événement de la performance, le livre ou le texte d'une performance, la photographie ou la vidéo d'une performance, les différentes versions matérielles d'une même « immanence idéale » de l'œuvre, l'enregistrement sonore, et de manière générale les traces et documents offrant un certain « accès » à l'immanence idéale d'une œuvre de performance.

Puisque le champ de la poésie-performance implique parfois des œuvres « uniques », c'est-à-dire un événement n'ayant lieu qu'une seule fois, mais aussi des œuvres ayant de multiples occurrences, il serait difficile de considérer la poésie-performance de manière générale comme étant strictement dans l'un ou l'autre des régimes d'immanence de Genette. En ce sens, certaines œuvres peuvent s'envisager dans la perspective d'une immanence idéale, tandis que d'autres œuvres s'envisagent plutôt dans celle de l'immanence unique. En revanche, il semble évident qu'à cet égard la poésie-performance comme forme ou comme médium ne peut pas s'inscrire distinctement dans l'un ou l'autre des régimes d'immanence, comme cela peut être le cas pour la peinture (régime autographique) ou pour le roman (régime allographique). La distinction devient intéressante pour cerner ce qui, dans une même œuvre, pourrait relever de l'autographique et de l'allographique.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 144.

Par exemple, un texte poétique qui existe dans un livre et qui est repris dans une performance suppose une immanence idéale, bien que la performance puisse inclure une action particulière pouvant n'exister qu'une seule fois lors d'un événement unique. Certes, cette action peut se répéter lors d'occurrences ultérieures, mais il s'agira d'un choix esthétique de l'artiste; l'unicité d'une performance constitue donc une part non négligeable de ce que l'œuvre peut avoir comme signification. Si l'action se répète d'une occurrence de la performance à une autre occurrence, on pourra parler de régime allographique; cependant, si l'action n'est pas reprise dans une autre occurrence, l'action sera d'immanence unique, soit le régime autographique, tandis que le texte de cette performance pourra, au contraire, s'inscrire dans une immanence idéale, soit le régime allographique. Toutes ces distinctions offrent une compréhension des enjeux qui distinguent 1) la poésie-performance totalement allographique (texte et action), 2) la poésie-performance totalement autographique (texte et action), 3) la poésie-performance à la fois autographique (action) et allographique (texte) et 4) la poésie-performance à la fois autographique (texte) et allographique (action). Dans le premier cas, le texte et l'action sont d'immanence idéale et peuvent être réitérés dans de multiples occurrences. Dans le deuxième cas, le texte et l'action sont d'immanence unique et n'existent qu'une seule fois; cela pourrait être, par exemple, une performance où le texte et l'action seraient improvisés

et ne donneraient lieu qu'à une seule performance¹²⁵. Dans le troisième cas, le texte serait d'immanence idéale et pourrait donc exister dans d'autres occurrences, tandis que l'action serait un événement unique n'étant pas repris à d'autres occasions. Dans le quatrième cas, l'action serait d'immanence idéale, elle serait donc reprise dans plusieurs occurrences, tandis que le texte serait unique et n'existerait pas en dehors de cette occurrence particulière. Chacune de ces possibilités implique une signification différente. On ne percevra pas de la même manière une œuvre improvisée d'une œuvre déjà écrite, et la signification d'une œuvre sera différente selon par exemple que nous ayons lu le texte avant de le découvrir dans une performance, ou au contraire, que nous lisions le texte après en avoir fait l'expérience lors d'une performance. Ainsi, le régime d'immanence n'est pas qu'une simple question de classement des œuvres ou bien d'esthétique, c'est aussi une question de pratiques culturelles et de sémiotique.

¹²⁵ Certes, la documentation photo, vidéo ou sonore, de même que la reprise par quelqu'un, peuvent modifier le caractère unique d'un événement.

CHAPITRE II

L'ESTHÉTIQUE DE LA PRÉSENCE EN POÉSIE-PERFORMANCE

2.1 La présence et l'effet de présence

2.1.1 Concepts de présence et d'effet de présence

La performance implique généralement la présence du corps du performeur ou de la performeuse, mais aussi la présence des spectatrices et des spectateurs. Si le corps de l'artiste en performance agit comme un signe ou un ensemble de signes, on peut aussi dire que la coprésence de la personne en performance et du public contribue au dispositif performantiel. La coprésence induit une manière d'énoncer, l'énonciation étant entendue ici non pas uniquement au sens vocal mais bien au sens large, où toute l'œuvre – autant l'action que ce qui est donné à voir ou à entendre – constitue une forme énonciative. Les perceptions du performeur de la situation dans laquelle il se trouve et les réactions du public peuvent influencer la manière de performer. Par exemple, la distance du public, et par conséquent toutes les questions liées à la proxémique, peuvent avoir un impact; l'éloignement ou le rapprochement du public n'induisent pas la même relation avec le performeur. La violence dans les performances de Sébastien Dulude, par exemple, lorsqu'il laisse tomber des couteaux sur ses pieds, peut engendrer des malaises, de l'inconfort ou de la peur, et la distance où l'on se trouve vient influencer notre

réaction, en fonction de notre capacité à voir la douleur ou à voir du sang¹²⁶. Le fait d'être présent dans la salle au moment de la performance accentue notre expérience émotionnelle et sensorielle.

Le champ de la poésie-performance implique de nombreuses formes de remédiatisation. Ainsi, la présence n'est pas uniquement celle classique de la coprésence associée au spectacle vivant. D'autres formes de présence existent. Logiquement, la présence est ce qui suit l'apparaître et ce qui précède le disparaître¹²⁷. Comme le précise Bertrand Gervais, il faut qu'il y ait une absence avant et après la présence pour que celle-ci existe; ainsi « [l]a présence n'implique nullement la permanence, mais le dynamisme¹²⁸ ». Or, les outils numériques ont fait apparaître de nombreuses pratiques et réflexions sur l'effet de présence. Pour Paule Mackrous, l'effet de présence serait une « expérience esthétique singulière, une sensation de présence avec une conscience du dispositif¹²⁹ ». Qui plus est, toute forme de présence ou d'effet de présence se perçoit par des signes de celle-ci, toute présence passe par

¹²⁶ Cette performance a été réalisée à plusieurs reprises. Une vidéo de cette performance ayant été filmée à la Galerie Lacerte par Bertrand Laverdure se trouve en ligne : Bertrand Laverdure et Sébastien Dulude, « Sébastien Dulude à la galerie Lacerte », *YouTube*, vidéo, 26 mars 2012, en ligne. <https://www.youtube.com/watch?v=ak9qmgDuT7s> [Consulté le 2 septembre 2021]

¹²⁷ Bertrand Gervais, « L'effet de présence. De l'immédiateté de la représentation dans le cyberspace », *Archée*, n° 4, en ligne mai 2007. <http://www.archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=280&mot=gervais> [Consulté le 2 septembre 2021]

¹²⁸ *Idem*.

¹²⁹ Paule Mackrous, *L'effet de présence : un modèle d'interprétation pour les œuvres hypermédiatiques*, Thèse, Montréal, Université du Québec à Montréal, Doctorat en sémiologie, 2015, p. 15. <https://archipel.uqam.ca/8300/1/D2933.pdf> [Consulté le 2 septembre 2021]

une phénoménologie : « la notion d'effet de présence impose [...] une posture selon laquelle même l'absolu est un reflet qui n'est descriptible qu'à l'aide d'une phénoménologie et d'une posture sémiotique¹³⁰ ».

Josette Féral distingue trois types de présence. Premièrement, la notion de présence s'inscrit dans le champ théorique de l'existence (*existential field*), et elle implique un « être là », un « être présent » ou un être dans le moment présent¹³¹. Deuxièmement, il existe une présence qui s'utilise avec le verbe avoir plutôt qu'avec le verbe être ; on parle donc d'avoir de la présence au lieu d'être présent, ce qui suppose une notion qualifiant une qualité de la présence et non une manière de simplement signifier que le sujet est dans un endroit précis à un moment précis¹³². Troisièmement, bien que dérivant des deux premières formes de présence, il y a l'impression de présence, l'effet de présence. Cet effet de présence repose sur l'impression que quelqu'un est là, même si, en réalité, il n'y est pas¹³³.

Le concept de présence peut aussi se situer à différents niveaux d'intensité, selon Erika Fischer-Lichte. Cette dernière le décline selon trois catégories : la présence faible, la présence forte et la présence radicale. La présence faible repose sur l'idée d'« être là » (*being here*), avant même tout

¹³⁰ *Ibid.*, p. 17-18.

¹³¹ Josette Féral, « How to Define Presence Effects. The Work of Janet Cardiff » in Gabriella Giannachi, Nick Kaye et Michael Shanks (dir.), *Archaeologies of Presence. Art, Performance and the Persistence of Being*, London / New York, Routledge, 2012, p. 29.

¹³² *Ibid.*, p. 29-30.

¹³³ *Ibid.*, p. 30.

rapport à autrui¹³⁴. Évidemment, cette présence faible est la condition minimale permettant une coprésence du performeur et du public. En contexte théâtral, il s'agit de l'idée (qui date du XVIII^e siècle) que le corps sémiotique du personnage ne devrait pas laisser voir le corps phénoménologique de l'acteur.

Pour la présence forte, il s'agit d'une puissance émanant de l'acteur ou du performeur donnant l'impression qu'il est présent de manière exceptionnellement intense, ce qui a pour effet de faire sentir au spectateur sa propre sensation de présence¹³⁵. Pour Fischer-Lichte, l'attribution de la présence uniquement au corps sémiotique (celui de la représentation du personnage) ou bien au corps phénoménologique de l'acteur est une erreur. La présence forte implique la notion d'*embodiment* qui vient lier le corps phénoménologique et sémiotique : « It is thus in the processes of embodiment that the actor's phenomenal and his semiotic body are inextricably bound up with each other¹³⁶ ». Aussi, l'auteure reconnaît qu'il n'est pas absolument nécessaire qu'un performeur représente un personnage pour que cet *embodiment* s'effectue. Le concept de présence radicale s'inscrit, depuis les années 1960, en théâtre, en art action et en performance, dans l'intérêt de trouver de nouvelles manières de mettre de l'avant le corps

¹³⁴ Erika Fischer-Lichte, « Appearing as Embodied Mind – Defining a Weak, a Strong and a Radical Concept of Presence », dans Gabriella Giannachi, Nick Kaye et Michael Shaks (Dir.), *Archaeologies of Presence. Art, Performance and the Persistence of Being*, London / New York, Routledge, 2012, p. 106.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 108-109.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 111.

phénoménologique et sémiotique. Dans la lignée de l'approche théâtrale de Grotowski et celle de la philosophie de Merleau-Ponty, Fischer-Lichte avance que cette forme de présence implique un rapport au monde qui passe par le corps, l'*embodiment*, mais aussi par une approche non dualiste et non transcendantale. « In this sense, the body transcends both its instrumental and semiotic functions through its fleshiness¹³⁷ ». Il s'agit d'un renversement du principe inhérent à la notion de présence faible, qui priorisait le corps sémiotique (le personnage) au détriment du corps phénoménologique (le performeur ou l'acteur). Le corps n'est plus un simple médium pour donner à voir un personnage, il n'est plus un simple moyen, il devient une fin en soi. Ainsi, Fischer-Lichte refuse la dichotomie corps / esprit, puisque la présence serait en fait un « embodied mind », un esprit incorporé dans la chair¹³⁸. Finalement, en percevant cette présence radicale, les spectateurs feraient l'expérience d'eux-mêmes comme *embodied mind*¹³⁹.

L'*embodiment* comme forme de présence radicale dans la poésie-performance peut s'envisager dans des œuvres où la notion de performance ne va pourtant pas de soi. Par exemple, les lectures publiques de Kenneth Goldsmith ne correspondent pas de prime abord à ce que nous entendons par poésie-performance. Or, certains aspects de ses lectures nous permettent d'en arriver à les inclure dans le champ qui nous intéresse. Commençons par préciser que Kenneth Goldsmith, avec son travail conceptuel reposant sur le

¹³⁷ *Ibid.*, p. 114.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 115.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 116.

copier-coller et le texte readymade, n'a certainement pas comme objectif d'être lu de manière exhaustive. Il se vante même d'être l'auteur le plus ennuyeux de tous les temps : « I am the most boring writer that has ever lived. If there were an Olympic sport for extreme boredom, I would get a gold medal. My books are impossible to read straight through.¹⁴⁰ » Comme le souligne Jan Baetens, même si Goldsmith fait ce qu'on pourrait décrire comme de simples lectures à voix haute, « le passage à l'oralité n'est pas une simple redite¹⁴¹ ». Certes, il reprend le texte du livre sans le changer, sans improviser, mais il choisit des extraits qu'il recombine. C'est donc le même procédé que celui de l'écriture non créative qu'il utilise pour produire ses livres qui entre en jeu. L'attention que Goldsmith porte à la voix et à la mise en scène s'avère cruciale. Pour Baetens, cela montre bien « une intelligence sans faille du dispositif de la lecture publique¹⁴² ». L'apparence de Goldsmith est « calculée jusque dans les moindres détails¹⁴³ », à la fois dandy et excentrique, ce qui détonne par rapport à l'apparence « nonchalante » de la majorité des poètes contemporains. La diction, le ton de sa voix et la sobre modulation de celle-ci permettent à Goldsmith de garder l'attention du public malgré la monotonie de ses textes, avance Baetens. De plus, « Goldsmith souligne la musicalité de sa voix par des gestes très simples mais qui engagent la totalité du corps en

¹⁴⁰ Kenneth Goldsmith, « Being Boring », conférence, Université de Pennsylvanie, novembre 2004, en ligne. http://writing.upenn.edu/epc/authors/goldsmith/goldsmith_boring.html [Consulté le 2 septembre 2021]

¹⁴¹ Jan Baetens, *À voix haute. Poésie et lecture publique*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2016, p. 152.

¹⁴² *Idem*.

¹⁴³ *Idem*.

scène¹⁴⁴ »; hochements de tête, mouvement des mains et des bras, trépignements, mouvements du buste, etc. Ces conditions performantielles créent, de conclure Baetens, une figure spatio-temporelle complexe. La lecture-performance chez Goldsmith « ne donne pas à voir ce qu'est le poème, mais elle montre ce qu'il *fait*¹⁴⁵ », ce qui correspond à la logique de la performativité d'un *dire* qui est aussi un *faire*. C'est pourquoi, en fin de compte, il s'avère pertinent de placer les lectures publiques de Goldsmith au sein de la poésie-performance, puisque leur caractère performantiel joue un rôle sémiotique important, mais aussi, parce que l'hybridité de la performance s'avère indiscutable : il s'agit d'une lecture publique, mais aussi d'une mise en scène de soi à la limite de la théâtralité, et même « d'un faire qui s'énonce en tant que faire » pour reprendre l'idée de Richard Schechner (voir section 1.4). Au fond, la « performance » de lecture qu'impose Goldsmith au public avec ses livres exigeants devient de la poésie-performance lorsqu'il transpose le texte en lecture publique.

2.1.2 Performance en direct et culture médiatisée

La performance, comme art vivant, implique une coprésence. Or, la multiplication des écrans facilite aujourd'hui la retransmission, en direct ou en différé, d'un événement. Ainsi, une notion comme celle de « *liveness* » s'avère

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 153.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 153 (souligné dans le texte).

pertinente, comme le montre Auslander, pour désigner le paradigme central qui se trouve dans ce qu'il appelle la culture médiatisée¹⁴⁶, reprenant à son compte l'idée de médiatisation de Jean Baudrillard¹⁴⁷. La culture médiatisée, c'est l'idée que la prédominance de la représentation médiatique tend à réduire l'importance de la performance et de l'art vivant en coprésence dans la culture actuelle. Avec la représentation télévisuelle, puis plus récemment avec les écrans connectés à l'Internet, la notion de direct et celle d'accès sur demande sont devenues des enjeux centraux de diffusion; ainsi, on passe d'une culture où il faut être là, en coprésence avec les artistes qui produisent un événement artistique, à une culture de consommation à distance des œuvres. La culture du *live*, de l'être-là, devient une culture de la représentation, et l'importance d'être dans un espace-temps précis est remplacé par un engouement pour la transmission en direct, en temps réel. Qui plus est, la logique de la représentation médiatique s'insère dans les pratiques d'arts vivants, puisqu'on retrouve des écrans dans les concerts, à l'opéra, au théâtre, dans les spectacles de danse, dans l'art performance, etc. Le livre d'Auslander ayant été principalement écrit dans les années 1990, la télévision occupe un rôle central qu'elle a certainement un peu moins aujourd'hui par rapport aux autres écrans. En revanche, que ce soit dans les formes d'art pointues comme l'art performance ou dans les grands spectacles

¹⁴⁶ Philip Auslander, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, 2e édition, Londres / New York, Routledge, 2008 [1999], 208 p.

¹⁴⁷ Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, Coll. Tel quel, 1972, 268 p.

de variétés et de musiques populaires, il est clair que la frontière entre le *live* (donc le direct en coprésence) et la transmission médiatique s'estompe. Pour Baudrillard, le « grand Medium » c'est le « Modèle », donc l'idéologie, voire la mythologie derrière le medium¹⁴⁸. Évidemment, l'analyse qu'il fait des médias de masse précède l'apparition des médias sociaux numériques qui rendent possible l'autodiffusion. Chose certaine, même lorsque les techniques de la médiatisation ne sont pas utilisées dans les arts vivants, ils doivent se positionner par rapport à ce paradigme contemporain : « [...] the only way of imputing specificity to the experience of live performance in the current cultural climate is by reference to the dominant experience of mediatization¹⁴⁹ ». La culture médiatisée est à la fois une culture de l'omniprésence des représentations médiatiques et l'inévitable référent culturel que constitue cette médiatisation.

Auslander pense qu'avec la prépondérance de la médiatisation vient une culture médiatisée, mais d'autres évoquent plutôt une *performative culture*, une culture de la performance. C'est le propos défendu par Chiel Kattenbelt, qui s'inspire du concept de « tournant performatif » développé chez Fischer-Lichte. Le tournant performatif implique un changement de paradigme : les dichotomies comme la relation sujet / objet et signifiant / signifié perdent leur polarisation, devenant plus difficiles à

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 216.

¹⁴⁹ Philip Auslander, *Liveness. Performance in a mediatized culture*, 2e édition, Londres / New York, Routledge, 2008 [1999], p. 5.

distinguer¹⁵⁰. La différence est cependant moins grande qu'il n'y paraît à première vue entre culture médiatisé et culture de la performance; la culture de la performance (ou le tournant performatif) serait aussi liée à la médiatisation. Or, là où Auslander voit un effritement du *live* au sens strict au profit de la représentation médiatique, Kattenbelt discerne plutôt un engouement pour l'expérience esthétique dans l'ici et maintenant, qui est le propre de la performance et des arts vivants. Ainsi, la médiatisation dans cette culture de la performance s'accompagnerait d'un regain d'intérêt pour le théâtre et les arts de la scène. Par ailleurs, Kattenbelt a raison de critiquer la distinction que fait Fischer-Lichte entre sémiotique et phénoménologie de la performance, donc entre signification et expérience, puisque dans la sémiotique de Peirce « modes of being (the ontological) and modes of experience (the logical) are inextricably linked with each other »¹⁵¹. Ainsi, l'expérience phénoménologique, que ce soit lors d'une performance en coprésence ou d'une performance médiatisée, fait partie intégrante de la sémiotique.

Dans un sens plus large, Kattenbelt place le concept de tournant performatif au sein d'un ensemble de perspectives plus ou moins similaires¹⁵², allant de *La Société du spectacle* de Guy Debord à la « performative society »

¹⁵⁰ Chiel Kattenbelt, « Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity », *op. cit.*, p. 33.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 34.

¹⁵² *Idem.*

de Kershaw¹⁵³, en passant par la « spectacularisation de la culture » chez Umberto Eco¹⁵⁴ et la « performance economy » de Pine et Gilmore¹⁵⁵. Le tournant performatif n'a pas forcément la portée critique de certaines de ces perspectives, mais ce rapprochement montre bien qu'il s'agit d'un changement important de rapport au monde et de rapport à la présence et à la représentation. Plutôt que d'envisager la culture médiatisée comme Auslander, Kattenbelt considère que la médiatisation est la cause de la culture de la performance et du tournant performatif :

The performative turn in contemporary culture and society is in particular due to the all-embracing mediatisation of culture and society as it occurred in the emergence and fast growth of mass media such as film and television in the course of the 20th century and then in the proliferation of the rapid evolution of digital information and communication technologies over the past three decades.¹⁵⁶

Ce ne sont donc pas des concepts distincts, mais deux points de vue différents sur un même paradigme. La question du *liveness* n'est, au fond, qu'une question de « performance » en direct, fût-elle médiatisée. Cette importance de la notion de performance comme « action en train de se réaliser », nonobstant le degré de présence ou d'effet de présence, est un

¹⁵³ Baz Kershaw, *The Radical in Performance : Between Brecht and Baudrillard*, Londres, Routledge, 1999, 268 p. Voir aussi : Baz Kershaw, « Curiosity or Contempt : On Spectacle, the Human, and Activism » dans *Theatre Journal*, vol. 55, no. 4, 2003, p. 591-611.

¹⁵⁴ Umberto Eco, *La guerre du faux*, Paris, Grasset, 1985, 274 p.

¹⁵⁵ Joseph Pine et James Gilmore, *The Performance Economy : Work is Theatre & Every Business a Stage*, Boston, Harvard Business School Press, 1999, 272 p.

¹⁵⁶ Chiel Kattenbelt, *op. cit.*, p. 34.

paradigme esthétique qui est central dans la poésie-performance, ce qui suppose à la fois une flexibilité, une fragilité et une variabilité dans l'action en train de se faire. De même, l'oralité constitue une action performantielle impliquant une poésie non fixée ou à tout le moins non déterminée par la fixité, contrairement au livre, comme on le verra au chapitre quatre portant sur le livre et le document.

2.1.3 La présence et sa portée sémiotique

La présence directe, l'effet de présence et la présence médiatisée ne sont pas sans effet sur la signification d'une performance. En effet, même lorsque ce n'est pas une constituante primordiale pour l'œuvre, par le seul fait d'être présent, le corps implique des significations. Si ce n'est pas au niveau de la dénotation, ce sera au moins au niveau de la connotation. Le point de départ pour comprendre la portée sémiotique de la présence, c'est de comprendre que le corps est un signe. Comme le souligne Eco, le fait d'être sur une scène ou d'avoir un public fait du corps de l'acteur un signe, un «dispositif sémiotique»¹⁵⁷. Bien entendu, le corps, peut être un signe en tout temps — puisque dans la sémiotique peircéenne, il y a un signe dès qu'un interprétant permet de faire le lien entre un representamen donné et un objet possible — mais le contexte énonciatif du théâtre et de la performance rend

¹⁵⁷ Umberto Eco, « Semiotics of Theatrical Performance », *The Drama Review: TDR*, Vol. 21, No. 1, Theatre and Social Action Issue, mars 1977, p. 110.

indéniable le dispositif sémiotique en action. Comme le souligne Fossali, l'intérêt de Barthes pour l'« inter-signe », à partir de 1970, fait en sorte qu'il s'intéresse moins à la *structure* qu'à la *structuration*, cette dernière étant « plus dynamique et fuyante »¹⁵⁸. En somme, les signes interagissent avec d'autres signes et ils s'inscrivent dans un contexte énonciatif spécifique. Comme le démontre Fossali, Lotman opère une réflexion similaire à celle de Barthes, puisqu'il cherche à concilier l'analyse sémiologique objectivable de la structure d'organisation du « texte » et la « vision culturaliste », dans laquelle l'œuvre d'art est saisie dans son caractère changeant et dynamique¹⁵⁹. Si le corps présent dans la performance n'est pas seulement constitué d'un ensemble de signes déterminés et intentionnels, donc faisant partie des choix esthétiques du performeur ou de la performeuse, il contribue, malgré tout, au caractère dynamique de la signification, il participe au *consignificatum*, c'est-à-dire à la relation, à l'inter-signe qui intéresse Barthes¹⁶⁰. L'interaction du corps-signe avec les signes linguistiques ou sonores fait partie de la signification d'une performance, sur le plan de la dénotation et de la connotation.

La linguistique distingue, dans l'acte d'énonciation, le sujet de l'énoncé (le sujet produisant le texte) et le sujet de l'énonciation (le sujet du texte

¹⁵⁸ Pierluigi Basso Fossali, « Le rythme étranger et la catalyse ponctuelle de la culture. Dialogues possibles entre Barthes et Lotman », *Signata*, no. 6 (2015), mis en ligne le 31 décembre 2016, p. 448. <http://signata.revues.org/1160> [Consulté le 29 mars 2017]

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 448.

¹⁶⁰ Barthes reprend la notion de *consignificatum* chez les Modistes. Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique [Aide-mémoire] », *Communications*, Paris, no. 16, 1970, p. 189.

réalisé)¹⁶¹. Or, cette distinction est importante tant au théâtre que dans une performance : Qui parle ? Est-ce l'acteur ou le performeur, le personnage, la classe ou le groupe auquel appartient le personnage ou la « voix » énonciatrice ? L'exemple que donne Umberto Eco est celui d'un acteur de théâtre jouant un alcoolique ; lorsque ce dernier parle, est-ce un discours propre à ce personnage, ou à ce personnage comme symbole de l'alcoolique ? La question de la figure entre en jeu, à savoir, qui est sujet de l'énoncé : est-ce un discours propre à ce personnage, ou à ce personnage comme figure (l'alcoolique dans l'exemple d'Eco) ? Le théâtre repose généralement sur une opposition claire entre l'acteur et le rôle qu'il joue ; en jouant, l'acteur produit implicitement un énoncé performatif signifiant « je suis en train de jouer », ceci est un spectacle¹⁶². La performance offre plutôt une certaine ambiguïté entre le sujet qui performe (l'individu) et la figure ou le sujet qui est performé.

Quand les poètes-performeurs Charles Pennequin, Christophe Tarkos ou Nathalie Quintane parlent au « je », ce n'est pas forcément d'eux-mêmes dont il est question, il s'agit du « je » de l'instance énonciatrice, de la même façon que le « je » d'un narrateur dans un roman n'est pas nécessairement le « je » de son auteur. Bien entendu, les performeurs peuvent jouer sur cette ambiguïté et ne pas chercher à clarifier s'il y a concordance entre les deux. Dans *Vie et mort d'un poète de merde*, une performance¹⁶³ dans laquelle

¹⁶¹ Jean Dubois, « Énoncé et énonciation », *Langages*, 4^e année, no. 13, 1969, p. 100.

¹⁶² Umberto Eco, « Semiotics of Theatrical Performance », *op. cit.*, p. 115.

¹⁶³ Sylvain Courtoux & Friends, *Vie et mort d'un poète (de merde)*, Palais de Tokyo, Paris, 11 janvier 2007.

Sylvain Courtoux incarne un mauvais poète amateur et un mauvais chanteur, la présence, les agissements et la façon de chanter de Courtoux contribuent à signifier le « poète de merde » qui est l'instance énonciatrice des textes de la performance, mais ce n'est en rien représentatif du « vrai » auteur qu'est Courtoux : il y a bien une présence du corps de Courtoux qui contribue à performer son « personnage », mais ce corps-signe est un moyen de signifier le personnage et non de signifier Courtoux lui-même. Le rôle performé par l'acteur ou le performeur, par conséquent le sujet de l'énoncé, est une « figure du discours », mais plus encore, la sémiotique de toute mise-en-scène est une sémiotique de la production d'idéologies¹⁶⁴. La figure du « poète de merde » peut d'ailleurs s'inscrire dans une perspective critique du milieu littéraire, mais aussi du grand désir de reconnaissance qu'ont parfois les poètes amateurs.

En fin de compte, puisqu'il permet à la fois de dénoter et de connoter autant des signes intentionnels que non intentionnels, le corps en performance est un signe-véhicule comme le conçoit Eco : « an open expression (or sign-vehicle) referring back to an open range of possible contents¹⁶⁵ ». Le poète-performeur, par sa présence, énonce cette ambiguïté entre le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé, et sa présence contribue à l'énonciation globale qu'est la performance; on peut même reprendre la formule *Quand dire, c'est faire* de Austin, et l'adapter à la présence en performance, ce qui donne « Quand être là, c'est dire », puisque la présence est un acte performatif qui a une portée sémiotique.

¹⁶⁴ Umberto Eco, « Semiotics of Theatrical Performance », *op. cit.*, p. 117.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 110.

2.1.4 La performance comme œuvre ouverte : le rôle du public

L'attrait dans la culture contemporaine pour l'indétermination fait en sorte qu'on serait, selon Eco, fasciné par le champ des probabilités, par toute « situation apte à provoquer des choix opératoires ou interprétatifs toujours renouvelés¹⁶⁶ ». Cette idée est au cœur de sa poétique de l'œuvre ouverte. Avec la performance, il arrive que la participation du public soit proposée, ce qui s'inscrit tout à fait dans cette mouvance d'œuvre ouverte. Or, puisque le caractère indéterminé peut aussi se trouver dans l'indétermination des choix interprétatifs, on peut se demander si la propension de la performance à fuir la catégorisation n'en fait pas une œuvre ouverte, même lorsque la participation du public n'est pas requise. Prenons les « *Talk Poems* » de David Antin. Dans ses performances, Antin improvise à l'oral, en mélangeant tout autant la poésie, le récit anecdotique, les réflexions sur l'art et sur l'histoire de l'art, les histoires autobiographiques et les explications mathématiques, le tout prenant une forme se trouvant quelque part entre la conférence et la performance littéraire. Le mélange des genres rend notre compréhension de l'ontologie catégorielle du discours extrêmement difficile; ce n'est pas entièrement une fiction, ce n'est pas une conférence dont on pourrait retenir des faits historiques incontestables, ce n'est pas une pièce de théâtre, ce n'est pas tout à fait de l'art conceptuel et c'est bien davantage qu'un simple monologue constitué de récits anecdotiques. Bref, cette forme composite,

¹⁶⁶ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 69.

voire hétéroclite, place le public face à un dilemme : quelle valeur doit-il attribuer au texte? Par conséquent, l'acte interprétatif est un acte performatif, puisque le public décide par lui-même d'attribuer un statut au texte ou aux divers éléments textuels qui se trouvent dans les *Talks Poems*.

2.2 La présence de la violence dans la poésie-performance : une transgression

2.2.1 Sébastien Dulude : le corps mis à l'épreuve

La question de la violence dans la performance est présente dès le développement de cette pratique artistique dans la seconde moitié du XX^e siècle. Certes, on peut faire remonter la performance à l'avant-garde du début du XX^e siècle, mais la véritable éclosion a bien lieu dans la seconde partie du siècle. L'un des courants importants de l'art performance est sans doute ce qu'on appelle le body art, où la violence est fréquemment présente. La performance, faut-il le rappeler, est un art prenant généralement le corps de l'artiste comme médium, il s'agit d'un art du faire et de la présence où le corps joue un rôle central. Sébastien Dulude est un poète-performeur contemporain québécois qui s'inscrit à la fois dans une continuité historique avec l'art performance, tout en s'inscrivant aussi dans le champ littéraire. Son travail de création est une juxtaposition de la lecture de poésie et de l'art performance. De plus, sa pratique repose sur un principe de perturbation; l'artiste met à l'épreuve son corps, puis le public est confronté à cette violence. L'objectif est de questionner la présence de la violence dans la pratique de Dulude, en

cherchant à comprendre la fonction sémiotique de celle-ci et de voir en quoi il s'agit d'une performance de la transgression.

La maltraitance du corps proposée comme un signe ou comme une forme symbolique requiert-elle une interprétance¹⁶⁷ particulière? Ce terme d'interprétance implique, chez Umberto Eco, non pas une interprétation individuelle, mais plutôt une opération formelle requérant « à la fois une norme sociale ou habitus collectif déjà là et la détermination ici et maintenant d'un esprit qui intériorise cette norme¹⁶⁸ ». On peut s'interroger sur le rôle du paradigme transgressif, sur la catharsis et ce qu'implique cette violence. Il s'agit de voir si la performantialité¹⁶⁹ chez Dulude, c'est-à-dire ce qui relève spécifiquement de l'art performance, peut être abordée d'un point de vue éthique.

2.2.2 L'art performance, le body art et l'authenticité

À l'origine de la performance, il y a une certaine recherche de l'authenticité. Il s'agit plus de vivre une réalité et de la donner à voir que d'en faire une représentation; de cette différence peut émerger la distinction fondamentale entre le théâtre et la performance. Cette dernière se place dans

¹⁶⁷ Sur la question de l'interprétance : Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, 1988, p. 108-110.

¹⁶⁸ Claude Marty et Robert Marty, *99 réponses sur la sémiotique*, Montpellier, CRDP/CDDP Languedoc-Roussillon, 1992, p. 39.

¹⁶⁹ Les « conditions performantielles » pour David Zerbib sont les conditions ou constructions esthétiques de l'art performance. Voir David Zerbib, « La performance est-elle performative? », *loc. cit.* Voir aussi David Zerbib, « De la performance au "performantiel" », *loc. cit.*

une certaine opposition au théâtre et aux notions de mimésis, de représentation, de virtuosité et de codes artistiques établis. Dans sa définition assez stricte, Peggy Phelan affirme que la performance existe uniquement dans le présent, et qu'elle devient ce qu'elle est du fait de sa propre disparition.

Performance's only life is in the present.

[...]

Performance's being [...] becomes itself through disappearance.¹⁷⁰

En plus de son éphémérité, la performance artistique peut se penser comme une rupture. Comme nous l'avons vu au premier chapitre, la violence réelle dans l'art performance répond à une logique de l'authenticité de l'expérience vécue (voir section 1.5). L'acte de la performance est une « situation construite » qui s'inscrit dans une déstabilisation des systèmes et des conventions¹⁷¹. Ainsi, l'origine même de la performance réside dans une certaine transgression des règles du monde de l'art. Christophe Kihm évoque aussi la question du renoncement et de la mise à l'épreuve dans la performance :

Actes de mises en tension du faire et de l'événement à travers une forme, de l'exécution du geste et de l'accomplissement de la forme au risque de la destruction; abandon d'un théâtre de la représentation pour un théâtre des opérations; abandon du

¹⁷⁰ Peggy Phelan, « The Ontology of Performance », *Unmarked: The Politics of Performance*, London / New York, Routledge, 1993, p. 146.

¹⁷¹ Christophe Kihm, « Où, Quoi, Pourquoi? Une pragmatique de la performance », *loc. cit.*, p. 12.

spectacle et du spectateur pour l'avènement d'une discipline de soi... Cette liste ouverte de renoncements et de mises à l'épreuve – des disciplines et des genres, mais aussi des formes et des corps eux-mêmes – jalonne l'histoire des pratiques de la performance et en précise certains enjeux, dont la portée politique et critique ne doit pas être évacuée : se libérer des conventions pour s'ouvrir à la créativité par l'expérience; accomplir la promesse esthétique d'une non-hiérarchie des gestes et des paroles; ouvrir un espace et un temps partagés où l'égalité des signes soit soutenue par la solidarité des participants; mettre en acte les relations de l'art et de la vie, expérimenter leurs seuils et leurs limites...¹⁷²

Ce qu'il nomme le théâtre des opérations est, évidemment, assez loin de la mimésis théâtrale. Il s'agit de montrer une action, un faire, et non pas la représentation d'une action. En ce sens, la performance comme type de pratique implique une transgression de la notion artistique de représentation, réduisant, de ce fait, la distance qu'il peut y avoir entre l'art et la vie. Peggy Phelan va d'ailleurs plus loin, en disant que la performance implique le réel : «Performance implicates the real through the presence of living bodies¹⁷³ ». De ce point de vue, il y a une interpénétration évidente de l'art et de la vie.

Dans les performances de Sébastien Dulude, la transgression est le fait d'aller à l'encontre d'un rapport respectueux au corps humain; l'éthique face à son propre corps laisse donc préséance à l'usage de celui-ci à des fins de création. Certes, il est possible d'envisager que la maltraitance du corps est une forme de négativité, mais c'est aussi une incarnation radicale de l'oeuvre

¹⁷² *Ibid.*, p. 12.

¹⁷³ Peggy Phelan, « *The Ontology of Performance* », op. cit., p. 148.

à même le corps de l'artiste. Par exemple, dans sa performance « La chambre acide », Dulude se brûle le ventre avec une ampoule électrique. Si le texte du poème s'élabore autour d'une relation de couple difficile, la violence de la brûlure vient accentuer cette difficulté :

tu répandais tes caresses de méduses
et l'amour faisait misère sur un lit acide¹⁷⁴

Évidemment, l'action ne va pas aussi loin que le texte, mais le geste incarne de façon à la fois métonymique et métaphorique la douleur inhérente à la relation de couple difficile. Si le performeur s'en sort avec une marque de brûlure sur la peau, le poème lui se termine sur ces vers beaucoup plus dramatiques et violents :

exténuée tu respires en peinant
tu murmures pour que j'écoute
fracturons-nous la nuque
et quittons-nous¹⁷⁵

La violence chez Dulude est souvent associée à une problématique de la relation. Dans sa performance « Léviathan », qui a été présentée à l'automne 2013 à Trois-Rivières et à l'hiver 2014 à Montréal, il s'agit du lien entre le performeur et son père qui est décédé. Dulude arrive devant le public avec une glacière, d'où il sort des glaçons qu'il laisse fondre dans ses mains. Puis, il sort un chandail de laine congelé. Il donne des coups de poing dessus pour

¹⁷⁴ Sébastien Dulude, « La chambre acide », *Chambres*, Montréal, éditions Rodrigol, 2013, n. p.

¹⁷⁵ *Idem.*

casser la glace; l'effort lui donne chaud, il enlève son t-shirt. Ses mains deviennent rouges et meurtries par les coups. Lorsque le vêtement redevient assez flexible, il l'enfile, provoquant un choc entre sa température corporelle élevée en raison de l'effort physique et le froid du vêtement encore glacé. Le poème qu'il lit ensuite, écrit le critique littéraire Mathieu Arsenault, parle du froid qui conserve les souvenirs comme il conserve la viande, du poids des morts qu'on porte avec nous tous les jours et de toutes ces vies inachevées, ces relations inaccomplies¹⁷⁶. La violence chez Dulude n'est pas recherchée de manière absolue, mais il s'agit d'une prise de risque qui, parfois, se solde par des blessures. La question de la relation est d'ailleurs centrale dans sa performance¹⁷⁷ « Jointures », qui consiste à s'accrocher un hameçon dans la peau du doigt, auquel est attaché un fil à pêche, puis à demander à une personne du public de tenir ce fil à pêche tendu¹⁷⁸. En ce sens, il y a une blessure qui est faite par la pose d'un hameçon dans le doigt, mais il y a aussi, et surtout, le risque d'une blessure encore plus grande si la peau se déchire. La relation entre le performeur et la personne qui collabore devient une métaphore du couple au bord de la rupture dont il est question dans le texte. Ainsi, même au bord d'une rupture potentielle, la question de la confiance

¹⁷⁶ Mathieu Arsenault, « Sébastien Dulude: Léviathan », *Doctorak, Go!*, mars 2014, en ligne. <http://doctorak-go.blogspot.ca/2014/03/sebastien-dulude-leviathan.html>

¹⁷⁷ La performance a été présentée entre autres lors du Off-Festival de poésie de Trois-Rivières, le 6 octobre 2012. Une autre version intitulée « Nouvelles jointures » a été présentée à Montréal le 23 avril 2014 lors de l'événement « Figures et Styles, une soirée de lectures, poésie et performances » organisé par Figura - Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire.

¹⁷⁸ Dulude explique sa performance dans : Léa Lacroix, Charles Dionne et Sébastien Dulude, « Série Entrevues - Sébastien Dulude », *Poème sale*, 2013, vidéo en ligne.

<https://poemesale.com/2013/09/21/poeme-sale-serie-entrevues-sebastien-dulude/>

reste primordiale. La responsabilité éthique est entre les mains de la personne qui assiste le performeur puisque le risque de blessure repose en partie sur sa façon de tenir le fil à pêche. Dans une autre performance, « Cuisine », où la blessure relève plus d'une possibilité que d'une certitude, Dulude se place debout, très droit, pieds nus, et il laisse tomber des couteaux de cuisine. Parfois, les couteaux tombent directement sur ses pieds, parfois, ils tombent à côté. Le 6 mars 2014, durant le festival Dans ta tête à Montréal, au cours d'une performance, il se coinçait les doigts dans des pièges à souris. Les pièges étaient placés sur une table et, pendant sa lecture, Dulude y posait ses doigts. S'il est plutôt normal, dans la vie de tous les jours, d'éviter de se prendre les doigts dans de tels pièges, l'action de cette performance venait transgresser un principe évident de sécurité. Le détournement de ces pièges, conçus pour tuer des animaux, modifie leur fonction en rendant saillante leur brutalité. Activés de plein gré par le performeur, la cruauté de ces pièges est mise en scène et transgressée. Ce déplacement de sens agit, pourrait-on dire, comme une transgression des idées reçues. La violence chez Dulude constitue un enjeu ancré dans la prise de risque, dans un processus de dépassement des limites. Il s'agit de faire subir une transformation au texte poétique en imposant au corps du poète la transgression de ses propres limites. Pour Dulude, la performance sert à perturber le texte, à lui faire subir une action transgressive; son travail de performance se situe, pour reprendre son expression, « dans la logique de faire subir ça au texte¹⁷⁹ ». D'une certaine

¹⁷⁹ *Idem.*

façon, la violence de la performance ouvre une nouvelle perspective interprétative du poème.

2.2.3 La fonction sémiotique de la violence

La question de l'authenticité distingue la performance de la représentation. Cependant, le corps du performeur est quand même un signe, et sa présence implique un processus sémiotique. La violence réelle est aussi une violence symbolique, au sens d'une forme symbolique telle que la conçoit Ernst Cassirer :

[...] toute énergie de l'esprit par laquelle une signification spirituelle est attachée à un signe sensible concret et intimement appropriée à ce signe. En ce sens, le langage, le monde mythico-religieux et l'art se présentent à nous comme autant de formes symboliques particulières.¹⁸⁰

Pour Cassirer, le symbole permet à l'esprit d'intérioriser la réalité empirique en lui donnant sens, et l'esprit s'extériorise par lui-même dans la matérialité de ce symbole¹⁸¹. Le corps en performance, par métonymie, évoque une pluralité de corps. À ce sujet, il est pertinent de reprendre la distinction de Peggy Phelan entre un texte et une performance :

¹⁸⁰ Ernst Cassirer, *Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften*, Vorträge der Bibliothek Warburg, 1921-22; cité dans Pierre Quillet, *Ernst Cassirer*, Paris, Ellipses, 2001, p. 13.

¹⁸¹ Audrey Rieber, « Le concept de forme symbolique dans l'iconologie d'E. Panofsky », *Revue Appareil*, en ligne, Articles, Varia, mis à jour le : 02 avril 2013. <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=436>.

In moving from the grammar of words to the grammar of the body, one moves from the realm of metaphor to the realm of metonymy. For performance art itself however, the referent is always the agonizingly relevant body of the performer.¹⁸²

Si le régime de la métaphore est propre au texte, celui de la métonymie serait propre à la performance. Ainsi, dans la performance, le corps est une métonymie du soi, du personnage, de la voix, de la « présence ». Bien que le corps semble être donné à voir dans la performance, il disparaît, selon Phelan, pour représenter quelque chose d'autre : un mouvement, un son, un personnage, ou même l'art. Le corps, au-delà de sa présence réelle, devient un signe, voire un ensemble de signes. Comment peut-on considérer la violence comme étant à la fois réelle et symbolique? Parce qu'il s'agit d'une action effectuée par un corps en présence. La violence est bien réelle, mais ce corps étant intégré à une forme d'art, il s'agit aussi d'une forme symbolique : le sens de la violence s'incarne dans le symbole qui passe par le corps du performeur. La violence envers soi-même constitue une transgression éthique qui, en devenant une forme symbolique, agit comme un acte performatif. La performance devient un élément de performativité transgressive, au sens où elle fait advenir une transgression en l'incarnant concrètement. Par la transgression qu'implique la performance, le performeur fait advenir la transgression comme perspective, et même, la transgression comme devenir. Il ne s'agit plus seulement de la transgression ici et maintenant dans la

¹⁸² Peggy Phelan, «The Ontology of Performance », *op. cit.*, p. 150.

performance, mais de la transgression possible, de la transgression des objets signifiés par les signes performantiels, à savoir les objets à la fois de la métaphore et de la métonymie qu'implique la poésie-performance duludienne. Le corps particulier signifie le corps humain en général; ses blessures évoquent la pluralité des blessures humaines. Par contre, comme le souligne Erika Fischer-Lichte, durant une performance, le public n'est pas tant dans l'interprétation que dans l'expérience de l'événement :

This reality was not merely interpreted by the audience but first and foremost experienced. It provoked a wide array of sensations in the spectators, ranging from awe, shock, horror, disgust, nausea, or vertigo, to fascination, curiosity, sympathy, or agony, which stirred them to actions that equally constituted reality.¹⁸³

En somme, elle affirme que la matérialité de l'action domine les attributs sémiotiques. Le changement impliqué concerne à la fois l'herméneutique et l'esthétique sémiotique :

In this way, the performance redefined two relationships of fundamental importance to hermeneutic as well as semiotic aesthetics : first, the relationship between subject and object, observer and observed, spectator and actor; second, the relationship between the materiality and the semioticity of the performance's elements, between signifier and signified.¹⁸⁴

Par contre, il faut souligner que l'expérience sensorielle et phénoménologique contribue au processus sémiotique. Il est donc erroné de

¹⁸³ Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, London / New York, Routledge, 2008, p. 17.

¹⁸⁴ *Idem.*

vouloir distinguer l'expérience de la performance et la sémiotique de la performance.

2.2.4 Le paradigme transgressif

Pour reprendre une idée développée par Fischer-Lichte à propos d'une performance de Marina Abramovic, on dira que la transgression des normes par l'usage de la violence dans la performance crée une situation qui se trouve entre les normes et les règles de l'art et de la vie de tous les jours, entre l'esthétique et les impératifs éthiques¹⁸⁵. La différence qu'il y a entre la vie ordinaire et la performance fait en sorte qu'il est difficile pour le public de se référer à des modèles de comportement conventionnels ou habituels. L'acceptabilité de la violence repose, en quelque sorte, sur une indétermination des critères éthiques qui doivent être pris en compte, puisque la performance comme pratique artistique repose justement sur une certaine ambivalence. Le malaise fait partie du langage des performeurs. Le caractère choquant de la performance et la volonté délibérée de provoquer le public étaient inhérents à l'avant-garde historique, mais le body art est allé encore plus loin en interpellant les spectateurs dans leur posture éthique : faut-il empêcher un artiste qui tente de se blesser? Pour Fischer-Lichte, le spectateur qui décide d'intervenir pour des raisons éthiques devient lui-même acteur de la performance. Or, la pratique de Dulude s'inscrit dans un contexte historico-culturel où le public semble beaucoup plus habitué à l'idée du dépassement

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 12.

des limites, en raison notamment du nombre important de performances violentes qui ont été réalisées depuis plus de cinquante ans. On peut se demander si les performances des années 1960 et 1970 n'ont pas, en quelque sorte, immunisé le public, même si, bien évidemment, le malaise face à la violence reste toujours présent.

Pour Sébastien Dulude, le problème est d'aller trop loin pour la sensibilité des gens. « C'est pas vraiment mon but le versant Jackass [...] Je [ne] suis pas dans ces paramètres-là du tout », précise-t-il dans une entrevue¹⁸⁶, souhaitant véritablement prendre ses distances par rapport aux actions dangereuses et absurdes qu'on retrouve dans ces émissions et ces films d'une certaine sous-culture populaire qu'on pourrait qualifier de « juvénile ». Il s'agit plutôt, chez Dulude, de penser l'action comme une transgression dans le but de « structurer un poème dans une réalité 3D avec les gens¹⁸⁷ ». C'est avec l'angoisse du public et la sienne qu'il peut y avoir, selon lui, la création d'un poème-performance. S'il y a bien une transgression du rapport éthique envers son propre corps, celle-ci doit être au service d'une oeuvre, comme un de ses éléments constitutifs, en jouant un rôle sémiotique important. Dans « Jointures », la performance avec l'hameçon, la signification du titre s'oppose à la rupture dont parle le texte, tandis que l'action montre plutôt une relation pouvant mener à la rupture, non pas du fil à pêche mais de la peau de la jointure d'un doigt du performeur. L'action est une forme symbolique qui a la

¹⁸⁶ Léa Lacroix, Charles Dionne et Sébastien Dulude, « Série Entrevues - Sébastien Dulude », *op. cit.*

¹⁸⁷ *Idem.*

possibilité d'élargir la signification du poème, en jouant sur de multiples interprétations possibles de la relation et de la rupture, voire de la performance dans sa globalité. La rupture de la peau devient une métaphore de la rupture amoureuse, et une métonymie de la douleur du sujet qui doit vivre la rupture relationnelle. De plus, la tension du fil à pêche est une métaphore de la tension relationnelle dont le texte est porteur.

De plus, la relation à la violence est perçue différemment dans certains contextes culturels. Par exemple, les rituels religieux entretiennent avec la violence une relation particulière; la privation, la flagellation, l'exposition du corps à des risques, et même la blessure sont autant de formes que peut prendre la violence qui, dans ces contextes, devient « acceptable »¹⁸⁸. Ce domaine culturel implique une violence jugée normale, voire louable et même exemplaire, comme le rappelle Fischer-Lichte. Un autre domaine culturel où la blessure et le risque sont valorisés est le spectacle de foire. En effet, les artistes y réalisent des actions extrêmement dangereuses et s'exposent à de réels dangers. Le risque que prennent ces artistes du spectacle forain prend son sens dans les peurs les plus profondes, la fascination et la curiosité sensationnaliste, affirme Fischer-Lichte. Si ces spectacles suscitent à la fois la crainte et l'émerveillement, à l'instar du body art et des performances violentes, il y a une distinction importante :

These spectacles are not so much about the transformation of the actors or, even less so, the spectators. They rather seek to

¹⁸⁸ Ericka Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, op. cit., p. 13.

demonstrate the unusual physical and mental powers of the performers [...]¹⁸⁹

Certes, que ce soit dans la performance, comme celle de Sébastien Dulude, ou dans le spectacle de foire, une part de dépassement de soi ou de dépassement des limites est très présente, mais la dimension expérientielle implique une proposition esthétique dans le premier cas qu'on ne retrouve pas dans le second. L'art de la performance utilise un moyen similaire au spectacle de foire en offrant une expérience de l'ordre de la fascination, mais il s'agit de créer à la fois une forme symbolique et une expérience esthétique plutôt qu'une curiosité sensationnaliste qui se vaut pour elle-même. Autrement dit, le spectacle de foire a comme finalité la spectacularisation du danger, tandis que la performance en fait surtout un moyen.

La transgression dans la performance, ou par la performance, peut s'envisager du point de vue de la catharsis. L'action de Dulude propose, dans cette perspective, de purger les passions. La question de l'authenticité de l'action performantielle pose le problème suivant : la catharsis repose sur l'idée que la représentation remplace la violence réelle; or, Dulude n'est pas dans la mimésis, mais bien dans l'action concrète présentée comme telle. Il est donc possible de considérer la performance comme une forme symbolique jouant un rôle similaire à la catharsis aristotélicienne, soit le ravissement esthétique permettant de purger les passions, mais elle a la particularité de reposer sur une violence réelle plutôt que simulée. Ainsi, la performance offre

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 14.

une violence réelle qui n'est pas nécessairement valorisée; il s'agit de la présentation de celle-ci comme expérience. C'est une réalité donnée à voir directement, forçant du même coup un positionnement critique et même éthique pour le public.

2.2.5 L'interprétance et l'interprétation de la performance transgressive

L'authenticité de la violence et de la blessure, à titre de modalité transgressive, requiert une interprétance spécifique. Le fait de regarder une action réelle plutôt que représentée modifie notre façon de l'appréhender, d'autant plus que cette dualité entre l'action réelle et l'action comme signe artistique requiert un double niveau interprétatif. Le contexte de la performance n'est évidemment pas un contexte de violence ordinaire, et tout interprétant allant dans cette direction est évidemment erroné. En somme, l'interprétation de la performance requiert une compréhension de l'existence du double niveau interprétatif. Une lecture axée sur la mimésis est aussi fautive qu'une lecture axée sur la pure authenticité de la performance; il s'agit bien d'une action réelle et non d'une imitation, mais elle s'inscrit dans un cadre artistique, ce qui en fait, malgré l'apparente contradiction, une certaine mise en scène. S'inspirant de Merleau-Ponty, Fischer-Lichte affirme qu'il y a dans l'acte de percevoir et d'interpréter une certaine fusion entre l'objet et le sujet :

« The perception of an object (or of a body, movement, thing, color, or sound) as what it appears establishes a curious "fusion" of the perceived object and

the perceiving subject¹⁹⁰ ». Puisque, dans la performance, la matérialité, le signifiant et le signifié coïncident (car c'est l'action réelle qui est présentée et non une imitation), il est difficile de décoder la signification. Conséquemment, la signification ne peut pas être séparée de la matérialité ni être englobée par un concept unique, elle est plutôt adjacente à l'apparence matérielle¹⁹¹. La compréhension du double niveau interprétatif permet une interprétation de la performance, mais cette interprétation ne peut se faire qu'en considérant aussi la phénoménologie de l'expérience.

2.2.6 Le théâtre de la cruauté et l'art performance

Dans *Le théâtre et son double*, la vision du théâtre défendue par Antonin Artaud n'est pas si loin de l'art performance tel qu'il se développera après sa mort. Ce dernier défend un théâtre de l'action immédiate et même violente : « Les méfaits du théâtre psychologique venu de Racine nous ont déshabitués de cette action immédiate et violente que le théâtre doit posséder.¹⁹² » La cruauté, c'est une sorte de vérité de l'action poussée à bout, au détriment du théâtre plus psychologique. « Tout ce qui agit est une cruauté. C'est sur cette idée d'action poussée à bout, et extrême que le théâtre doit se renouveler.¹⁹³ » Il est assez impressionnant de constater que ce qu'énonce Artaud convient tout à fait au body art qui n'existe pourtant pas encore. Qui

¹⁹⁰ Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, op. cit., p. 156.

¹⁹¹ *Idem*.

¹⁹² *Ibid.*, p. 131.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 132.

plus est, Artaud opère un rapprochement entre la poésie et les forces vives de l'action :

En un mot, nous croyons qu'il y a, dans ce qu'on appelle la poésie, des forces vives, et que l'image d'un crime présentée dans les conditions théâtrales requises est pour l'esprit quelque chose d'infiniment plus redoutable que ce même crime, réalisé.¹⁹⁴

Certes, la réflexion d'Artaud s'inscrit dans une opposition entre le théâtre et la vie, mais ce dernier n'en aspire pas moins à un théâtre qui se ressent comme la vie elle-même : « Nous voulons faire du théâtre une réalité à laquelle on puisse croire, et qui contienne pour le cœur et les sens cette espèce de morsure concrète que comporte toute sensation vraie.¹⁹⁵ » Encore une fois, si l'art performance s'est principalement développé dans une opposition au domaine théâtral, il faut quand même admettre que le théâtre de la cruauté défendu par Artaud ne peut pas s'envisager dans une opposition aussi tranchée avec la performance. La performance comme signe vient amalgamer l'expérience phénoménologique et symbolique, en mettant de l'avant l'action véritable tenant lieu aussi de représentation, plutôt qu'une représentation complètement distincte de la réalisation de l'action. Artaud en appelle à « [...] une mobilisation intensive d'objets, de gestes, de signes, utilisés dans un esprit nouveau¹⁹⁶ ». Le geste doit prendre le dessus sur le texte, puisqu'il est plus à même de nous parler, de nous signifier quelque

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 133.

¹⁹⁵ *Idem.*

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 135.

chose : « Les mots parlent peu à l'esprit; l'étendue et les objets parlent; les images nouvelles parlent, même faites avec des mots.¹⁹⁷ » Ce refus du théâtre centré uniquement sur le texte conduit Artaud à privilégier la relation entre le geste et la pensée : « il importe avant tout de rompre l'assujettissement du théâtre au texte, et de retrouver la notion d'une sorte de langage unique à mi-chemin entre le geste et la pensée¹⁹⁸ ». Ce langage unique est exactement ce que toute sémiotique particulière tente de mettre en lumière. Il s'agit d'avoir recours au « [...] langage visuel des objets, des mouvements, des attitudes, des gestes, mais à condition qu'on prolonge leur sens, leur physionomie, leurs assemblages jusqu'aux signes, en faisant de ces signes une manière d'alphabet¹⁹⁹ ». Là encore, Artaud décrit un langage spécifique nécessitant une sémiotique particulière. Bien entendu, le théâtre d'Artaud n'est pas la performance : son théâtre reste d'abord « un moyen d'illusion vraie²⁰⁰ » ce qui, bien qu'ayant un caractère plus vrai parce qu'ancré dans le corps, n'en demeure pas moins au service d'une représentation illusionniste, contrairement à la performance qui cherche à s'ancrer dans la présence du corps réel et à s'en tenir le plus possible à cela. Bien évidemment, rien n'empêche que des œuvres soient des performances ou des pièces de théâtre sans correspondre aux paradigmes dominants du théâtre et de la performance. C'est justement la pertinence du théâtre de la cruauté que de

¹⁹⁷ *Idem.*

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 137-138.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 138.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 141.

rendre possible la déconstruction de cette distinction figée du théâtre et de la performance.

2.3 L'enregistrement et la parole de vive voix

2.3.1 L'enregistrement et la technique

La poésie-performance repose souvent sur une composante sonore, contrairement à la poésie livresque qui, au mieux, ne fait que l'évoquer dans son rythme. La poésie sonore s'est développée en lien avec le progrès des techniques d'enregistrement et de diffusion du son, mais on trouve autant la parole vive que la parole enregistrée dans les pratiques de poésie-performance. On peut envisager l'oralité de la poésie-performance autant sous sa forme médiatisée que sous sa forme directe. La forme enregistrée donne la possibilité d'aller au-delà des capacités physiques du système phonatoire humain.

L'accumulation de boucles de sa propre voix permet au poète sonore Anne-James Chaton dans la performance de son poème sonore « Newspaper » de multiplier sa voix en de multiples voix qui jouent simultanément et d'y ajouter sa voix en direct, ce qui n'est pas sans créer un flou sémantique²⁰¹. Dans un tout autre ordre d'idée, le performeur belge

²⁰¹ Le poème sonore « Newspaper » fait partie de la performance et de l'album *Le journaliste*. Anne-James Chaton et Andy Moor, « Le journaliste (extrait) », *YouTube*, performance au pavillon de l'Arsenal, Festival Paris en toutes lettres, 5 juin 2009, 10 min. 18 sec., vidéo en ligne. <https://www.youtube.com/watch?v=hX6X0He7IU4&t=17s>

Antoine Boute a réalisé un « Bref test micro », c'est-à-dire une courte performance de poésie sonore²⁰², dans le cadre du colloque « Recherche & création littéraire » à l'École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy en 2015. Dans la vidéo produite par François Bon (qui ajoute ses propres commentaires), le poète procède à une performance sonore mettant de l'avant une grande richesse de sonorités, ce qui n'est pas sans rappeler le rythme produit par un didgeridoo. Ce flot continu se transforme peu à peu en pulsations, qui deviennent graduellement des mots : « Un bref test. Un bref test. Bref test. Bref test. Bref test micro. » Bien que le statut ne soit pas clair entre la performance à proprement parler et le « simple » test technique du micro, la teneur esthétique est bien là; on reconnaît de façon claire l'esthétique de la poésie sonore que pratique généralement Boute. Le passage de la matière sonore, faite de signes non symboliques, à la formation graduelle des mots qui eux sont des signes symboliques, met en évidence que la musicalité, le rythme et le travail des formes de la poésie sonore peuvent se faire sans le recours aux mots. En fait, l'usage des mots à la fin du poème sonore vient surtout clore la performance, la ramener à un niveau utilitaire, celui du test de son, comme si la force de la « poésie » était davantage dans les sons sans code et une sonorité pré-linguistique que dans le langage banal et littéral.

L'auteure française Nathalie Quintane, très impliquée dans la poésie et la performance à ses débuts, a gardé un aspect performantiel dans son travail. Sa lecture-performance « Première partie : partie européenne », dont le texte

²⁰² Antoine Boute et François Bon, « Bref test micro », *YouTube*, vidéo en ligne, 17 novembre 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=EkSBhvg2sW0> [Consulté le 20 avril 2018]

provient de son livre *Remarques*, s'avère éclairante pour le rapport à la voix, à l'enregistrement et à la question de la médiation du texte²⁰³. En effet, au début de la vidéo qui documente l'événement, elle a recours à un magnétophone pour faire entendre sa notice biographique; la performeuse crée une deuxième instance énonciatrice : il y a Nathalie Quintane en personne et Nathalie Quintane la voix préenregistrée. Le magnétophone fait cohabiter deux temps de lecture, mais son usage crée une séparation entre la notice autobiographique comme paratexte et la lecture pendant la performance comme texte principal. Évidemment, le jeu consiste à brouiller les frontières, puisqu'en intégrant volontairement cette composante autobiographique dans sa performance, Quintane intègre le paratexte dans le texte, en quelque sorte. Qui plus est, le simple fait d'ajouter l'usage du magnétophone contribue à dépasser la simple « lecture publique au micro ». On peut se demander à quel point cet aspect permet d'affirmer qu'il s'agit d'une performance, mais, indéniablement, cela contribue à augmenter le degré de performantialité de l'événement. La technique audio contribue d'une certaine façon à multiplier les instances énonciatrices, à mettre de l'avant un « concept de performance », plutôt que d'envisager seulement la lecture publique comme une façon de lire un texte au micro. Le caractère performantiel peut s'envisager comme un supplément à une lecture de poésie, comme une

²⁰³ Nathalie Quintane, « Première partie : partie européenne », *YouTube*, performance filmée au festival Proposta à Barcelone en novembre 2013, vidéo en ligne. <https://www.youtube.com/watch?v=ORq5deEtcFk> [Consulté le 21 avril 2018]

composante supplémentaire, comme un dépassement de la forme « lecture publique ».

Au début de sa carrière, le poète Christophe Tarkos enregistrait des poèmes sonores qui étaient diffusés sur des cassettes et des disques²⁰⁴, avant que la performance et la lecture publique deviennent plus centrales dans sa démarche. Dans ses poèmes sonores enregistrés²⁰⁵, on retrouve des œuvres très simples, sans montage ni sons autres que la voix, comme « Le contre-jour » ou « Je me peigne », qui reposent entièrement sur le jeu de la voix et sur des modalités d'énonciation. Plusieurs œuvres audio sont aussi accompagnées de musique, en collaboration avec Thierry Aué, comme « Moi », « Cela se divise » ou « Une chose est sûre ». D'autres poèmes sonores impliquent des éléments bruitistes ou de paysages sonores, comme « Le rouet » ou « Le voyage autour du monde ». Par exemple, « Le rouet » s'ouvre sur le son d'une voiture, ce qui illustre en quelque sorte le texte du poème qui fait un lien entre la rue et le rouet : « l'un rue le rouet grince baisse tait tourne trace trotte [...] »²⁰⁶. Et le poème sonore se clôt sur les sons de la rumeur de la rue, avec des voix, ce qui vient accentuer ce lien entre le bruit du rouet, le jeu phonétique des mots du poème et les sons de la rue. Dans « Le voyage autour du monde », le montage inclut divers sons : des cigales et des sons de la

²⁰⁴ Philippe Castellin appelle ces poèmes sonores enregistrés des « travaux audio » dans le deuxième volume des œuvres de Tarkos : Christophe Tarkos et Philippe Castellin, *L'Enregistré. Performances / improvisations / lectures*, Paris, POL, 2014, 506 p.

²⁰⁵ Il est question ici des poèmes sonores qui sont sur le CD audio accompagnant l'ouvrage posthume de Christophe Tarkos, *L'Enregistré, op. cit.*

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 421 (et piste 2 du CD audio).

campagne provençale, des sons provenant de la jungle et des cris d'animaux. En plus de la voix de Tarkos, on entend aussi, simultanément, la voix de sa femme, Valérie Tarkos, lisant une autre partie du texte, contribuant au caractère foncièrement performantiel que le texte écrit ne permet évidemment pas de mettre de l'avant.

Dans le recueil de poésie *Forms of Protest*²⁰⁷ de la britannique Hannah Silva, on retrouve certains poème sonores, dont « In the Beginning ». Ce poème sonore est une œuvre commandée par le Théâtre Bristol en Angleterre²⁰⁸, et il s'inspire d'une légende états-unienne²⁰⁹. Dans les années 1950, un prédicateur baptiste, le Révérend Callaway, aurait découvert le « vrai » jardin d'Eden décrit dans la Bible à Bristol en Floride; on y trouverait des arbres rares, qui auraient fourni, selon Callaway, le bois de « gopher » ayant servi à Noé pour construire son arche. En plus, la rivière Apalachicola serait selon son explication la rivière à quatre embranchements dont il est question dans la Genèse. « In the Beginning » se veut une réécriture de la Genèse accompagnée de sons provenant de Bristol en Floride²¹⁰. La forme enregistrée donne à Silva la possibilité de jouer sur la spatialisation du son (entre la gauche et la droite du son stéréo) et sur la superposition de plusieurs

²⁰⁷ Hannah Silva, *Forms of Protest*, Londres, Pinned in the Margins, 2013, 80 p.

²⁰⁸ Hannah Silva, « In the Beginning », *Theatre Bristol*, en ligne. <https://theatrebristol.net/in-the-beginning/>

²⁰⁹ « The Garden of Eden », *Weird U.S.*, en ligne.

http://www.weirdus.com/states/florida/fabled_people_and_places/garden_of_eden/index.php

²¹⁰ Hannah Silva, « In the Beginning », *Soundcloud*, enregistrement sonore, 2013, en ligne. <https://soundcloud.com/hannah-silva/in-the-beginning>

pistes de sa voix. Sa voix présente des variations de timbre et d'intensité, et le travail sur la répétition permet de sortir des mots eux-mêmes pour attirer l'attention sur le caractère concret, matériel de la parole. Les sons provenant de Bristol (Floride) sont de plusieurs types : des instruments de musique, des sons de nature et d'animaux, et des échantillons de discours. Certains bouts du texte semblent avoir un caractère autoréférentiel, le poème sonore s'évoquant lui-même, à l'instar de la fonction métalinguistique telle que définie par Jakobson²¹¹ : « and the earth was without Form » et « and God called the form 'deep' / and God called the void 'face' ». Ces vers évoquent la question de la forme et de son absence, et même du pouvoir de la parole comme processus créateur, tandis que le segment « Let the seasons be seasons let the signs be seasons / Let the seasons be signs for days and years and it was so » évoque plutôt les signes qui passent, comme les saisons, rappelant à la fois la matière linguistique et l'évolution des signes avec le temps. En jouant sur l'homonymie entre Bristol, le théâtre britannique qui lui commande une œuvre, et Bristol le village de la Floride, Silva crée un rapprochement inattendu. De même, en reprenant les mots de la Genèse, elle se substitue comme auteure du texte, tout en affirmant sa propre présence dans le poème sonore à travers sa voix et sa parole.

Que ce soit sous la forme enregistrée ou dans une performance en direct, on constate que la voix dans la poésie-performance implique une présence de l'individualité des poètes, par le timbre de la voix, la diction, le

²¹¹ Voir : Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 209-248.

rythme, etc. Ainsi, la question de la présence (ou de l'effet de présence) distingue explicitement la poésie-performance de la poésie livresque. Qui plus est, les poèmes sonores qui se présentent sous une forme enregistrée impliquent une présence qui passe par la voix, mais ils impliquent aussi, grâce au montage et au mixage du son qui élargissent les possibilités, un effet de présence dépassant la présence physique réelle que permettrait la performance devant public.

2.3.2 L'oralité comme (ré)interprétation de l'écrit

La poésie-performance a le potentiel d'inverser le rapport entre l'oral et l'écrit. L'apparition du livre a fait de l'écrit la forme privilégiée de la littérature pendant de longs siècles, mais la performance vient redonner une pertinence à l'oralité. Bien des poètes-performeurs partent de leur travail écrit et livresque pour le réinterpréter en performance. Ainsi, Jonathan Lamy, Christophe Tarkos et Renée Gagnon, pour n'en donner que quelques exemples, utilisent la poésie-performance comme manière de réinterpréter le texte écrit. Le poète et performeur Jonathan Lamy considère qu'après avoir lu publiquement l'un de ses recueils un grand nombre de fois, il finit par vouloir réinterpréter ses textes dans des actions et des performances²¹². La performance devient une façon de réinjecter un nouveau sens, de donner un second souffle à l'œuvre écrite.

²¹² Propos tiré d'un entretien ayant eu lieu en marge du festival Corporalité à la Maison de la littérature à Québec en décembre 2016.

Sémiotiquement, la performance est un nouvel interprétant. Elle permet de poursuivre la sémiologie de l'œuvre et de passer d'une œuvre textuelle à une œuvre performantielle, selon que l'on considère qu'il s'agit d'une continuité ou d'une toute nouvelle œuvre. La performance, dans cette perspective, peut se penser dans l'idée d'interprétation au sens où on l'entend dans le domaine musical, qui requiert de partir d'un texte (ou d'une partition) pour l'interpréter (ou la jouer). La performance sera plus ou moins fidèle au texte et à son esprit ou, au contraire, elle deviendra une réinterprétation, voire une recréation de l'œuvre initiale, à l'instar d'un pianiste comme Glenn Gould qui pouvait interpréter de manière très libre des pièces musicales, au point où l'on pouvait dire qu'il s'agissait pratiquement d'une réinterprétation. La poète québécoise Renée Gagnon a créé, à partir de son livre de poésie *Steve McQueen (mon amoureux)*, une performance intitulée *Projet McQueen*²¹³ prenant la forme d'une « lecture multimédia ». En faisant une lecture du texte accompagnée d'une projection vidéo, elle a resémiotisé le texte présent dans le livre. L'image vidéo nous montre une salle dans la pénombre, où se trouve l'auteure-performatrice, derrière un micro, avec une bouteille d'eau. L'éclairage, très précis, se trouve concentré sur la performeuse. Par moment, une projection vidéo surgit derrière elle. Il s'agit d'un montage de séquences de films mettant en vedette Steve McQueen. Le rythme créé par le montage de ces images vient influencer le rythme de la lecture poétique; par exemple, certains coups de feu qu'on entend concordent avec les mots dits par Renée

²¹³ Une documentation vidéo se trouve sur Internet : Renée Gagnon, « Projet McQueen », *Vimeo*, 2009, vidéo en ligne. <https://vimeo.com/8303481>

Gagnon. Ainsi, bien qu'étant des images de fiction, ces extraits de film deviennent des documents puisqu'ils renvoient à l'existence des films de McQueen. De plus, la lumière créée par la projection permet de rendre un peu plus visible l'espace réel où a lieu la performance. La lumière, en se reflétant sur le sol, donne à voir cet espace vide de la salle, et donne aussi une bonne indication de sa profondeur et des dimensions de la projection par rapport à l'échelle humaine de la performeuse. C'est en fonction de la perspective et de la perception spatiale, rendues possibles par cette lumière reflétée, qu'on peut déduire la distance entre la performeuse et l'écran de projection, et ainsi comprendre l'échelle de grandeur du lieu. Le cadrage de la vidéo montre certes la performeuse en très petit dans ce plan relativement large, mais cela permet de mieux montrer l'espace dans la salle ainsi que la relation qui se déploie entre Gagnon et la projection vidéo. Ainsi, cet « espace vide » autour de la performeuse n'en est pas moins signifiant. On s'aperçoit à certains moments que la projection, constituée d'image en 16/9 (format cinématographique), passe aussi en mode 4/3 (format adapté à la télévision analogique). Ce changement entre l'un et l'autre des formats d'images contribue au rythme de la projection qui impose sa cadence à la lecture de poésie. Bien que l'on ne voie pas Renée Gagnon boire de l'eau dans cet extrait vidéo, la présence de la bouteille vient à la fois indiquer que la performance dure probablement plus longtemps que la durée de la vidéo, et contribuer à établir la nature de l'événement: en effet, il est courant lors d'une lecture publique que la performeuse ait une bouteille ou un verre d'eau, contrairement à ce qui se fait au théâtre. Cette présence de la bouteille vient

aussi mettre en évidence l'ambiguïté de ce type de lecture-performance, qui implique à la fois une certaine théâtralité (l'éclairage, la scénographie, la projection, la narration) même si elle ne cherche pas à masquer la personne qui « performe » derrière un personnage. On pourrait contredire cette distinction en relevant le fait que le théâtre contemporain joue lui aussi avec ces frontières entre l'acteur réel et le personnage qu'il incarne, mais il s'agit somme toute d'une distinction plutôt conventionnelle entre le théâtre et la performance. La documentation vidéo d'une performance, bien qu'étant sur le plan de l'expérience de la réception très différent de la présence physique, permet de restituer une certaine idée de ce qui s'est passé. Si le titre de la performance de Gagnon *Projet McQueen* évoque évidemment un lien avec son recueil *Steve McQueen (mon amoureux)*, la mise en scène de cette « lecture multimédia » en fait une toute nouvelle œuvre, dont l'évocation spectaculaire, bien davantage qu'une spectacularité au sens fort du terme, contribue à mettre en évidence le personnage de McQueen, dont le surnom « King of Cool » indique déjà la grandiloquence.

Dans ses lectures et performances, Christophe Tarkos ne se restreint pas au texte écrit préalablement; il s'autorise au contraire le droit de l'adapter ou d'improviser. Comme le précise Castellin au sujet de la toute première lecture publique de Tarkos²¹⁴, dont le poème s'intitule « Le texte est expressif », il y a des « erreurs » de lecture, attribuables au fait que le poète s'efforce de se distancier de sa feuille pour regarder le public; par exemple, le

²¹⁴ Le 14 mai 1993 au Centre international de poésie de Marseille.

nom commun « le texte » qui revient plusieurs fois est remplacé à quelques reprises par le pronom « il »²¹⁵. Dans un cas comme dans l'autre, Tarkos travaille avec la répétition, du sujet « le texte » ou « il », mais le rythme induit par ces formes répétées n'est pas exactement le même à l'oral qu'à l'écrit. Cependant, précise Castellin, la distance entre le texte écrit et la performance (ou la lecture dans ce cas précis) est importante : les traits vocaux, le rythme, les suspens, les silences et les lenteurs ont un rôle sémantique déterminant. Cette mise en forme oralisée implique bien des paramètres qui contribuent à l'œuvre performée. De plus, la version écrite publiée par la suite dans son livre *Oui* (paru chez Al Dante en 1996) diffère encore une fois, ce qui montre le caractère évolutif des occurrences d'une « même » œuvre. Et c'est sans compter sur la place de la gestuelle et de l'action qu'on retrouve dans ses œuvres plus performantielles. Par exemple, la performance « je gonfle » : en respirant profondément dans le micro, entre les phrases, Tarkos met en évidence le mouvement du corps lors d'une respiration profonde. Ce geste contribue indéniablement au poème, faisant du geste respiratoire un élément crucial du poème qui est performé. Bien que le texte évoque ce geste, par l'expression « je gonfle », c'est la métaphore en acte qui donne toute sa portée à la performance et qui, certainement, contribue à son aspect humoristique. Tarkos précise d'ailleurs : « ça fait trente ans que je gonfle comme ça ». La phrase finale ajoute au comique du poème : « je me demande quand même si y a pas une fuite » ; de fait, dans la vidéo de la performance

²¹⁵ Philippe Castellin dans Christophe Tarkos et Philippe Castellin, *op. cit.*, p. 105-106.

ayant eu lieu le 7 mai 1998 au FRAC Basse-Normandie, le public éclate de rire après cette phrase, puis Tarkos effectue une dernière grande respiration, avant de pouffer de rire lui aussi.

La performance impose souvent une « réécriture » du texte chez Tarkos, puisque sa volonté de ne pas trop coller au texte écrit afin de favoriser la relation avec le public l'oblige à travailler à la fois à partir de ce dont il se souvient du texte écrit d'avance et avec une certaine part d'improvisation. Si on compare le texte écrit du poème « Le pneu » qui se trouve dans les archives du poète²¹⁶ (texte daté du 8 mai 1995) avec la version filmée de sa performance du 16 juin de la même année à Paris²¹⁷, il est clair que le texte écrit contient beaucoup plus de détails et de chiffres concernant le pneu (statistiques, poids, mesures, etc.), le poème est plus long, avec un peu plus de répétitions. Au moment de la performance, le poème se trouve bonifié par la présence du performeur : tout en parlant du pneu, Tarkos fait tourner lentement sa tête, de sa gauche vers sa droite, ce qui trace une sorte d'arc de cercle, comme s'il suivait le contour du pneu géant. Vers la fin de ce poème-performé, comme pour mettre l'accent sur la taille imposante du pneu dont il parle, le poète ouvre ses bras en disant que le pneu est « haut comme ça », puis « un tout petit peu plus grand que ça ». Suivant le texte qui indique l'ampleur du pneu, Tarkos ouvre les bras de plus en plus grands, et finit même par s'étirer sur la pointe des pieds pour accentuer sa description de la

²¹⁶ Cette version du texte serait celle ayant servi lors d'une conférence à l'école d'art d'Avignon. Christophe Tarkos et Philippe Castellin, *op. cit.*, p. 197-200.

²¹⁷ Voir la transcription : *Ibid.*, p. 201-203. La vidéo est sur le DVD accompagnant le livre.

grandeur. La performance contribue à rendre plus évidents les liens entre le texte et les images poétiques et même géométriques comme le rond et la ligne. Qui plus est, on a l'impression que Tarkos étire parfois volontairement sa prononciation, créant avec sa bouche un rond, comme si le pneu, le rond du pneu, était dans la langue elle-même. Le fait de dire en performance permet donc de mettre encore plus en évidence le travail sur les formes, comme le rond ou la ligne, ainsi que les analogies que Tarkos met en place. Ce que la performance perd en détails dans la description technique du pneu, c'est-à-dire l'aspect plus « antipoétique » qui est à l'œuvre dans la version textuelle, elle y gagne en force analogique et poétique, et ce, sans perdre la sensation de « tourner en rond » qu'induisent les répétitions.

2.3.3 La poésie sonore : l'abstraction et la figuration

À l'origine de la poésie sonore, il y a, selon Bernard Heidsieck, la volonté de sortir le texte de la page et du livre, afin de le « catapulter, vaille que vaille, hirsute, qu'importe, vers autrui, dans un renversement dynamique et dans un intense souci de re-communication ou de dialogue²¹⁸ ». C'est donc un désir de partage et d'échange de la poésie qu'envisage Heidsieck, pour la garder vivante, en réaction à la culture du livre. Or, comme le souligne Céline Pardo, l'idée de la « sortie du livre » qui émerge après la Deuxième Guerre mondiale est à la fois « fantasmée, programmée ou réellement pratiquée par

²¹⁸ Bernard Heidsieck, « ça + ça », *Inter art actuel*, no. 50, 1990, p. 27.

les poètes²¹⁹ »; c'est dire que le discours sur la volonté de sortir la poésie du livre ne concorde pas parfaitement avec l'ensemble des pratiques.

La poésie sonore nous force à distinguer la voix et la parole, puisque, là où la parole fait usage de la langue et des signes linguistiques, la voix elle, est beaucoup plus vaste : « elle se décline selon les circonstances à travers les cris, chuchotements, enrouements, sanglots, gémissements, toux, rires, éructations, vociférations, chants, fredonnements²²⁰ ». Autre distinction que l'on peut faire : la poésie phonétique relève de la parole de vive voix ou enregistrée, tandis que la poésie sonore peut aussi inclure tout autre son produit par la voix, voire tout autre son enregistré. L'origine de la poésie sonore se trouve chez les dadaïstes, Hugo Ball parlait d'ailleurs déjà en 1916 de « *Verse ohne Worte* » (poèmes sans mots) ou de « *Lautgedichte* » (poèmes sonores)²²¹. Par contre, c'est véritablement dans la seconde moitié du XX^e siècle, grâce à la radio et aux techniques d'enregistrement, que se développe la poésie sonore entendue au sens large, incluant tous types de sons, peu importe qu'ils soient codifiés sémantiquement ou non. La poésie sonore, même en s'affranchissant de la langue et de l'impératif sémantique, continue tout de même d'évoquer une présence par la voix, une présence de l'énonciation vocale. Ainsi, que le poète sonore soit en performance en

²¹⁹ Céline Pardo, *La poésie hors du livre (1945-1965)*. Le poème à l'ère de la radio et du disque, op. cit., p. 363.

²²⁰ David Le Breton, *Éclats de voix. Une anthropologie des voix*, Paris, Métailié, Coll. Traversées, 2011, p. 14.

²²¹ Steve McCaffery, « Cacophony, Abstraction, and Potentiality: The Fate of the Dada Sound Poem » dans Marjorie Perloff et Craig Dworkin, *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*, Chicago / London, University of Chicago Press, 2009, p. 120.

coprésence avec le public ou que sa prestation soit consignée sur un enregistrement sonore, cette présence est tout de même à l'œuvre. La voix ajoute un effet expressif et un effet sémiotique aux mots et aux syllabes, et de ce fait la présence vocale peut même prendre le pas sur le contenu textuel. Plus encore, la voix, selon David Le Breton, « émet déjà un message à l'insu du locuteur²²² », elle est même un signe d'identité²²³. La voix porte en elle-même de la signification.

La poète, performeuse et dramaturge britannique Hannah Silva intègre dans certaines de ses pièces et de ses performances un travail sur la langue et sur la voix. On y trouve une part de poésie sonore, où la matière sonore produite par la bouche atteint une grande force poétique et musicale. De plus, avec *Opposition*²²⁴, elle traite de la rhétorique dans la sphère politique, par le biais de la mise en évidence des signifiants au détriment des signifiés. Dans *Threshold*²²⁵, Silva utilise sa voix pour représenter le son de l'eau; il s'agit donc d'une forme sonore figurative, une icône dans la sémiotique peircéenne, à l'opposé de l'abstraction des sons sans référent précis. Cette figuration sonore implique aussi une musicalité; en plus de sa voix, Hannah Silva a recours à une trame sonore pour l'accompagner. Cette dernière est constituée d'enregistrements de sons figuratifs (ou concrets comme on dit en musique

²²² David Le Breton, *op. cit.*, p. 37.

²²³ *Ibid.*, p. 23-76.

²²⁴ Hannah Silva, « Opposition », en ligne. <http://hannahsilva.co.uk/performance/about-opposition/> [Consulté le 22 juillet 2021]

²²⁵ Hannah Silva, « Hannah Silva : Threshold, sound poetry », *YouTube*, vidéo en ligne. <https://www.youtube.com/watch?v=PBAB4cljPs> [Consulté le 22 juillet 2021]

concrète), de sons principalement aquatiques enregistrés dans le parc national de Dartmoor en Angleterre. Cette trame sonore contribue à donner à la voix de Silva un caractère figuratif. Malgré l'absence de texte, qui à priori semble s'opposer à l'idée de représentation littéraire, il y a bien une représentation figurative qui se dégage du poème.

La poésie sonore repose sur une approche matérielle de la voix, de la parole et de la langue. Le poète et performeur Christophe Tarkos, qui se définissait comme un « poète de la lecture²²⁶ », parlait de la « patmot » (ou pâte-mot) pour décrire la langue; il s'agit de la langue courante, non d'une langue « autre », d'une langue « poétique »²²⁷. Ainsi, « Pâte-mot est la substance²²⁸ », et ses propriétés matérielles varient : mollesse, viscosité, continuité ou structure relationnelle; d'ailleurs, concernant cette dernière, Castellin rappelle l'intérêt de Tarkos pour l'idée de la langue chez Saussure et pour l'importance chez Frege de trouver le sens des mots pris en contexte²²⁹. Cet intérêt pour des théories du langage se trouve au cœur même de l'écriture poétique de Tarkos :

Le point de départ est la définition d'un mot par sa place à l'intérieur de la constellation. Le point de départ est la matrice du sens représentée par la constellation de points. Le point de départ est la constellation, à partir de laquelle se définissent les

²²⁶ Alain Nicolas, « Tarkos, celui qui "cherchait les emmerdes" avec le mot poème », L'Humanité, France, 23 Avril 2015, en ligne. <https://www.humanite.fr/tarkos-celui-qui-cherchait-les-emmerdes-avec-le-mot-poeme-572134> [Consulté le 10 octobre 2018]

²²⁷ Philippe Castellin dans Christophe Tarkos et Philippe Castellin, *L'Enregistré. Performances / improvisations / lectures*, op. cit., p. 52.

²²⁸ Christophe Tarkos, *Le signe =*, Paris, POL, 1999, p. 32.

²²⁹ Philippe Castellin dans Christophe Tarkos et Philippe Castellin, *L'Enregistré. Performances / improvisations / lectures*, op. cit., p. 52.

choses, par la place qu'elles occupent aux côtés des autres à l'intérieur d'une constellation de places.²³⁰

Dans ce texte tiré des archives numériques du poète, on voit que le contexte énonciatif et la place des mots dans la structure du texte ont un rôle important dans la signification de chacun des mots. Au fond, la patmot est une substance visuelle ou sonore qui n'existe que dans son « usage contextualisé²³¹ » et la parole de Tarkos (en performance et en lecture publique) ne devrait surtout pas être considérée comme de moindre importance que ses écrits. La patmot permet tout autant le recours au langage parlé du quotidien qu'au langage technique ou bien à celui du dictionnaire. D'ailleurs, Tarkos travaillait souvent avec le dictionnaire pour constituer des listes de mots « sémantiquement ou phonologiquement apparentés²³² ». Le poème sonore « Je me peigne » ou la performance « Le petit bidon » sont très ancrés dans le quotidien et la banalité. « Je me peigne » joue sur la banalité, mais aussi sur la répétition du mot « peigne » et du verbe « peigner », reprenant formellement le geste de se peigner qui procède lui aussi par répétition²³³. « Le petit bidon », partant d'un objet simple, devient le prétexte à un jeu métaphorique sur le contenant, le contenu, le plein et le vide : le petit bidon « avec / du vide dedans / il est fermé mais il est vide²³⁴ » et à l'intérieur

²³⁰ Christophe Tarkos, *Ibid.*, p. 53.

²³¹ Philippe Castellin, *Ibid.*, p. 54.

²³² *Ibid.*, p. 423.

²³³ Christophe Tarkos, « Je me peigne », *L'Enregistré*, *op. cit.*, p. 462.

²³⁴ Christophe Tarkos, « Le petit bidon », *Ibid.*, p. 453.

il y a « des mouvements de l'air²³⁵ ». La simplicité du bidon d'huile vide permet à Tarkos d'ouvrir une réflexion sur le vide qui n'en est pas, sur le rien qui est encore quelque chose, et finalement d'aborder l'objet avec un certain anthropomorphisme : « il résiste, il tient, il a de la tenue²³⁶ ».

Le recours à la voix pour émettre des sons différents ou inattendus déplace la question de la représentation littéraire. Dans la poésie sonore du belge Antoine Boute, le cri et le râlement occupe une place de choix. Si, bien entendu, un cri n'est pas un signe au sens linguistique, ni un signe aussi codifié qu'un symbole, il n'est pas pour autant dénué de signification. Parfois, il ajoute une dénotation ou une connotation aux mots qui sont criés, ou alors il évoque le cri sans mots, le cri pour lui-même quasiment primitif. Qui plus est, le recours au cri est en soi performatif : le fait même de crier en performance fait de ce cri une représentation du cri. L'occurrence du cri, un *token* dans la terminologie peircéenne, se réfère à un *type* existant (le cri), mais cette occurrence particulière produit un nouveau type, une nouvelle catégorie, étant donné que ce cri devient porteur d'un nouvel objet, d'une nouvelle signification. La poésie, même sonore, joue sur la tension entre la forme et le fond, entre la matière comme représentamen et l'objet de ce signe sonore. Dans sa performance *FORÊT MASSAGE PEUPLE*, présentée le 16 janvier 2015 à la librairie Le lièvre de mars à Marseille²³⁷, Boute avait recours aux cris, mais

²³⁵ *Ibid.*, p. 454.

²³⁶ *Ibid.*, p. 455.

²³⁷ Antoine Boute, « FORÊT MASSAGE PEUPLE », *YouTube*, performance du 16 janvier 2015, audio en ligne, Marseille, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=pllhpyMekKc>

aussi au souffle, au halètement et à divers sons rauques. La répétition de certains mots, en accentuant peu à peu l'intensité du cri ou du halètement entre les mots, nous entraîne dans l'animalité dont parle le texte (entre 0:44 et 1:23) où il est question de « synchrétisme instinctuel rigolo » et de « rigolo animal inspiré ». Ainsi, le cri et le halètement contribuent à évoquer l'animalité. Plus loin dans la performance (entre 3:42 et 4:20), la répétition des mots « Les plantes comme modèle politique », qui devient « les plantes politiques » puis simplement « politique », semblent plutôt impliquer une toute autre approche du cri; celle de la revendication, de la colère et de la révolte. Or, lorsque se termine cette répétition de cris, Boute enchaîne avec des sons de gorge pendant une trentaine de secondes; ces sons non linguistiques ne sont plus des cris, mais des sons plus maîtrisés, offrant une rythmique qui peut être qualifiée de musicale. Si le poète évoque un « ensauvagement de type cosmique » (à 10:17), on peut en déduire que le corps en action dans la poésie sonore vient accentuer cette corporalité sauvage, cette corporalité presque fondamentale de la vie. Le caractère figuratif du langage peut aussi s'estomper; entre 11:25 et 11:58, le poète se met à répéter « nous sommes dans le don », de manière rapide, à un point où l'on perd quasiment le lien entre le son produit et les mots énoncés. La répétition crée une matière sonore qui prend le dessus sur la sémantique des mots; la musicalité vient annihiler les symboles (au sens peircéen), laissant place à des signes sonores aux objets immédiats plus incertains. Plus tard dans la performance, après avoir augmenté la rapidité de l'enchaînement verbal (entre 12:30 et 13:07), Boute a recours à des changements de timbre et de hauteur de la voix, surtout vers les

tonalités plus graves et les timbres plus rauques, créant une matière sonore granuleuse (de 13:07 à 13:50). Ce travail presque plastique de la forme de la voix met en évidence le caractère abstrait de la voix qui accompagne toujours l'énonciation verbale. Contrairement à une lecture de poésie théâtrale effectuée par des comédiens, la poésie sonore de Boute repose sur un travail de la voix qui n'est pas au service d'une mise en scène du texte, ni d'une exacerbation du personnage ou du lyrisme; la variation de la voix injecte de l'abstraction dans le langage et participe de la fonction poétique²³⁸. On est au plus près de l'abstraction quand Boute revient à des sons abstraits, qui oscillent entre sons de gorge à basse fréquence et halètements (13:58 à 14:47). La performance du poète sonore belge repose sur le paradigme de l'emportement : le rythme et l'évolution de la trame narrative s'inscrivent dans un processus où la voix s'emporte, les mots s'accumulent, et le poème sonore se construit avec des cycles d'accalmie et de fougue. Le dynamisme est associé à une plus grande abstraction de la voix, tandis que l'accalmie est associée au silence et aux prononciations verbales plus calmes. Si le cri et la texture vocale ne sont pas de l'ordre du symbolique comme l'est la langue, en revanche, ils évoquent tout de même une certaine figuration, ne serait-ce que par iconicité (au sens peircéen) de ce que la voix performe. La voix d'Antoine Boute incarne une représentation de la voix rauque, du cri pré-langagier, de l'animalité, de la musicalité intrinsèque de la voix et même d'une énonciation, en quelque sorte, de l'indicible. Bref, le travail du poète belge nous rappelle

²³⁸ Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », *op. cit.*

l'importance phénoménologique de la voix, considérant que cette dernière est bien davantage qu'un simple outil servant à prononcer des mots. À l'instar de la poésie qui travaille le langage à la fois sur la forme et le fond, la poésie sonore donne l'opportunité de travailler autant sur les possibilités figuratives que les possibilités non figuratives de la voix humaine.

2.4 L'interaction

2.4.1 Du câlin à la confrontation : Jonathan Lamy

Jonathan Lamy, dont les poèmes publiés en recueils aux éditions du Noroît sont de facture assez classique, deviennent, lors de ses performances d'une tout autre nature. L'intervention participative avec le public, la poésie action et la poésie sonore sont au cœur de sa pratique performantielle. Le caractère participatif est particulièrement présent dans les performances de Lamy, ainsi que dans les projets collectifs dans lesquels il s'investit : poésie-sculpture humaine, poésie-câlin, poésie-massage, petit salon de coiffure-poésie; les titres, déjà, sont évocateurs²³⁹. Avec son projet *Poésie-câlin* (depuis 2011), Lamy fait de la performance un moment de rapprochement; choisissant une personne dans le public, le poète lui fait un câlin en lisant un poème. C'est à la fois une lecture personnalisée et une lecture publique : il lit un poème à chaque personne à qui il fait un câlin, mais sa lecture est suffisamment forte

²³⁹ Site personnel de Jonathan Lamy : <https://jonathanlamy.wordpress.com/performances/>

pour que le reste du public puisse entendre. On oscille ainsi entre le caractère public de la performance et le caractère privé ou personnel du câlin. Le poème s'offre avec un câlin, comme un cadeau spécifique à une seule personne, bien que l'ensemble des personnes qui assistent à l'événement puisse profiter de la lecture offerte. Le jeu sur l'intimité et le rapprochement est aussi mis en évidence dans les performances de poésie-action en duo que Lamy a réalisées avec Sébastien Dulude²⁴⁰. Que ce soit par le rapprochement de leurs visages qui se collent en ayant une feuille de papier comme unique distance entre les deux, ou bien par le geste de se couper mutuellement les ongles d'orteils, un rapprochement, une complicité est créée. Cette complicité est aussi perceptible dans la mise à l'épreuve physique des corps, qui se soutiennent l'un et l'autre, dans des postures exigeantes, pour lire leurs textes respectifs. La confrontation est à plusieurs niveaux : confrontation des deux écritures, confrontation des corps entre eux, confrontation des corps avec leurs limites physiques et confrontation de l'espace privé et de l'espace public.

2.4.2 La performance collective : Antoine Boute

L'interaction en performance peut aussi se vivre de manière collective. Antoine Boute est l'organisateur du festival Boslawaaï qui se déroule en forêt,

²⁴⁰ Leur duo de poésie-action a été présenté entre autres lors de la soirée « Brasse-Kamarad : poésie / slam / performance » au Centre culturel Pauline-Julien à Trois-Rivières (18 novembre 2011) et à la soirée « Rendez-vous à Up-To-No-Good » au Mile End Poets' Festival à la Casa del Popolo à Montréal (2 avril 2017).

un événement de création et de diffusion multidisciplinaire qui propose de la musique, de la danse, de la poésie et des séances de tournage cinématographique. C'est en quelque sorte un *happening* dans la forêt de Soignes. Lors de la première édition, le 6 juin 2009, Boute a mené une performance sonore collective déambulatoire. Martine Doyen a « filmé dans le noir » une partie de cette performance²⁴¹; nous avons accès au son de la performance, et à travers la noirceur de la forêt, on aperçoit très légèrement, de temps à autre, quelques reflets de lumière, le sol et des silhouettes. La poésie sonore de Boute et de quelques autres participants, faite de sons rauques et de cris, s'accompagne du son produit par les feuilles et les branches au sol, des rires de certaines personnes, des paroles de gens qui discutent et, à la fin de la séquence vidéo, du bruit d'un avion qui passe. La proposition collective laisse supposer que chaque personne devient un participant de la performance sonore, que ce soit de manière intentionnelle ou non. Si les sons de la poésie sonore se perdent un peu dans l'ensemble du spectre audible, c'est au profit d'une expérience d'écoute collée sur l'expérience de la performance qui s'inscrit dans une logique héritée des avant-gardes historiques où l'art doit être vécu comme une expérience au cœur même de la vie. La poésie sonore de Boute, avec ses râlements et ses cris, offre le constat d'être vivant, bien vivant.

²⁴¹ Antoine Boute et Martine Doyen, « Performance sonore d'Antoine Boute à Bolsawaai », *YouTube*, 2009, vidéo en ligne. <https://www.youtube.com/watch?v=55ueE88X3rQ&t=43s>

2.5 L'éphémérité et la temporalité

Contrairement à l'écrit, la performance peut disparaître de l'histoire artistique et culturelle facilement, advenant qu'aucune trace documentaire ne permette d'en conserver la mémoire. À l'instar du théâtre, qui peut être rejoué à partir des dialogues et du texte écrit, il demeure toujours une part de l'œuvre qui peut disparaître faute de traces, que ce soit la mise en scène, les costumes, les décors, les intonations, etc. Tout comme avec le théâtre ou la danse, il reste difficile d'avoir une bonne idée de la gestuelle d'un performeur ou d'une performeuse, simplement à partir de photos ou de vidéos. De même, l'attitude générale adoptée pour la performance n'est pas toujours perceptible dans le texte poétique lui-même. En ce sens, tout le travail d'édition posthume effectué par Philippe Castellin sur l'œuvre de Christophe Tarkos dans le livre avec CD et DVD *L'Enregistré. Performances / improvisations / lectures* est une manière de combattre l'éphémérité de la performance et de l'oralité. En rassemblant des enregistrements audio, des vidéos, des notes, des retranscriptions de textes de performances, des brouillons, des fichiers numériques, des lettres, des photos, et surtout, en y ajoutant une mise en contexte et d'importantes explications, Castellin arrive à préserver un peu la partie performantielle, orale et vivante du travail de Tarkos qui, contrairement aux livres publiés, court le risque de disparaître avec le temps, malgré qu'elle soit fondamentale pour bien comprendre sa pratique artistique.

Comme tout événement, la performance implique une durée. La temporalité joue par conséquent un rôle dans la constitution même de la

performance. Parfois, le temps peut devenir un enjeu central. C'est le cas avec Fortner Anderson. Artiste américain établi à Montréal depuis 1976, il est l'un des pionniers de la scène de poésie « spoken word ». Son projet *Points of Departure*, ayant eu lieu de février 2010 à février 2011, avait comme prémisse d'essayer de produire un poème par jour pendant un an. Durant cette année, Anderson a finalement écrit 256 poèmes, donnant lieu à une performance de 12 heures et 10 minutes, durant laquelle le poème de chaque jour du projet est lu à intervalle de deux minutes. Lorsqu'il s'agit d'un jour où il n'y a pas de poème d'écrit, le performeur reste silencieux. Cette performance où le silence occupe une place importante a été présentée en 2015 à la galerie Skol à Montréal²⁴², ainsi qu'au Printemps des poètes à Québec la même année. Puis, elle a été reprise durant l'événement *Words & [] — a Durational Conference of Art & Thought* à Montréal en 2016, à la Fonderie Darling en 2018 à Montréal ainsi qu'au Casino Luxembourg - Forum d'art contemporain en 2019²⁴³.

La grande durée de la performance *Points of Departure* concorde avec la logique temporelle de la période de création. Par un système d'équivalence, une journée de 24h étant réduite à deux minutes, la performance est à l'échelle par rapport à son contexte de production. Le silence, qui occupe quand même près de 30% du temps de la performance, s'avère être une forme

²⁴² On peut entendre un extrait de cette performance sur la page Soundcloud du centre Skol : Fortner Anderson, « Points of Departure », *Soundcloud*, fichier audio, performance du 2 mai 2015 à Skol, Montréal, en ligne. <https://soundcloud.com/centreskol/fortner-anderson>

²⁴³ Fortner Anderson, « Performances : Points of Departure », en ligne. <https://fortneranderson.com/?performances=points-of-departure> [Consulté le 21 novembre 2020]

signifiante; le silence évoque ces journées de non-production, en plus de conserver la cohérence conceptuelle du projet qui repose sur la mise à l'échelle du temps de production et du temps de la performance. D'ailleurs, la longue durée de la performance en fait aussi une performance au sens physique et quasiment sportif du terme, puisque le performeur reste debout pendant tout ce temps. Une performance de cette ampleur pose la question du temps investi par les spectateurs pour assister à l'œuvre; si certaines personnes restaient quelques heures à écouter, d'autres ne faisaient que passer quelques minutes. C'est un mode de fonctionnement qui ressemble plus à une installation artistique qu'à un spectacle ou un film, puisque le public entre et sort à sa guise. On est libre de rester pour la durée que l'on souhaite. L'œuvre se présente davantage comme un processus à découvrir partiellement que comme une œuvre close à considérer dans sa globalité. Par contre, le processus du performeur repose sur le principe de ne présenter la performance que dans son intégralité de plus de douze heures, et non d'en présenter des versions plus courtes²⁴⁴. Les poèmes invoquent la vie quotidienne et les humeurs de l'artiste, « un monde intérieur mêlé à de grandes et vivaces questions », mais aussi la « nature fugace et banale du quotidien »²⁴⁵. Si l'œuvre de Fortner ressemble beaucoup à une simple lecture publique, le caractère conceptuel et la démarche temporelle fait du processus

²⁴⁴ Fortner Anderson et Casino Luxembourg / SKIN Studio, *Vimeo*, « Fortner Anderson - Points of Departure », vidéo en ligne, 2019. <https://vimeo.com/313757941>

²⁴⁵ Fortner Anderson, « Performances : Victoria Stanton et Fortner Anderson », *Skol*, en ligne. <http://skol.ca/programmation/performances-victoria-stanton-et-fortner-anderson/>

une performance. On peut même y voir deux moments performantiels, le premier lors de la création sur une année, qui est de l'ordre de la performance sans public, et le deuxième lors de la lecture publique sur plus de douze heures. C'est l'ensemble de ces deux moments qui constitue le projet et qui permet d'envisager qu'il s'agit de poésie-performance et non simplement d'une lecture de poésie.

La forme de la performance-vidéo offre un autre rapport au temps. La poète et performeuse Laura Vazquez, dans sa série *Le poème du mois*²⁴⁶, a créé une vidéo à chaque mois d'octobre 2013 à novembre 2017, pour un total de 49 poèmes du mois. Chacun de ses vidéopoèmes est fait de la même manière, à raison d'un mot filmé par jour, et la succession de tous les jours du mois constitue le poème. Le fait de filmer, évidemment, met en lumière l'éphémérité de la parole, qui doit être enregistrée pour se conserver. Ce qui est le plus frappant, c'est certainement la vitesse à laquelle s'enchaînent les mots dans chaque poème du mois; il y a peu de silences, peu de temps morts, le montage est extrêmement serré, et tout commence chaque fois par un décompte 3-2-1 avec un effet sonore, ce qui amplifie l'impression de course et de rapidité. Cette rapidité oblige à une grande concentration pour comprendre le poème : il faut réécouter plusieurs fois pour arriver à bien entendre. Le défilement des courtes séquences quotidiennes met en évidence le temps qui passe, en particulier par l'habillement et le lieu qui changent. Chaque séquence signifie indéniablement un moment, un espace-temps

²⁴⁶ Laura Vazquez, « Le poème du mois », *Tapin 2*, en ligne. <http://tapin2.org/le-poeme-du-mois> [Consulté le 22 juillet 2021]

particulier. De même, la grande disparité des lieux offre une diversité d'acoustique, et il arrive qu'on entende d'autres sons provenant de l'environnement. Contrairement à une performance en coprésence avec le public, cette performance filmée peut s'effectuer dans un temps très fragmenté. À l'instar de *Points of Departure* de Fortner Anderson, la longue durée du projet global de Vazquez s'oppose à la forme courte de chaque poème. Dans le cas de Vazquez, la fragmentation est encore plus frappante, puisque chaque entrée quotidienne de ce « journal » ne contient qu'un seul mot. Comme chaque poème ne peut contenir plus de 31 mots, les vidéopoèmes sont toujours brefs, soit entre 13 et 39 secondes. Bien que ce soit un projet vidéopoétique, il entre dans la définition de performance de Schechner tel qu'on a pu le voir au premier chapitre, puisque l'action de dire se trouve mise en évidence²⁴⁷. Qui plus est, à l'instar de Philip Auslander, on peut envisager que la vidéo est une performance en soi et, bien que l'action ne soit pas réalisée devant le public, la vidéo fait office de performance²⁴⁸. En effet, pour Auslander, l'acte même de produire une photographie ou une vidéo de performance est ce qui la constitue comme performance; c'est un acte performatif²⁴⁹. Pour reprendre l'expression d'Auslander, les vidéos de la série *Le poème du mois* de Vazquez sont des performances médiatisées²⁵⁰.

²⁴⁷ Richard Schechner, *Performance Studies. An Introduction*, op. cit., p. 2.

²⁴⁸ Philip Auslander, « The Performativity of Performance Documentation », *PAJ: A Journal of Performance and Art*, Volume 28 no. 3, Septembre 2006, p. 1-10.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 5.

²⁵⁰ Philip Auslander, *Liveness. Performance in a mediatized culture*, op. cit., p. 4.

2.6 Le spectacle et l'anti-spectacle

2.6.1 L'anti-spectacle : Fortner Anderson et Christophe Fiat

Au premier chapitre, nous avons précisé les diverses notions entourant la performance. À cet égard, la distinction entre l'art performance et le théâtre (ou plus largement les arts du spectacle), bien que nécessaire, s'avère peu fructueuse pour clarifier ce qu'est la performance, compte tenu de sa tendance à fuir les catégories, les disciplines et les codes établis. Ainsi, si certaines performances s'inscrivent assez volontairement dans le champ des arts de la scène ou du spectacle, d'autres semblent plutôt y résister. La performance *Points of Departure* de Fortner Anderson, par sa logique temporelle de longue durée qu'on a déjà évoquée, s'inscrit dans l'anti-spectacularité. L'ampleur du projet l'inscrit en porte à faux par rapport à l'efficacité attendue dans la logique du spectacle. De même, la grande durée s'oppose à la simplicité, voire à la banalité des poèmes quotidiens lus pendant la performance. On est loin de l'intensité spectaculaire, en somme.

Christophe Fiat, dans sa performance *New York 2001*²⁵¹, créée à partir de son livre *New York 2001. Poésie au galop*²⁵², alterne entre le spectacle et l'anti-spectacle. Plus particulièrement, c'est la performance du poème intitulé « roman populaire », faisant partie de la suite poétique « Visions de New York

²⁵¹ Christophe Fiat, « Roman populaire », *YouTube*, performance *New York 2001* au festival Proposta, Barcelone, novembre 2002, extrait vidéo en ligne.

<http://www.youtube.com/watch?v=CGa0QpM4Hlc>

²⁵² Christophe Fiat, *New York 2001. Poésie au galop*, Paris, Al Dante / Niok, 2002, 105 pages.

City », qui nous intéresse ici. La performance, dans sa diégèse, propose le récit d'une histoire d'amour pendant l'attaque terroriste du 11 septembre 2001 aux États-Unis. L'événement catastrophique est représenté dans une forme narrative constituée de répétitions, comme sur une chaîne d'informations en continu. L'histoire se déroule aussi comme un film hollywoodien. Tous les éléments caractéristiques de ce type de films s'y retrouvent : les bons et les méchants, de l'action, une histoire d'amour plus que parfaite, et des personnages stéréotypés (lui, riche, et elle, pauvre). Il y a depuis les débuts de l'art performance une tendance au refus du spectaculaire, et l'attitude de Christophe Fiat qui tourne le dos au public pour lire son texte relève un peu de ce paradigme. Sa posture évoque à la fois une négation du public, qui n'est pas sans faire allusion à certains musiciens rock ou punk, et une réduction des fonctions émotives et conatives, tel que définies par Roman Jakobson²⁵³. En effet, le destinataire n'est pas mis en évidence, puisque son visage n'est pas visible, et qu'il n'est pas inclus dans la diégèse de son texte. De plus, le destinataire n'est pas interpellé de façon évidente par le performeur, leur relation n'étant pas facilitée par le contexte d'énonciation. La part d'anti-spectacularité dans la performance entre en contradiction avec le spectacle à grand déploiement du cinéma hollywoodien qui est à l'œuvre sur le plan narratif. Aussi, le jeu de guitare fait du performeur un symbole du rock et de la musique populaire. Or, il n'y a pas de virtuosité, ni dans le chant qui est remplacé par une lecture, ni dans le jeu de guitare qui est relativement

²⁵³ Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », *op. cit.*

simpliste, ce qui, évidemment, met en évidence la mise en scène du performeur lui-même comme symbole. La relative sobriété de la mise en scène vient d'ailleurs mettre en lumière la spectacularité du récit. L'usage du 11 septembre comme scénario-catastrophe permet à Fiat d'élaborer un récit d'action hollywoodien typique, ce qui, en parallèle à l'histoire d'amour, crée une tension. Les deux genres hollywoodiens de la comédie romantique et du film d'action se croisent dans un poème performé qui reprend les formes de la musique pop, mais qui, par ses répétitions ressemblant vaguement à l'alternance couplet-refrain de la chanson, met aussi en évidence le pathétisme, en adoptant une forme, disons, tragi-comique. La performance, d'une certaine façon, imite les chaînes de nouvelles en continu, répétant *ad nauseam*, « en 2001 AMERICA UNDER ATTACK », mais surtout « DO YOU LOVE ME? I LOVE FOREVER! ». Cette répétition de l'attaque terroriste reprend un type de récit qui est habituel pour les chaînes d'informations, tandis que l'histoire d'amour, au contraire, ne cadre pas trop avec le contenu informatif de ce type de média. Par contre, cette spectacularité de la télévision et du cinéma hollywoodien est incontestablement impliquée dans la performance. Fiat crée un amalgame de ces discours médiatiques. Sa performance joue avec les codes de la musique pop, du cinéma et de la télévision. En général, dans le travail de Fiat qui exploite autant la performance en solo que la mise en scène avec des comédiens, la présence du corps en train de lire est un geste en soi, c'est une performance : « Dans le fait de lire sur scène, il y a aussi la présence du corps sur scène, la lecture

comme un acte volontaire, une véritable action²⁵⁴ ». C'est aussi une mise en scène du corps lisant, une théâtralisation de la lecture à voix haute, donc un spectacle donné à voir. Le fait de mettre en scène le corps-lecteur et d'être simultanément dans la performance et dans le spectacle est peut-être un paradoxe, mais ce n'est évidemment pas propre à Christophe Fiati.

2.6.2 Le spectacle, la performance et la poésie sonore : Hannah Silva

Si les poètes-performeurs font parfois dans l'anti-spectacle, ce n'est pas le cas avec Hannah Silva. Ayant fait des études en musique, en danse et en théâtre, elle est à la fois poète, dramaturge et performeuse. Ses textes, ses pièces et ses performances s'inscrivent à la frontière entre diverses formes d'art. Le caractère intermédial de son travail implique autant la langue anglaise que le langage des signes britannique, le paysage sonore, la musique, la danse et la mise en scène théâtrale. Si sa démarche artistique n'est pas en opposition au spectacle, en revanche, elle intègre des pratiques comme la performance et la poésie sonore qui sont en général moins ancrées dans la logique de la mise en scène et du spectacle. Les performances de Hannah Silva sont, à l'instar des arts de la scène, généralement conçues avec l'idée de donner lieu à de multiples occurrences; elle effectue pour plusieurs de ses œuvres des tournées de diverses salles. Nous ne sommes plus dans

²⁵⁴ Isabelle Lassalle, « Avignon 2007. Les performances de Christophe Fiati », *France culture*, 10 juillet 2007, en ligne. <https://www.franceculture.fr/avignon-2007-les-performances-de-christophe-fiati> [Consulté le 16 juin 2018]

l'expérience unique comme dans une certaine tradition de l'art performance. Dans sa performance *Opposition*, Silva incarne un personnage de politicienne ou de politicien; le costume stéréotypé du veston-cravate évoque surtout la figure politicienne. À partir de la gestuelle du personnage, Silva intègre des mouvements de danse. L'œuvre est présentée sur une scène traditionnelle, c'est-à-dire le lieu associé aux arts vivants, particulièrement à la danse et au théâtre. Les jeux d'éclairage contribuent à la mise en scène : des changements de couleurs modifient l'ambiance, tandis que l'éclairage ciblé sur la performeuse vient centrer l'attention sur ses gestes. De plus, un éclairage frontal permet de créer une grande ombre portée du personnage à l'arrière-plan, ce qui contribue à évoquer le « jeu des apparences » de la politique grâce à l'écart visuellement frappant entre le personnage et son ombre²⁵⁵. Si la mise en scène générale est très théâtrale, Silva intègre aussi la participation du public, davantage associée au spectacle populaire, mais qui fait aussi partie des moyens couramment utilisés dans l'art performance. Ainsi, son travail de poésie sonore, qui peut sembler plus exigeant, s'intègre dans une œuvre où se côtoie aussi la danse et le théâtre. Contrairement à ses œuvres de poésie sonore présentées « pour elles-mêmes », l'ajout de poésie sonore au sein de cette pièce théâtrale permet à Hannah Silva d'amener son minutieux travail de la matière sonore à un public plus large.

²⁵⁵ Voir les huit premières secondes de cette vidéo : Hannah Silva, « *Opposition* », *YouTube*, 2012, vidéo en ligne. https://www.youtube.com/watch?v=FYf0d_R8GE4 [Consulté le 11 décembre 2018]

2.6.3 La performance comme anti-art : Sylvain Courtoux

Sylvain Courtoux est un auteur français impliqué dans le milieu de l'édition et de la poésie-performance; il a créé le collectif Poésie Express avec Jérôme Bertin et Charles Pennequin et il fait partie du collectif Evidenz. En plus de ses nombreux textes parus dans des revues, il a publié, entre autres, le manuel *Action Writing*, réédité chez Dernier Télégramme en 2007, qui, selon l'auteur, « tente de mettre à nu, de défier, de décliner (et d'attaquer) les postures des processus de domination et d'asservissement idéologique »²⁵⁶. Aussi, chez Al Dante, il a publié *Nihil, inc.* (2008) et *Still Nox* (2011), de même que le livre-CD *Vie et mort d'un poète de merde* (2010). *Vie et mort d'un poète de merde* est d'abord, selon l'auteur, un opéra-rock, qui a été présenté au Palais de Tokyo à Paris le 11 janvier 2007.

Dans *Nihil, inc.*, Courtoux utilise le *cut-up* et le détournement textuel pour produire un texte/fleuve « où il est question de chaos, de mort et de révolution »²⁵⁷, et dans *Still Nox*, il nous livre un récit présenté comme étant « totalement autobiographique », et qui raconte son addiction au StilNox, un somnifère puissant. La question de la véracité de ce récit autobiographique est un enjeu réel. D'ailleurs, *Vie et mort d'un poète de merde* pose le même

²⁵⁶ Sylvain Courtoux, « Action Writing 3 » (extrait), *Remue.net*, en ligne, <http://remue.net/revue/TXT0110courtoux.html> [Consulté le 13 septembre 2021]

²⁵⁷ Éditions Al Dante, « Nihil Inc. », *Les Presses du réel*, en ligne. <https://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=6260&menu=0> [Consulté le 13 septembre 2021]

problème de catégorisation. Est-ce vraiment un opéra-rock tel qu'annoncé? Rien n'est moins sûr. D'abord, la forme est plutôt celle d'un concert pop, Courtoux étant le chanteur de ce groupe au talent très questionnable, accompagné d'un choriste, Jérôme Bertin, et d'un musicien derrière un ordinateur, Emmanuel Rabu. Musicalement, on est plus proche de la technopop que du rock, et surtout, l'absence de travail sur le chant, l'absence d'instruments de musique (hormis un ordinateur) et l'absence de mise en scène dramatique nous éloigne beaucoup de l'opéra-rock. La question qui se pose est donc la suivante : le péri-texte nous induit-il en erreur ou suggère-t-il une façon particulière d'appréhender ce spectacle? Il ne s'agit pas vraiment d'un opéra-rock, sauf dans son acception la plus large, soit celle d'un spectacle-concept ou d'un album-concept reposant sur une trame narrative commune à l'ensemble des chansons. La théâtralité inhérente à l'opéra-rock doit peut-être s'envisager autrement. D'abord, il y a projection d'images derrière le groupe, ce qui contribue à mettre en relation la musique et l'image, mais certainement pas à une vraie mise en scène au sens dramaturgique. Disons que c'est une mise en scène de figures particulières: la figure du rocker, c'est-à-dire celle du musicien libre, excessif et bruyant vivant de sexe, de drogue et de rock & roll, mais aussi la figure du poète maudit. En effet, comme l'évoque le site Internet des éditions Al Dante, *Vie et mort d'un poète de merde* est une œuvre constituée de « chansons qui [...] relatent les tribulations d'un jeune poète maudit [...] qui n'arrive pas à se faire publier, malgré tous ses efforts (souvent laborieux, parfois grotesques et pathétiques) pour emprunter

à la scène poétique actuelle toutes les poses adéquates²⁵⁸ ». Cette représentation des figures du poète maudit et du rocker semble plutôt laisser croire qu'il s'agit d'une blague ou, du moins, d'un détournement du sens de la catégorisation et du genre auquel l'œuvre appartient. Ce qui serait peut-être pertinent, c'est d'envisager l'opéra-rock comme une performance plutôt que comme un spectacle : comme on le sait, l'art de la performance repose, surtout à ses débuts, sur l'idée de l'anti-spectacle et parfois même de l'anti-art. Le paradigme de la liberté d'expression individuelle y joue un rôle primordial et il a préséance sur celui du beau et du bien fait. De plus, la performance est un genre associé à l'indiscipline, à des pratiques qui ne requièrent pas de technique particulière mais qui requiert surtout la présentation du corps lui-même comme œuvre, comme objet d'art. Ainsi, ce « spectacle » relève peut-être bien plus de la performance, et de la performativité, puisque c'est une sorte d'actualisation du poète de merde; Courtoux ne fait pas que chanter des histoires qui racontent la vie de ce poète maudit, il l'incarne littéralement devant le public. Il devient même évident que le manque de talent est présenté comme tel, parce qu'il chante assurément mal, sauf si on considère que l'objectif est de chanter faux, puisqu'en ce cas seulement on pourrait dire qu'il chante « bien », mais uniquement en regard

²⁵⁸ « Vie et mort d'un poète de merde », *Al Dante*, en ligne. <http://www.al-dante.org/content/view/138/119/> [Consulté le 13 janvier 2018] Le texte de présentation du livre+CD a changé un peu lors du passage au site des Presses du réel qui fait maintenant la distribution pour les éditions Al Dante. Il est bien mentionné qu'il s'agit d'une « Caricature d'album concept ». Voir : « Vie et mort d'un poète de merde », *Les Presses du réel*, en ligne. <https://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=6219&menu=4> [Consulté le 13 septembre 2021].

de l'intentionnalité et du concept du projet. D'ailleurs, puisque parfois il chante et parfois il lit son texte sur une feuille, surgit un amalgame ou un croisement de la figure du chanteur rock et celle du poète. Le fait que le chanteur ne connaisse pas son texte par cœur, bien entendu, contribue à la symbolique du poète perdant, du poète *loser*. En effet, s'il est souvent jugé acceptable et prévisible qu'un poète lise en public, ce n'est pas tout à fait le cas pour un chanteur. Cette présentation du manque de talent relève d'un concept, annoncé sans ambiguïté dans le titre avec l'expression « poète de merde », ce qui contribue à en faire une performance imitant la forme musicale ou se servant d'elle, plutôt qu'un projet de création de nature fondamentalement musicale. La musique est un symbole dans cette forme performantielle, plutôt que la nature inhérente à celle-ci. Aussi, Courtoux incarne réellement, pourrions-nous dire, cette figure de poète, puisqu'il écrit et publie vraiment de la poésie, comme ses amis avec lui sur scène d'ailleurs – ce n'est pas simplement un personnage. Bien entendu, le désespoir et le ridicule du poète de merde sont tellement grands qu'on suppose inévitablement qu'il s'agit d'un soi fictif, à l'instar de son livre *Still Nox* sur la dépendance aux somnifères.

La posture de Sylvain Courtoux, aux allures parodiques, questionne le romantisme dans la poésie, et à fortiori le romantisme dans la figure du poète. Si cette performance pose un regard acerbe sur le milieu de la poésie et sur ses acteurs, il est légitime de se demander si le second degré implique une posture critique ou si ce n'est que la reconduction d'un ensemble de clichés? Bref, est-ce une blague, est-ce qu'il se moque de nous? Le second degré, la

parodie, l'ironie permettent de créer de la distance entre la réalité du monde et celle de l'œuvre. Le poète de merde joue le rôle d'un symbole, dans lequel on retrouve des figures portant déjà un ensemble d'idées préconçues et de lieux communs; ces figures sont celles du poète, du poète maudit, du *loser* et de la *star* du rock. Or, les clichés ne sont pas tous reconduits, puisque la figure de *star* du rock semble incompatible avec celle du *loser*. Ainsi, il y a une certaine déconstruction des figures qui s'impose par leur cohabitation. Plutôt qu'une *star*, on a l'impression de voir sur scène une anti-*star*, un anti-héros, un perdant. Il est donc d'autant plus pathétique de voir l'image en gros plan du visage de Courtoux qui est projetée derrière la scène²⁵⁹; ce jeu sur l'égoïsme ne faisant qu'accentuer l'importance du poète comme figure et comme icône, et ce, en concordance avec le livre que tient le poète sur cette image, objet symbolique renvoyant à la poésie.

Courtoux établit un certain flou entre chansons et poèmes. Si le poète de merde fait vraiment des poèmes, il semble surtout nous offrir des chansons. D'ailleurs, à l'instar des pratiques habituelles dans le monde du rock et de la musique pop, on retrouve une chanson éponyme, *Vie et mort d'un poète de merde*, et même un « tube », c'est-à-dire une chanson accrocheuse, *La poésie est ma petite amie*. Si elle peut être considérée comme un tube, au-delà de sa simplicité et de sa capacité à devenir un vers d'oreille, c'est parce que cette

²⁵⁹ Sylvain Courtoux, « La poésie est ma petite amie », *YouTube*, vidéo en ligne, 2007. <https://www.youtube.com/watch?v=vpamopogOHE&t=19s>

chanson a aussi fait l'objet d'un vidéoclip²⁶⁰, ainsi que d'une deuxième version²⁶¹ « polka-core », selon la dénomination de Courtoux. On comprend que cette catégorisation du genre musical polka-core est encore une fois un jeu de décalage plus qu'un élément informatif. Ces deux vidéos se retrouvent sur YouTube, sur une plate-forme où justement, le professionnalisme et l'amateurisme se côtoient sans distinction. *Vie et mort d'un poète de merde*, selon l'introduction que fait Courtoux, serait la première chanson écrite pour l'opéra-rock du même nom. Elle est présentée comme une « chanson » qui n'est « pas très réussie, mais bon, en fait, on le voit pas trop²⁶² ». La question du manque de talent et de l'amateurisme se retrouve autant dans la performance que dans les chansons, même le vidéoclip a un aspect amateur, une esthétique du bricolage et du *Do-It-Yourself*. D'ailleurs, cette attitude je-m'en-foutiste rappelant l'attitude punk et provocatrice prend tout son sens dans le clip de la version remixée de *La poésie est ma petite amie*, où Courtoux se présente en sous-vêtements pour interpréter sa pièce. On peut y voir une parodie de la culture du vidéoclip, mais il y a plus de ridicule et

²⁶⁰ Sylvain Courtoux et Philippe Boissard, « La poésie est ma petite amie » (version vidéoclip), *YouTube*, 2008, vidéo en ligne.

<http://www.youtube.com/watch?v=5oOaDHD48pM&feature=relmfu> [Consulté le 13 septembre 2021]

²⁶¹ Sylvain Courtoux, « La poésie est ma petite amie » (version polka-core), *YouTube*, septembre 2008, vidéo en ligne. <http://www.youtube.com/watch?v=rb0qbnVfLvs&feature=related> [Consulté le 13 septembre 2021]

²⁶² Sylvain Courtoux, « Vie et mort d'un poète (de merde) », *YouTube*, janvier 2007, vidéo en ligne. <http://www.youtube.com/watch?v=sa4pnw44LDg> [Consulté le 13 septembre 2021]

d'ironie que de réelle provocation. Pourtant, il serait possible de reprendre la formule de Flaubert dans une lettre écrite à Louise Colet en 1852: « L'ironie n'enlève rien au pathétique. Elle l'outré au contraire.²⁶³ » Dans une autre lettre de la même année, il déclarait même que « Voir les choses en farce est le seul moyen de ne pas les voir en noir.²⁶⁴ » Si l'attitude de Courtoux en ce XXI^e siècle est certainement plus décalée que celle de Flaubert, il n'empêche que l'exagération et l'usage de l'ironie permettent un décalage entre l'œuvre et le réel qui n'en offre pas moins de questionner ce réel. La posture parodique du *No Future* désespéré de Courtoux questionne à la fois l'acceptation du monde littéraire, du monde artistique et du monde en général. Cette pratique postmoderne du mélange des genres et du détournement des codes est tout autant une critique qu'un questionnement. Cela ne veut pas dire que ce n'est pas aussi, d'une certaine façon, une grosse blague. Cet aspect fait partie, inévitablement, de ce qui est proposé par Courtoux avec *Vie et mort d'un poète de merde*, surtout que la performance est présentée comme étant un concert de Sylvain Courtoux & friends, ce qui évoque, évidemment, l'idée d'une blague entre copains. C'est aussi une façon d'avoir un nom de groupe qui rappelle certains groupes amateurs.

Au-delà de la blague, il est nécessaire de constater la critique du milieu littéraire qu'effectue Sylvain Courtoux. D'abord, le poète de merde, dans *La*

²⁶³ Pierre Cogny, « Le regard ironique de Flaubert sur l'épistémologie de son temps dans *Madame Bovary* » dans Alfonso de Toro (Dir.), *Gustave Flaubert: procédés narratifs et fondements épistémologiques*, Tübingen (Allemagne), Acta Romanica, 1987, p. 69.

²⁶⁴ *Idem*.

poésie est ma petite amie, veut être publié coûte que coûte : « Devenir poète, être chez Gallimard / C'était un rêve chouette mais y'en a qui se marrent²⁶⁵ ». Dans *Poetry Addiction*, il est tellement prêt à tout pour être publié qu'il a des rapports sexuels avec diverses personnes du milieu littéraire, tout en souhaitant rester non subventionné puisqu'il n'est pas à une contradiction près : « Pourtant j'me suis fait enculer / Pourtant j'ai sucé / Pourtant j'ai avalé²⁶⁶ ». Or, ça semble peine perdue : « Mais je constate / que quoi qu'elle fasse / Qui que je doigte / Ça ne marche toujours pas²⁶⁷ ». Au-delà de ces bassesses du poète, il y a aussi une autoréflexivité sur les performances poétiques utilisant la technologie et sur le désir d'être à l'avant-garde:

J'ai arrêté de faire des lectures voix sèche
 J'ai acheté un ordinateur
 Je fais des boucles électroniques
 Et j'utilise un vocoder
 Je fais des vidéos plastiques
 Avec un *beat* super binaire
 Je suis résolument moderne²⁶⁸

Bien sûr la référence à Rimbaud et à son affirmation dans *Une saison en enfer*, « il faut être absolument moderne », est évidente. De plus, le lien avec

²⁶⁵ Sylvain Courtoux, « La poésie est ma petite amie », extrait de *Vie et mort d'un poète (de merde)*, YouTube, janvier 2017, vidéo en ligne. <https://www.youtube.com/watch?v=vpamopogOHE> [Consulté le 13 septembre 2021]

²⁶⁶ Sylvain Courtoux, « Poetry addiction », extrait de *Vie et mort d'un poète (de merde)*, YouTube, janvier 2017, vidéo en ligne. <https://www.youtube.com/watch?v=NCnOI4z4GJQ> [Consulté le 13 septembre 2021]

²⁶⁷ *Idem.*

²⁶⁸ *Idem.*

ce poète « maudit » contribue à la parodie de la vision romantique de la figure du poète. Or, l'affirmation excessive du caractère moderne par ce poète de merde vient mettre en évidence la parodie et l'ironie.

Putain j'suis expérimental
 Pourtant moi aussi j'déchire grave
 Mais j'ai que dalle
 Mes poésies d'avant-garde
 Je m'les garde²⁶⁹

Le paradigme de la nouveauté moderne devient aussi celui de l'auto-exclusion et de la forme artistique qui ne trouve pas de public. Or, si le poète moderne était difficile d'accès, le poète de merde est surtout difficile à prendre au sérieux. D'ailleurs, il est clair que l'usage des rimes, qui correspond évidemment à la forme et à la structure de la chanson, joue aussi un rôle de parodie de mauvais poème, ou en tout cas d'exemple clair de poésie contemporaine qui ne serait justement pas du tout à l'avant-garde. C'est d'autant plus évident quand on voit la facilité des rimes utilisées par Courtoux. Ce choix, une fois de plus, vient placer l'œuvre dans une zone floue entre l'amateurisme naïf et la démarche artistique consciente d'elle-même, entre la culture populaire et la culture savante. La question du bricolage et de l'approche *low-tech* n'est pas anodine. Si Courtoux se moque de l'utilisation des technologies pour faire plus avant-gardiste, tout en les utilisant, il met aussi de l'avant une esthétique *low-tech* qui est loin de l'art où la technologie devient l'enjeu primordial; ce n'est pas une pratique qui accorde une grande

²⁶⁹ *Idem.*

importance à la technique. D'un côté, il y a la naïveté et le côté *loser* de l'artiste sans talent; de l'autre, il y a un usage des outils techniques qui se met au service d'un concept artistique, ce qui relie Courtoux à une pensée du *low-tech* et du *Do-It-Yourself*. C'est même flagrant dans la version remixée de *La poésie est ma petite amie* où Courtoux tourne en ridicule le culte des moyens techniques lorsqu'il nous informe du modèle exact de sa boîte à rythme, avant de nous dire que sa guitare, il l'a volée, le tout avant de se lancer dans l'interprétation d'une chanson d'une simplicité musicale indéniable²⁷⁰. Il y a donc, par l'humour, une critique du paradigme technologique. Autre point important, Emmanuel Rabu, le musicien derrière son ordinateur, a l'air de tout simplement appuyer sur Play et sur Stop pour faire jouer une trame sonore préenregistrée. Ainsi, c'est une parodie de musicien, une exacerbation de cette critique répandue que quelqu'un derrière un ordinateur n'a pas l'air de jouer de la musique en direct. Cette représentation ou ce signe iconique du musicien contribue d'ailleurs à la distinction entre un spectacle musical et une performance usant de la forme du concert. Dans cette performance, c'est sous la forme d'un signe iconique que le musicien apparaît, à savoir qu'il ressemble à la figure du musicien, sans nécessairement en être un réellement. D'ailleurs, cette parodie met en doute l'idée que cette performance ne serait que la reconduction de clichés : ce n'est pas une simple reconduction mais une exacerbation de ceux-ci. Le cliché est utilisé comme matière pour la création. À ce sujet, il est pertinent de faire un parallèle avec le détournement textuel

²⁷⁰ Sylvain Courtoux, « La poésie est ma petite amie (version polka-core) », *op. cit.*

et le *cut-up* que Courtoux a utilisé dans son livre *Nihil, inc.* ainsi que la volonté de s'attaquer aux postures de domination et d'asservissement idéologique dans *Action Writing*. La portée extrêmement critique de ce qui est proposée dans ce dernier livre ne peut que nous laisser supposer que c'est la même démarche avec *Vie et mort d'un poète de merde*; en effet, il serait étonnant que ce ne soit qu'un prétexte à rire, il y a forcément une part critique dans la performance de Courtoux. S'il y a des indices qui poussent l'interprétation vers cette possibilité, c'est justement l'excès parodique et la démesure des stéréotypes. Les auteurs débutants comme les auteurs chevronnés sont parodiés autant que les éditeurs, et le milieu est représenté comme une caricature où se côtoient les vedettes littéraires, les gens branchés, les responsables d'organismes culturels, etc. Mais, c'est une critique qui est aussi une autocritique, puisque Courtoux et ses amis font vraiment partie de ce milieu littéraire dont ils se moquent. L'enjeu le plus important est donc de toute évidence celui de la réception, à savoir, comment peut-on, en termes de spectature, interpréter cette performance? Elle peut bien sûr être perçue comme un ramassis de clichés, mais force est de constater que ce serait une lecture extrêmement simpliste; ce n'est pas parce qu'une œuvre a l'air mal faite ou qu'elle ne requiert pas de talent particulier qu'on doit la rejeter spontanément, surtout depuis l'avènement de l'art conceptuel et de la littérature conceptuelle qui ont légitimé la possibilité d'une œuvre dont l'idée a plus d'importance que la forme actualisée. Ce n'est pas une performance conceptuelle, mais il est clair qu'elle repose sur une idée du « mal fait » qui ne

déplairait pas à Robert Filliou. On pense plus spécifiquement ici à son œuvre

Principe d'équivalence :

[C]ette œuvre postulait la stricte équivalence du « bien fait », du « mal fait » et du « pas fait ». Refusant de hiérarchiser les œuvres en fonction du talent ou de l'habileté déployés dans leur réalisation, il déclare que sa « spécialité est le mal fait », et élève le « pas fait » au rang de « secret absolu » de la « Création permanente ». ²⁷¹

La démarche de Filliou est peut-être plus ontologique que celle de Courtoux, mais il paraît évident qu'interpréter *Vie et mort d'un poète de merde* du point de vue de sa qualité de réalisation serait une erreur. Enfin, il faut bien avouer que la performance *Vie et mort d'un poète de merde* pose un problème important au spectateur qui, face à un tel déploiement de lieux communs, de maladresse et de pathétisme exacerbé, se trouve dans l'incertitude. Ce n'est peut-être que dans un deuxième temps qu'il devient possible d'accepter de jouer le jeu avec Courtoux et de le suivre dans cette performance dubitative complètement nulle en termes de technique et de travail de la forme, mais performative en ce qu'elle arrive à actualiser ce qu'elle cherche à énoncer, à savoir la présentation d'un poète de merde. La proximité avec l'anti-art et l'esprit de Dada et de Fluxus, entre autres, incite à voir en quoi le projet de Courtoux, malgré son esthétique perturbante, offre davantage que ce qu'on pourrait croire au premier abord. Si l'indication d'opéra-rock ne sert pas vraiment à décrire précisément la performance, en

²⁷¹ Philippe Cuénat, « Robert Filliou », Mamco, en ligne. http://www.mamco.ch/artistes_fichiers/F/filliou.html [Consulté le 13 septembre 2021]

revanche elle permet de mettre de l'avant le décalage qui est proposé par celle-ci, et surtout, de signifier le caractère narratif qui regroupe les différentes chansons de l'album et de la performance. En proposant à la fois une spectacularisation de l'anti-spectacle et une spectacularisation de l'amateurisme, Courtoux vient court-circuiter nos horizons d'attentes, et en ce sens, sa performance vise juste.

2.7 Conclusion

L'esthétique de la présence en performance repose sur divers types de présence et d'effets de présence qui occupent un rôle crucial dans la sémiotique de la poésie-performance. Dans un contexte de culture médiatisée et de culture de la performance, il s'avère crucial de tenir compte du rôle sémiotique de la présence en performance, ainsi que du caractère performatif de l'interprétation. La transgression dans la poésie-performance, comme on l'a vu avec l'exemple de Sébastien Dulude, ainsi que la violence comme signe à la fois de la performantialité et d'une expérience cathartique ancrée dans le réel.

Si la présence est au cœur de la poésie-performance, l'usage de la parole implique aussi une présence du corps; la physicalité de l'énonciation en poésie sonore et de manière générale en poésie-performance inscrit la présence particulière du performeur ou de la performeuse au cœur de l'œuvre. Que ce soit une parole sous forme enregistrée, rendant possible un dépassement des limites – ce qui correspond au paradigme performantiel –

ou sous la forme de la parole en public, l'énonciation vocale implique une présence particulière. Qui plus est, l'interaction en poésie-performance permet à la fois de jouer sur le rapprochement et sur l'effet de la proxémique, mais aussi de produire une confrontation des corps comme dans le travail collaboratif de Lamy et Dulude, ou bien d'intégrer le public dans la performance, comme le fait Antoine Boute. La nature événementielle de la performance implique l'éphémérité. Or, le temps et la durée sont aussi des éléments avec lesquels jouent les poètes qui performant : la longue durée et le fragment chez Fortner Anderson avec la longue durée et le fragment offre une vue sur les deux pôles du spectre entre le temps court et le temps long, tandis que l'hyperfragmentation dans les vidéopoèmes de Laura Vazquez met au contraire en évidence l'éphémérité et la rapidité, tout en faisant reposer ce projet performantiel sur une forme de présence médiatisée, soit la vidéo en ligne. Bien que la performance repose sur un paradigme distinct du théâtre, on constate que certaines pratiques comme celle de Christophe Fiat ou de Hannah Silva s'en rapprochent, tandis que d'autres sont assurément dans l'anti-spectacle, comme Anderson. Bien entendu, la performance s'avère souvent porteuse d'une ambiguïté catégorielle, et le cas de Sylvain Courtoux montre à quel point l'opposition entre le spectacle et l'antispectacle est complexe. La performativité de la création par Courtoux d'une figure du poète de merde vient perturber l'horizon d'attente, ce qui requiert une performativité interprétative du public. Si les nombreux exemples de performance que nous avons abordés nous permettent d'envisager les diverses tendances, il va sans dire que bien des performances impliquent

plusieurs des aspects de la présence et des effets de présence; l'esthétique de la poésie-performance doit se comprendre dans une logique de la fluidité, de la mouvance et de l'incertitude catégorielle.

CHAPITRE III

LE CONTEXTE ÉNONCIATIF, L'INTERPRÉTANCE ET L'INFLUENCE DE L'ART SUR LA POÉSIE-PERFORMANCE

Ce chapitre sur le contexte énonciatif et l'interprétance sera l'occasion d'envisager l'impact de différents paradigmes provenant du monde de l'art sur la poésie-performance, que ce soit l'approche conceptuelle, la dichotomie abstraction / figuration, le ready-made, le genre de la vanitas ou l'art contextuel et in situ. Nous verrons d'abord l'impact de l'art conceptuel et du *concept art*, mais aussi du *process art* sur les pratiques d'écriture en lien avec la poésie-performance. Cela permettra d'aborder les formes plus conceptuelles de la poésie-performance, comme la poésie sonore à partir de textes trouvés chez Anne-James Chaton ou le rôle de la performance dans *l'uncreative writing* de Kenneth Goldsmith. De plus, nous procéderons à un questionnement sur le rapport entre l'abstraction et la figuration dans les textes de poésie sonore, ce qui nous conduira à observer comment évolue la notion de « représentation ». L'impact du ready-made et les enjeux du texte trouvé dans la poésie-performance transforment le geste créateur en un processus de « sélection »; les médias deviennent ainsi une source de matériaux langagiers dans laquelle les performeurs peuvent puiser, ce que nous aurons l'occasion de découvrir dans le travail de Christophe Fiat et d'Anne-James Chaton. En opposition à une conception de l'œuvre unique, la

pratique de la réactualisation et du remix met en évidence que la poésie-performance est davantage un processus qu'un objet fini. En nous attardant plus spécifiquement sur le genre de la vanitas en art et en littérature qu'on retrouve dans un poème-action de Julien d'Abrigeon, nous verrons d'une part comment un genre ancien se trouve réactualisé, et d'autre part comment les différentes occurrences d'une œuvre s'inscrivent dans une sémiologie, donc un processus sémiotique évolutif. Certaines pratiques affichent une proximité avec l'art contextuel; la performance in situ, en plus de permettre de comprendre l'adaptabilité à un espace comme c'est le cas pour Julien d'Abrigeon, sera aussi l'occasion de s'intéresser à la symbolique du lieu avec les Poètes des attentats aveugles. Le principe du cadrage interprétatif servira à comprendre la place des diverses performances au sein de sémiologies plus larges. En s'appuyant sur le principe des séries culturelles et celui du « as performance » (le texte comme performance et la performance comme texte), nous pourrions voir que le champ de la poésie-performance ne fonctionne pas en vase clos. Les relations entre les œuvres artistiques et littéraires s'avèrent cruciales pour situer la poésie-performance dans le paysage culturel. De même, les communautés interprétatives permettent d'éclairer les débats entourant la catégorisation de ce que peut bien être la poésie ou la performance. À partir d'objets culturels produits par Sylvain Courtoux qui ne semblent pas du tout correspondre à de la poésie-performance, nous aborderons l'idée de la performance à grande échelle ainsi que celle de la performativité de l'acte interprétatif.

3.1 Héritage de l'art conceptuel et de la poésie conceptuelle

3.1.1 L'art conceptuel et le *concept art*

L'art conceptuel et le *concept art* ont permis dans la seconde moitié du XX^e siècle de modifier la définition d'une œuvre d'art; on considère maintenant tout à fait possible que des œuvres existent sans avoir une forme physique. Cela ne veut pas dire, comme le précise Catherine Millet, que les artistes conceptuels n'utilisent jamais d'objets²⁷²; cela implique plutôt que l'idée suffit parfois pour qu'une œuvre existe, que le concept compte bien davantage que la fabrication matérielle qui se trouve subordonnée aux idées. Il n'est donc pas étonnant que la langue occupe une place importante dans les œuvres conceptuelles, car c'est la seule façon de partager une idée sans passer par un objet ou une image. La définition du *concept art* donné par l'artiste Henry Flynt correspond tout à fait à cette prédominance du concept et du langage :

« Concept art » is first of all an art of which the material is concepts, as the material of for ex. music is sound. Since « concepts » are closely bound up with language, concept art is a kind of art of which the material is language.²⁷³

Évidemment, le langage écrit peut devenir image et être considéré pour sa capacité à signifier visuellement, graphiquement, bref matériellement. Il y avait, à l'origine de l'art conceptuel, une critique de l'institution artistique

²⁷² Catherine Millet, *Textes sur l'art conceptuel*, Paris, Éditions Daniel Templon, 1972, p. 7.

²⁷³ Henry Flynt, « Essay : Concept Art », dans : La Monte Young et Jackson Mac Low (Dir.), *An Anthology of Chance Operations*, New York, Heiner Friedrich, 1963, n.p. Version en ligne : <https://ubu.com/media/text/AnAnthologyOfChanceOperations.pdf> [2 juillet 2021]

et de ses manières de faire : cet art venait questionner le rapport à l'œuvre décorative et au marché de l'art, mais aussi la technique et le savoir-faire comme paradigme dominant. Ce qu'on appelle l'art conceptuel est parfois une catégorie plus précise que le *concept art*. En effet, l'appellation art conceptuel comme catégorie plus spécifique réfère à des œuvres qui ont une part importante de réflexivité et d'auto-analyse, comme chez Joseph Kosuth ou les artistes du groupe Art & Language²⁷⁴. Dans ce cas, ce n'est pas que l'art se trouve réduit ontologiquement à une idée, mais bien que c'est l'« idée de l'art », « le concept de l'art » qui importent²⁷⁵. Cette forme d'art conceptuel interroge la fonction même de l'art²⁷⁶. C'est pourquoi Alexander Alberro utilise le mot conceptualisme afin de regrouper les diverses tendances conceptuelles qui sont parfois diamétralement opposées; il distingue ce qu'il nomme le conceptualisme linguistique – associé à Joseph Kosuth et aux artistes gravitant autour de la revue *Art-Language* – et le conceptualisme « process-oriented » associé entre autres à Hanne Darboven, Sol LeWitt et Lee Lozano²⁷⁷. Bien que le conceptualisme comme nouveau paradigme concerne surtout le champ de l'art contemporain, le recours à l'écriture comme matériau ouvrait la porte à un certain rapprochement entre l'art et la littérature.

²⁷⁴ *Idem.*

²⁷⁵ *Idem.*

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 8.

²⁷⁷ Alexander Alberro, « Reconsidering Conceptual Art, 1966-1977 » dans Alexander Alberro et Blake Stimson (Dir.), *Conceptual Art. A Critical Anthology*, Cambridge, MIT, 1999, p. xvi-xxxvii.

3.1.2 Écriture et littérature conceptuelle : le processus comme œuvre

Quelques décennies après son éclosion dans le domaine des arts, le conceptualisme est devenu un enjeu dans les pratiques littéraires, même si, comme le démontre l'ouvrage collectif *Postscript : Writing After Conceptual Art*²⁷⁸, il est parfois difficile de distinguer avec certitude ce qui est de l'art conceptuel et ce qui est de l'écriture conceptuelle, puisque les méthodes de production sont semblables et que, dans les deux cas, il y a un usage de la langue comme matériau. L'expression « conceptual writing » serait officiellement apparue en 2003 avec la création par Kenneth Goldsmith d'une « Anthology of Conceptual Writing » dans son site UbuWeb qui répertorie les pratiques d'avant-gardes historiques et actuelles; le commissariat de cette anthologie était confié à Craig Dworkin²⁷⁹. La ressemblance entre l'art conceptuel et l'écriture conceptuelle était au cœur de ce projet anthologique :

I wanted to show, for instance, that when put next to texts from a soi-disant poetic tradition, a work of conceptual art might look indistinguishable from a poem.²⁸⁰

Dans le champ littéraire, l'approche conceptuelle se traduit, non pas par une disparition du matériau linguistique, mais par une plus grande part accordée à l'idée ou au concept plutôt qu'au récit. La littérature conceptuelle

²⁷⁸ Andrea Anderson (Dir.), *Postscript : Writing After Conceptual Art*, University of Toronto Press, 2018, 416 p.

²⁷⁹ Craig Dworkin, « The Fate of Echo » dans Craig Dworkin et Kenneth Goldsmith (Dir.), *Against Expression : An Anthology of Conceptual Writing*, Northwestern University Press, Avant-Garde & Modernism Collection, 2011, p. xxiii.

²⁸⁰ *Idem*.

et la poésie conceptuelle s'inscrivent dans ce qu'on peut appeler les littératures expérimentales²⁸¹ et, plus largement, dans une approche formaliste de l'œuvre littéraire. Tout comme dans le champ de l'art, l'approche conceptuelle en littérature vient remettre en question la logique du marché de même que les manières de faire reconnues par les institutions. Si l'art conceptuel passe de l'objet d'art à sa disparition, la littérature conceptuelle fait souvent l'inverse. En effet, c'est dans l'affirmation de la matérialité du livre que bien des œuvres conceptuelles se situent, le livre étant, comme c'est le cas pour la plupart des livres de Kenneth Goldsmith, une façon d'estampiller le statut d'œuvre sur un texte qui est, en fait, copié davantage qu'écrit à partir de rien (par exemple avec *Day* qui reprend tous les mots d'une copie du journal *New York Times*, ou *Traffic* qui reprend le contenu des bulletins radiophoniques de circulation), ou bien relevant d'un procédé particulier qui se trouve mis en évidence (comme dans *Soliloquy* ou dans *Fidget* qui reposent sur un principe de transcription des paroles énoncées ou des mouvements effectués par Goldsmith lui-même sur une durée déterminée).

L'héritage des approches conceptuelles, dans le champ de la poésie-performance, se trouve bien souvent dans la question du processus qui est mis en avant-plan et qui devient même l'élément central de certaines créations. *Fidget* de Kenneth Goldsmith constitue bel et bien un cas emblématique où le processus prend plus d'importance que ce qui est raconté dans la fabula. Le projet de Goldsmith était de noter tous les mouvements de

²⁸¹ Voir : Jacques Donguy, *Poésies expérimentales, zone numérique (1953-2007)*, Dijon, Les Presses du réel, coll. L'Écart absolu, 2007, 399 p.

son corps pendant treize heures, le 16 juin 1997. Évidemment, même en utilisant un dictaphone qui se déclenche automatiquement, la tâche était impossible, considérant le nombre de petits mouvements du corps, mais le concept de départ l'a mené dans un processus d'écriture qui conditionne en quelque sorte l'objet livre qui en résulte. L'écriture y est extrêmement saccadée, dans le souci de noter le plus de mouvements possibles. La présentation du texte dans un ordre chronologique divisé par tranches d'heures, contribue au caractère factuel de ce « journal de bord ». Grâce à la tension qu'il y a entre l'impossibilité de réaliser parfaitement le concept de départ, et les moyens propres au processus d'écriture, Goldsmith arrive à montrer très clairement l'abstraction du langage; il travaille, avant tout, une forme. En effet, le rythme saccadé, voire télégraphique, contribue à rendre la matière textuelle plus évidente que ce dont il est question dans le récit. De même, le renversement du texte – qui est écrit à l'envers de droite à gauche dans la dernière heure – vient transformer le texte en un simple enchaînement de signes, de lignes, dont la signification s'avère difficile à décoder. L'impact du paradigme conceptuel est flagrant, puisque les œuvres de Goldsmith requièrent davantage une compréhension du processus et de la méthodologie du travail de création qu'une compréhension de la signification du texte qui se trouve dans ses livres et ses performances.

Les approches plus conceptuelles de l'écriture permettent d'intégrer en poésie-performance des œuvres dont le processus, la mise en évidence de la poïétique et des déplacements textuels deviennent cruciaux. Dans le domaine de l'art, l'approche conceptuelle a forcé l'acceptation d'œuvres qui ne sont

pas tout à fait « visuelles ». Pour le domaine littéraire, l'effet du conceptualisme est plutôt d'imposer l'idée que le texte peut servir de prétexte à une action performantielle, mais aussi, qu'il est un objet qu'on peut s'approprier, décontextualiser, resémiotiser et, surtout, avec lequel on peut jouer.

3.1.3 Abstraction et figuration : Anne-James Chaton

L'art et l'écriture conceptuelle reposent sur une remise en question de la notion de représentation visuelle et de représentation littéraire. D'ailleurs, la dichotomie abstraction / figuration est au cœur de plusieurs œuvres du poète sonore français Anne-James Chaton. Dans « Vous êtes riche²⁸² », le poème est constitué à partir des cotes de la bourse du jour, en général la bourse du pays où se déroule la performance :

Si vous êtes Adecco vous êtes beaucoup beaucoup moins riches
 Si vous êtes Air France vous êtes beaucoup beaucoup plus riches
 Si vous êtes Air Liquid vous êtes beaucoup beaucoup moins riches
 Si vous êtes Alcatel vous êtes beaucoup beaucoup plus riches
 Si vous êtes Alliance vous êtes beaucoup beaucoup beaucoup moins riches
 Si vous êtes Alstom vous êtes beaucoup beaucoup beaucoup moins riches
 Si vous êtes Alta10 vous êtes beaucoup plus riches
 Si vous êtes Altran vous êtes beaucoup beaucoup plus riches
 Si vous êtes Arcelor Mittal vous êtes beaucoup moins riches²⁸³

²⁸² Anne-James Chaton, « Vous êtes riches » dans Anne-James Chaton et Andy Moor, *Le journaliste*, CD avec livret, Unsounds, Amsterdam, 2008.

²⁸³ *Idem*.

La hausse ou la baisse des actions se traduit par un nombre variable de fois où le mot beaucoup est accolé à « plus riches » ou à « moins riches ». Si ce n'est pas à proprement parler une représentation littéraire « visuelle », le texte ne décrivant pas directement une fabula, la forme textuelle reprend le langage de l'économie propre à la finance et à la bourse, ce qui, par la forme, correspond à une vision du monde. En fait, malgré le caractère « abstrait » du texte, qui à priori semble s'opposer à l'idée de représentation littéraire, il y a bien une représentation figurative qui se dégage du poème. L'idée de construire un poème sonore à partir de ce langage économique s'avère plus importante que la forme précise du « texte », qui n'est d'ailleurs pas fixe mais changeante. De plus, la présentation en performance de ce texte vient mettre l'accent sur la sonorité bien davantage que sur le propos du texte. Pour présenter les choses dans une autre perspective, disons que la signification du poème sonore qui est performé repose davantage sur l'idée et sur le processus que sur l'arrangement syntagmatique du texte.

Dans le cadre de son projet *Vies d'hommes illustres d'après les écrits d'hommes illustres*²⁸⁴, Chaton a créé un poème sonore intitulé « Vie de Christophe Colomb d'après Jules Verne ». Le poème fait le récit de quatre voyages, à la manière d'un journal de bord :

Le 7 octobre, quelques points vers le sud et droit à l'ouest afin d'éviter le grand banc N 22° 6' 0" W 75° 25' 0".

Le 11 octobre: terre en vue.

²⁸⁴ Anne-James Chaton, *Vies d'hommes illustres d'après les écrits d'hommes illustres*, Al Dante, livre + CD, 2011, 164 p.

Le 12 octobre 1492, aux premiers rayons du soleil, accostage à N 24° 2' 0".

Le 15 octobre, mouillage à la pointe ouest de l'île N 23° 52' 0" W 75° 3' 0".²⁸⁵

Certes, le langage technique des coordonnées géographiques associé au monde de la navigation s'avère un peu abstrait en comparaison de l'usage habituellement considéré comme littéraire de la langue. En revanche, il ne faut pas présupposer que ce langage abstrait n'offre pas une représentation littéraire pour autant. L'effet de réel de ce « journal de bord » est convaincant. En fait, la représentation paraît peut-être trop réaliste, trop similaire au monde réel, ce qui peut laisser croire qu'il y aurait absence de représentation littéraire. Les signes, en somme, s'avèrent d'une efficacité iconique trop grande, au point de se confondre avec l'objet qu'ils signifient.

La performance de Chaton requiert la présence de son corps pour se réaliser, bien que la forme sonore soit l'élément le plus important. D'ailleurs, si la vidéo de 2011 à Limoges est celle d'une performance devant public, en revanche, celle de 2015 est plutôt une performance faite pour la radio, qui n'implique nullement la présence physique du corps (quoique, par extension, France Culture en fait aussi une diffusion en vidéo sur Internet). Évidemment, lorsque le corps est visible, il participe de la représentation. En effet, le type de micro qu'il utilise a une apparence rétro, et sa forme rappelle un usage

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 37.

utilitaire puisqu'il s'agit d'un micro qui fonctionne seulement lorsqu'on tient un bouton enfoncé. De même, cet appareil connote le genre de micro qui est utilisé pour la radiocommunication à bord d'un bateau, bien davantage qu'un micro conçu pour la voix en spectacle ou à la radio. D'ailleurs, le grain et le timbre de ce micro ne rendent pas fidèlement la voix, mais ajoutent une texture, une « couleur » particulière. Ce n'est donc pas une reproduction réaliste de la voix. Cela produit tout de même une illustration de l'imaginaire de la navigation qui est au cœur de « Vie de Christophe Colomb d'après Jules Verne ». En ce sens, la présence du performeur avec ce micro spécifique contribue à rendre plus figuratif le poème dont la forme textuelle a une apparence abstraite.

Par ailleurs, la référence à Jules Verne n'est pas simplement anecdotique. L'affirmation claire d'une intertextualité, soit la référence aux écrits de Jules Verne sur Christophe Colomb, participe à la sémiotique de l'œuvre. La relation entre l'écriture historique et la littérature, ainsi que celle entre le classique littéraire et la poésie plus expérimentale apparaissent comme significativement importantes, grâce à cette filiation mise en évidence par le poète-performeur. L'écriture du poème sonore « Vie de Christophe Colomb d'après Jules Verne », dans un autre contexte d'énonciation que celui de la performance ou du livre publié chez Al Dante, aurait simplement l'air d'un journal de bord d'un capitaine de bateau. Or, c'est justement ce rapport à l'écriture que questionne Chaton, en introduisant dans le domaine de la représentation littéraire une forme textuelle qui, de prime abord, en est plutôt éloignée. La forme du « récit » des voyages de Colomb est donc une

figuration produite par ses références historiques et littéraires autant, sinon plus, que par le strict contenu textuel du poème sonore. La version livresque de « Vie de Christophe Colomb d'après Jules Verne » reprend exactement les 4 voyages de Colomb dont Verne a fait le récit²⁸⁶. On peut remonter l'enchaînement intertextuel : la vidéo est une représentation de la performance de Chaton qui est une représentation du livre de Chaton qui est une représentation du livre de Jules Verne. Il s'agit donc, avec la vidéo ou la performance, d'une méta-représentation.

À l'instar de l'art conceptuel qui parle du milieu de l'art, l'œuvre poétique de Chaton parle du champ artistique et littéraire en opérant sur le mode de l'autoréflexivité. La poésie sonore de Chaton impose un questionnement sur ce qu'est un poème et sur ce qu'est la poésie-performance. Au-delà du type de textualité qui remet en perspective ce que peut être le texte d'un poème en allant jusqu'à des coordonnées géographiques, la simple présence du performeur, derrière une table avec un micro et une console de son, pose le problème de ce qu'est une performance. En effet, cette présence peut paraître assez limitée, si on compare avec ce qui se fait dans l'art performance de façon générale. En revanche, est-ce simplement un corps produisant une énonciation de poésie sonore en direct ou est-ce plus que cela? La valorisation de cette présence corporelle fait certainement partie intégrante de la démarche artistique. La simplicité de la présence s'avère tout à fait cohérente avec la forme conceptuelle et

²⁸⁶ Jules Verne, *Christophe Colomb*, Paris, Éditions J'ai lu, Coll. Libro, 2003, 96 p.

systematique que Chaton propose. D'ailleurs, la similarité avec la figure du conférencier n'est pas anodine, c'est aussi un imaginaire de l'objectivité scientifique qui est à l'œuvre chez Chaton. L'esthétique du poète-performeur sérieux reflète le paradigme conceptuel qui détermine l'ensemble du processus que Chaton propose. En fin de compte, le caractère abstrait du texte ainsi que l'apparence de froideur de la présence performantielle ne sont pas une fin en soi, mais des moyens de constituer un processus qui s'avère être le texte de l'œuvre dans sa globalité.

3.2 Le ready-made et le texte trouvé

3.2.1 De Duchamp à la littérature ready-made

L'impact du ready-made de Duchamp sur le champ de l'art est devenu indéniable. S'il a aussi une filiation dans le milieu littéraire, elle est certainement moins connue. D'ailleurs, le ready-made le plus connu ne serait peut-être même pas de Duchamp. L'œuvre *Fountain* de 1917, un urinoir renversé signé R. Mutt, serait probablement l'œuvre de la Baronesse Elsa von Freytag-Loringoven (Née Elsa H. Plötz), une artiste, performeuse et poète dadaïste féministe ayant vécu à New York²⁸⁷. Cette version de l'histoire

²⁸⁷ John Higgs, « Was Marcel Duchamp's 'Fountain' actually created by a long-forgotten pioneering feminist? », *Independent*, 8 septembre 2015, en ligne. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/was-marcel-duchamps-fountain-actually-created-by-a-long-forgotten-pioneering-feminist-10491953.html> Voir aussi:

ajouterait un rapport intéressant entre l'objet et le texte, puisque R. Mutt sonne comme le mot allemand « armut » qui signifie pauvreté, et peut même signifier « pauvreté intellectuelle », dans le contexte de l'exposition de la Society of Independent Artists pour laquelle *Fountain* avait été soumise²⁸⁸. Comme ce n'est pas notre propos ici de faire l'histoire de cette œuvre, ni de Duchamp ou de Elsa Plötz²⁸⁹, nous retiendrons surtout que le ready-made revêt un caractère critique dans lequel le langage occupe souvent un rôle important, en plus d'intégrer le geste de sélection d'un objet dans les manières possibles de faire de l'art.

Gaëlle Théval a effectué un important travail de mise en lumière du changement de paradigme qui a fait passer la création artistique de l'acte de « fabrication » à l'acte de « sélection ». Le ready-made est à comprendre comme un mode opératoire.

L'œuvre résulte d'un changement de contexte de l'objet sélectionné. Cette donnée n'est pas, en soi, propre au ready-made. On la retrouve dans l'assemblage, ou le collage, qui consistent aussi à prélever des éléments préexistants, pour les présenter dans un autre contexte.²⁹⁰

John Higgs, *Stranger Than We Can Imagine. Making Sense of the Twentieth Century*, Penguin Random House, 2016, 352 p.

²⁸⁸ Julian Spalding et Glyn Thompson, « Did Marcel Duchamp steal Elsa's urinal? », *The Art Newspaper*, no. 262, novembre 2014, en ligne. <http://authenticationinart.org/pdf/artmarket/Did-Marcel-Duchamp-steal-Elsa%E2%80%99s-urinal-The-Artnewspaper.docx.pdf>

²⁸⁹ Pour plus de détails sur sa vie et son œuvre, voir : Irene Gammel, *Baroness Elsa. Gender, Dada, and Everyday Modernity – A Cultural Biography*, Cambridge, The MIT Press, 2002, 562 p.

²⁹⁰ Gaëlle Théval, *Poésies ready-made. XX^e – XXI^e siècles*, Paris, L'Harmattan, Arts & médias, 2015, p. 50.

Afin de pouvoir trouver un équivalent littéraire au ready-made, il faut d'abord l'envisager de façon suffisamment large : « Le ready-made se définit comme une œuvre dont l'aspect matériel se confond avec celui de l'"objet" (entendu dans un sens élargi) qui la constitue²⁹¹ ». La relation entre l'œuvre et son « avatar hors du monde de l'art » peut être relative — ce sera un ready-made « aidé » — ou absolue et ce sera un ready-made « pur »²⁹². Les ready-mades chez Marcel Duchamp, bien qu'ayant une composante textuelle puisque le titre joue souvent un rôle important dans la signification de l'œuvre, s'avèrent somme toute liés à l'art et non à la littérature. De même, si c'est Elsa von Freytag-Loringoven qui a fait *Fountain*, l'intervention « R. Mutt » sur l'urinoir participe de manière incontestable à la signification. Il y a cependant un point commun entre les écrivains et les artistes dès le début du XX^e siècle, puisque le processus de collecter des « matériaux » dans le monde réel se développe autant en art qu'en littérature. Du côté des artistes, on pratique le ready-made et le collage, tandis que les auteurs intègrent la retranscription de conversations, de titres de journaux, d'affiches publicitaires ou d'éléments textuels de produits usinés²⁹³. Qui plus est, dès l'époque du cubisme et du dadaïsme, il y a déjà des échanges et des références entre les artistes et les poètes. Comme le souligne Théval, durant la première moitié du XX^e siècle, il serait excessif de parler de l'influence du ready-made sur la littérature, bien

²⁹¹ *Ibid.*, p. 52.

²⁹² *Idem.*

²⁹³ Gaëlle Théval, *Ibid.*, p. 57-58.

que la pratique de l'emprunt d'éléments non artistiques soit évidente²⁹⁴. L'intérêt pour le processus d'intégration de texte ou d'éléments préexistants dans une démarche poétique ou littéraire a conduit à une diversité de pratiques avant-gardistes :

La logique générale de ces poésies parfois qualifiées d'« expérimentales » ne consiste donc pas à transposer une technique plastique dans le champ de l'écriture, encore moins à lui trouver un équivalent littéraire, mais bien à proposer des poèmes ayant la possibilité d'accueillir n'importe quel matériau, que ce dernier soit langagier ou non.²⁹⁵

Le domaine de la poésie expérimentale, dans laquelle s'inscrit l'écriture conceptuelle mais aussi la poésie-performance, se développe en parallèle aux changements provoqués par le ready-made dans le champ de l'art.

Après la Deuxième Guerre mondiale, les avant-gardes accentuent leur rejet des catégories artistiques traditionnelles, et la notion d'intermédia de Dick Higgins s'avère emblématique de ce changement de paradigme. Le dépassement catégoriel inhérent à l'intermédia rejoint ce que d'autres envisagent avec l'abolition de l'opposition entre art et non-art. Dick Higgins considère le ready-made comme de l'intermédia avant l'heure.

Dans cette perspective, le ready-made poétique serait à la croisée des techniques intermédiaires, en ce qu'il s'autorise d'une technique à l'origine non poétique, et en ce qu'il se tient dans l'interstice entre le poétique et le non poétique.²⁹⁶

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 60.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 65.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 67.

Notons que l'usage de l'expression « techniques intermédiaires » par Théval, qu'elle reprend de la traduction en français d'un texte de Higgins par John Tittensor²⁹⁷, n'est pas tout à fait juste. En effet, l'intermédia est une abolition des disciplines et une abolition des catégories artistiques et non artistiques, ce n'est pas simplement un intermédiaire entre les médias ou les médiums. Qui plus est, le recours au mot « techniques » apparaît diamétralement opposé à cette abolition catégorielle que propose Higgins avec son concept d'intermédia. Le rapprochement entre le ready-made et les formes artistiques relevant de l'intermédia est évidemment très justifié, et les poètes et performeurs revendiquent eux-mêmes l'influence sur le champ poétique de la recherche d'une indistinction entre l'art et le non-art, comme c'est le cas avec le mouvement Fluxus. Théval montre bien la différence en art et en littérature de ce changement de conception du travail créateur induit par le ready-made et l'intermédia²⁹⁸, en rappelant que le poète et performeur Bernard Heidsieck parle lui-même de « non-littérature²⁹⁹ », tandis que le poète-performeur Julien Blaine souligne le fait que le « changement de dialogue entre l'artiste et son travail³⁰⁰ », et corollairement, le renouvellement

²⁹⁷ Dick Higgins, *Horizons : The Poetic and Theory of the Intermedia*, Carbondale, Southern Illinois University Press, coll. Poetics of the New, 1984 (1965), 146 p.

²⁹⁸ Gaëlle Théval, *op. cit.*, p. 67-68.

²⁹⁹ Bernard Heidsieck, « Nous étions bien peu en... » (1980), *Notes convergentes. Interventions 1961-1995*, Romainville, Al Dante, coll. « & », 2001, p. 41.

³⁰⁰ Julien Blaine, entretien avec Jacques Donguy, dans : Bernard Blistène (Dir.), *Poésure et peinture. D'un art, l'autre*, Paris / Marseille, Éditions de la Réunion des musées nationaux / Musées de Marseille, 1993, p. 347.

du « langage » artistique – accepté dans le champ de l’art des années 1960 – font scandale dans le milieu de la poésie en France. Le procédé littéraire du cut-up, que ses inventeurs Brian Gysin et William S. Burroughs associaient au collage, a aussi été comparé au readymade par Olivier Cadiot, à l’instar de Jean-Michel Espitallier et de Lucien Suel, bien que cette comparaison porte davantage sur la « méthode » que sur le résultat final³⁰¹. En parlant de readymade plutôt que de collage, on met l’accent sur le processus, soit l’acte de prélever, plutôt que sur le résultat obtenu. Le readymade, « transposé dans le domaine littéraire, semble venir prendre place parmi les autres pratiques intertextuelles, voire s’identifier à deux d’entre elles, la citation et le plagiat³⁰² ». La présence d’un texte dans un autre, dans le cas de la citation, doit être signalée, ce qui n’est pas nécessairement le cas avec le principe du collage ou du readymade littéraire. Comme le précise Théval, l’approche généalogique qui déterminerait la transposition du readymade dans le champ littéraire se bute aux limites de l’intentionnalité : les poètes ne revendiquent pas forcément cette filiation, et inversement, ce n’est pas parce qu’il y a absence de référence directe que la production poétique ne s’inscrit pas quand même dans les paramètres du readymade. L’approche comparatiste, en envisageant seulement les œuvres produites, évite ce problème, sans pour autant garantir une conception unique de ce qu’est le readymade littéraire³⁰³. C’est pourquoi Théval préfère vérifier plutôt l’opérativité du readymade sur

³⁰¹ Gaëlle Théval, *op. cit.*, p. 70-71.

³⁰² *Ibid.*, p. 74.

³⁰³ *Ibid.*, p. 79.

des œuvres : « Il s'agira donc moins ici de trouver des équivalents littéraires au ready-made, ou d'établir le ready-made comme modèle ou source, que de tester l'opérativité de cette catégorie sur des objets poétiques³⁰⁴ ». Les analyses de l'autrice offrent l'occasion de faire le parallèle entre le déplacement d'un objet courant dans une galerie d'art, et le déplacement d'objets textuels tels que modes d'emploi et définitions du dictionnaire³⁰⁵, mais aussi clichés, proverbes et slogans³⁰⁶ dans le livre ou la revue littéraire. Or, la poésie-performance ne se présente pas toujours dans un espace énonciatif aussi institutionnel et aussi chargé symboliquement que le livre ou la galerie. Comment peut-on, dès lors, repérer le déplacement ou l'importation textuelle? C'est là toute la difficulté.

3.2.2 Des médias à la poésie sonore : le texte trouvé en poésie-performance

Le développement des médias de masse au cours du XX^e siècle a permis l'accès à une quantité importante de données et de matières textuelles pouvant être récupérées dans la création artistique. Dans la performance *New York 2001* de Christophe Fiat que nous avons abordée à la section 2.6, le texte reprend des formules langagières de la télévision et des journaux. La part de texte trouvé s'avère difficile à cerner, puisque c'est aussi toute la rhétorique du journalisme qui est reprise. En ce sens, c'est le fonctionnement même du langage qui se trouve exacerbé : les mots sont continuellement repris d'une

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 80.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 82.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 88.

personne à l'autre dans les usages courants de la langue, de telle sorte qu'il s'avère toujours difficile, voire impossible, de connaître les origines d'une formulation. Le choix d'écrire en mélangeant des discours médiatiques et une construction poétique exemplifie le processus d'évolution de la langue elle-même. On peut aussi ajouter à cela la reprise des formes d'écriture associées à la chanson, à la littérature et au cinéma. Contrairement aux pratiques conceptuelles comme celles de Goldsmith, on n'a pas besoin de connaître le « concept » pour comprendre le propos de l'œuvre de Fiat; mais c'est bien le principe du *readymade*, du texte trouvé et ce qu'on pourrait appeler du « style trouvé » qui constitue le *modus operandi* dans *New York 2011*. L'antispectacularité que nous avons expliquée au chapitre deux s'échafaude donc sur une écriture qui, par son mode de production, se distancie du génie créateur qui créerait un chef-d'œuvre *ex nihilo*, au profit d'une œuvre où la production langagière des médias de masse et des arts grand public devient un matériau poétique.

Sur l'album *Le journaliste* du poète sonore Anne-James Chaton – un travail en duo avec le guitariste Andy Moor –, il y a un poème sonore qui s'intitule « Newspaper ». En performance³⁰⁷, ce poème sonore illustre assez justement notre rapport à l'information avec les médias de masse et le numérique, où des nouvelles sont diffusées en boucles jusqu'à saturation. En effet, assis derrière une table, Chaton feuillette un journal, puis de temps en temps, il lit dans un micro de courts passages, soit des titres, des sous-titres

³⁰⁷ J'ai eu l'occasion de voir cette performance au Festival international de musique actuelle de Victoriaville en mai 2010.

ou de courtes phrases, tout en les enregistrant avec un échantillonneur. Peu à peu, les boucles enregistrées sont rejouées. Pendant ce temps, Andy Moor joue de la guitare dans une forme musicale qu'on peut considérer comme de la musique actuelle, à savoir, peu orthodoxe et expérimentale. Il commence tranquillement, en jouant simplement des accords isolés, entrecoupés d'échos. À mesure que les boucles de textes lus par Chaton s'accumulent, le jeu de guitare s'intensifie, devenant plus agressif, et Moor frappe carrément sur les cordes. Après un certain temps, Chaton laisse tourner en boucles les titres qu'il a lus, puis il prend un mégaphone et lit des bouts de papier par-dessus le son de l'échantillonneur. Le mélange de la guitare forte, des boucles superposées et de la lecture des bouts de papier finit par créer une densité sonore et un niveau de bruit tels qu'il devient difficile de comprendre les textes.

Dans une version présentée à Nantes³⁰⁸, les titres évoquent entre autres « Berlusconi », « Sarkozy », « la droite », et « Europe écologie », et le tout se mélange assez rapidement. Les bouts de papier lus dans le mégaphone ont principalement des références militantes et syndicales; il est question de « rapport de force, d'« argument démagogique », d'« intersyndical », etc. Ainsi, les thématiques des titres de journaux et celles des bouts de papier semblent opposer d'un côté les médias et la politique partisane puis de l'autre l'action politique militante et les tracts.

³⁰⁸ Anne-James Chaton et Andy Moor, « Newspaper », *YouTube*, performance au Lieu unique, Nantes, 31 mars 2010, 6 min. 25 sec., vidéo en ligne. <https://www.youtube.com/watch?v=N2mliNvZqPo>

Par ailleurs, une vidéo de cette performance effectuée à Paris en 2009, soit un peu avant celle de Nantes et de Victoriaville, présente quelques différences³⁰⁹. La superposition des boucles de voix enregistrée, de la guitare et du mégaphone rend la compréhension des textes lus dans le mégaphone quasiment impossible. Andy Moor utilise autant, sinon plus, la distorsion que les accords. À la fin, le guitariste s'appuie sur son instrument dont le manche est rendu au sol et il joue avec la distorsion, en plus de créer une sorte de cliquètement avec les boutons de la guitare. Il s'agit davantage d'une sémiotique du bruit, où la sonorité devient un signe qui dépasse la sémantique des textes lus ou qui jouent en boucles. En comparaison avec la version de Nantes qui dure 6 minutes et 25 secondes, celle de Paris est beaucoup plus longue, soit 10 minutes et 18 secondes. Le crescendo vers la saturation sonore s'effectue plus graduellement, et cette croissance du bruit se rend beaucoup plus loin dans l'inintelligibilité des mots. Il peut s'agir en partie de la qualité de la captation audio, de la précision de la balance de son en amont de la performance, ou bien d'un choix esthétique délibéré. Chose certaine, l'expérience esthétique est similaire mais le fait de vraiment perdre la possibilité de reconnaître les mots rend la portée sémiotique du bruit encore plus grande. En ce qui a trait aux titres de journaux qui rejouent en boucles, ils évoquent de manière un peu plus disparate, à la fois « François Bayrou », les « ballets russes », « Obama », « la paix », ainsi que « Inch Allah »³¹⁰. Dans cette version de la performance, on voit Andy Moor qui joue à désaccorder

³⁰⁹ Anne-James Chaton et Andy Moor, « Le journaliste (extrait) », *op. cit.*

³¹⁰ *Idem.*

volontairement sa guitare. Il secoue cette dernière pour créer une réverbération, et il frotte le manche de sa guitare sur le sol. À la fin de la performance, pendant plus de deux minutes, il n'y a plus de paroles et il ne reste que la guitare. Cette approche plus longue du poème sonore nous oriente davantage vers la musicalité.

Les différentes versions de «Newspaper » ont en commun le processus de lecture de titres de journaux, d'échantillonnage et de lecture de bouts de papier, avec un accompagnement musical de Moor à la guitare. Du point de vue de la sémantique, le texte créé par les fragments ne signifie pas toujours la même chose. Or, la sémiotique du poème sonore et de la performance a tout de même une constante : les informations s'accumulent jusqu'au bruit, elles se mélangent entre elles. Le fait d'aller à l'encontre de la clarté du texte permet à Chaton de ramener la langue à une texture sonore; ainsi la langue devient quasiment de l'ordre de la simple premièreté (la Firstness dans la phanéroscopie de C.S. Peirce), c'est-à-dire un potentiel signifiant dont l'objet ne nous apparaît pas encore.

La catégorie de la premièreté suppose un mode d'existence indépendant de toute référence : « Firstness is the mode of being by which any subject is such as it is, *positively* and regardless of everything else³¹¹ ». La premièreté est une qualité de sensation : ainsi, le son, le bruit, le rythme, l'excès sont perceptibles dans la performance de « Newspaper ». En revanche, les paroles qui se superposent, la parole devenant graduellement du bruit,

³¹¹ C. S. Peirce, « A Brief Intellectual Autobiography by Charles Sanders Peirce », *The American Journal of Semiotics*, vol. 2, no. 1-2, 1983, p. 72.

ainsi que la présence du performeur en train de feuilleter le journal ou de parler dans le mégaphone relèvent plutôt de la deuxième étape; on reconnaît qu'il s'agit de paroles qui se superposent, on voit le performeur feuilletant le journal ou criant dans le mégaphone. De plus, le fait de voir le *readymade* en train de se faire, ce qui donne à comprendre qu'il s'agit d'une intertextualité, relève de la deuxième étape; on voit le principe de cause à effet. Enfin, la signification des mots s'inscrit dans la troisième étape, puisque la langue est un code établi par des règles.

L'impact du *readymade* sur les pratiques littéraires et sur la poésie-performance justifie d'aborder autrement l'écriture. Il s'agit, certainement, d'un changement de paradigme pour la création littéraire, puisque l'intertextualité devient partie prenante des œuvres. Le développement des médias de masse, et plus récemment des médias numériques, a permis d'élargir ce qu'on pourrait appeler le paysage textuel ambiant. Cette omniprésence des textes devient une source matérielle pour la création littéraire grâce à la méthode du texte trouvé.

3.3 Faire, refaire, réactualiser

3.3.1 Les vanitas : entre continuité et renouvellement

Julien d'Abrigeon est un auteur, poète et performeur français né en 1973. La vidéo de son poème-action intitulé *Fast fantrasque du temps passant* qui fût réalisé, entre autres, au Musée des arts visuels de Montevideo en

Uruguay servira de point de départ pour réfléchir au genre de la « vanité » ou de la « vanitas » dans la création artistique contemporaine³¹². La performance de Julien d'Abrigeon débute avec la présence du poète-perfomeur derrière un micro qui dit « Buenas dias! ». Puis, il se dirige vers le public pour saluer les gens, en leur serrant la main et en répétant « buenas dias! ». Après un certain temps, sa formule de salutation se change en « buenas tardes! », et finalement en « buenas noches! ». La caméra suit le performeur et le cadrage oscille entre un plan moyen, un plan italien et un plan américain. Cela permet de suivre le performeur et de voir les gens du public. Vers 1 min. 37 sec., une dame francophone lui répond « bonne année! », poussant plus loin la logique du décalage des salutations (jour, soir, nuit) qu'effectue le performeur. Après avoir fait grosso modo le tour du public, le performeur serre la main à une dernière personne en criant très fort « Buenos dias! », attirant encore plus le regard sur lui avant de retourner au micro. Une fois derrière le micro, D'Abrigeon présente son poème-action comme une vanité, un « poème classique ». Le poème-action débute officiellement à 2 min. 10 sec., et se termine à la fin de la vidéo à 3 min. 42 sec. Toute la performance est filmée en un seul plan-séquence, il n'y a donc pas de montage et on voit l'entièreté de la performance.

³¹² Julien d'Abrigeon et Lucía Delbene, « Fast fantrasque du temps passant », *YouTube*, Montevideo, Little Génova producciones, en ligne, 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=KtEXnesTBWg#t=131> (NOTE : la vidéo a été retirée du site. Nous y avons eu de nouveau accès en 2019 par l'entremise du poète.)

Tout au long du poème-action, D'Abrigeon se met des élastiques sur le visage, de manière à se saucissonner la tête et le visage. Sur le plan symbolique, le geste implique une contrainte : le performeur s'inflige une posture désagréable. Le rapport au body art semble évident; le performeur, comme dans le body art, utilise son corps comme matériau sur lequel il peut expérimenter. Certains passages du texte poétique évoquent le rapport entre le temps et le visage : « le temps se prend de face / le temps en pleine face », et même « la face pleine de temps ». Pour reprendre une autre formulation qui se trouve dans le poème, on peut dire qu'il s'agit d'un « face à face » entre le sujet et sa propre finitude.

On peut se demander jusqu'à quel point la performance n'est pas déjà commencée lorsque D'Abrigeon salue les gens; le jeu des salutations avec le public constitue-t-il une autre performance ou est-ce l'introduction à la performance? Est-ce une performance qui détourne la convention sociale de saluer les gens? Aussi, la présentation du poème ne fait-elle pas partie de la performance? Toutes ces questions reposent sur le fait que l'art performance tend à repousser des limites et des cadres sociaux. On est donc en droit de se demander où commence vraiment l'œuvre, même si la présentation du poème-action vient après le jeu des salutations.

Le poème commence par les mots « Vanitas, vanitatis », qui renvoient très explicitement aux paroles de l'Ecclésiaste dans l'Ancien Testament « Vanité des vanités, tout est vanité ». Ces paroles sont d'ailleurs à l'origine de la vanité comme type particulier de nature morte en peinture. D'Abrigeon termine son poème en revenant sur cette idée, avec la formule « face à /

vanitas / vanitatum ». Ainsi, la référence à la vanité est à la fois : 1) une référence à l'idée de « ce qui est vain », et tout ce que cela comporte comme connotation, c'est-à-dire l'éphémérité, la futilité et la fragilité de la vie, et 2) une référence à la vanité comme forme artistique dans l'histoire de l'art. Entre le type « vanité », c'est-à-dire un type bien précis de nature morte dans l'histoire de l'art, et la performance de Julien d'Abrigeon, il y a un certain décalage, une concordance dont l'exactitude s'avère relative. La vanité, ou la nature morte en général, repose sur une symbolique de l'objet.

Dans le domaine des expressions visuelles, la mise en scène de l'objet a donné naissance à un genre en soi : la nature morte. De Félibien des Avaux à Jean Baudrillard, le statut de l'objet progresse au rythme de l'industrialisation et du capitalisme croissants. Mais celui-ci reste fondamentalement non animé et non humain et donc support potentiel pour tous les ordres de projection et d'investissement.³¹³

Si la vanité est surtout associée à la nature morte, en revanche, la présence de personnages d'anges ou d'êtres humains a aussi été notée. D'ailleurs, le tableau de l'artiste flamande Clara Peeters *A vanitas portrait of a lady* serait peut-être même un autoportrait³¹⁴. Le tableau de David Bailly *Self Portrait with Vanitas Still life* (ou *Self-portrait With Vanitas Symbols*) de 1651

³¹³ Catherine Saouter, *Le langage visuel*, Montréal, XYZ éditeur, Coll. Documents, 2000, p. 181.

³¹⁴ Sur les controverses entourant ce tableau, voir : Anna Bianco, *Journey Through a Painting. An Allegory of Vanitas*, Mémoire, Université d'Amsterdam, Master in Dutch Art in European Context, 2010. <http://dare.uva.nl/cgi/arno/show.cgi?fid=205430>

est un autre exemple connu alliant le type vanitas à celui de l'autoportrait³¹⁵. Il est donc important de ne pas opposer complètement l'objet et le sujet.

Selon Louis Marin, la vanité peut se définir de la façon suivante :

La vanité dit d'abord la métamorphose, l'instabilité des formes du monde, des articulations de l'être, la perte d'identité et d'unité, qui le livre au changement incessant; elle dit le monde en état de chancèlement, la réalité en état d'inconstance et de fuite, et du même coup, liée à ce statut, la relativité de toute connaissance et de toute morale.³¹⁶

Le type d'œuvres qu'on nomme vanités repose énormément sur des symboles. Armelle Wolff explique l'importance symbolique des vanités :

Tableaux réalistes jusqu'au trompe-l'œil – les plus célèbres étant de somptueuses natures mortes ostensiblement accompagnées d'un crâne –, les vanités sont paradoxalement parmi les œuvres les plus chargées de symbolisme que l'art occidental ait produites : s'adressant généralement à des spectateurs érudits, elles proposent plusieurs niveaux de lecture.³¹⁷

Comme le souligne Karine Lanini, les critiques et les historiens ne s'entendent pas sur la définition de la vanité.

³¹⁵ *Idem.*

³¹⁶ Louis Marin, « Les traverses de la Vanité » dans : Alain Tapié (Dir.), Jean-Marie Dautel et Philippe Rouillard, *Les vanités dans la peinture au XVI^e siècle. Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption*, Catalogue de l'exposition au Musée des Beaux-Arts à Caen (27 juillet au 15 octobre 1990) et au Musée du Petit Palais à Paris (15 novembre 1990 au 20 janvier 1991), Paris, Éditions Albin Michel / RMN / Paris Musées, 1990, p. 25.

³¹⁷ Armelle Wolff, « Vanités : miroirs des êtres, miroirs des choses », en ligne. <https://www.calendrier.umontreal.ca/detail/561305-vanites-miroirs-des-etres-miroirs-des-choses> [Consulté le 8 juin 2022]

La critique est divisée, sur la question des Vanités, entre deux options très différentes bien qu'en réalité complémentaires : la perspective de l'histoire de l'art, qui considère surtout la Vanité dans ses spécificités formelles, la rattache aux natures mortes et lui applique la même problématique, sans donner de véritable place à l'élément macabre. De l'autre côté, l'histoire des mentalités et des représentations, qui replace les Vanités dans une histoire de l'iconographie macabre, sans les distinguer vraiment des autres formes macabres contemporaines.³¹⁸

Dans son texte « La finitude en partage », Évelyne Artaud aborde des œuvres contemporaines qui sont associées aux vanités. Il est clair que les vanités contemporaines ne sont pas exactement comme celles du XVII^e siècle. Certes, le crâne tient toujours lieu de symbole important, mais ce ne n'est plus tant un type d'œuvre de nature morte qu'un thème général. Dans les vanités historiques³¹⁹ se trouve « tout le code de représentation de la pensée tourmentée de l'Europe du XVII^e siècle en proie à des crises religieuses et par lesquelles se révèle déjà une évolution des sentiments de l'homme sur la mort³²⁰ ». Or, si ce thème est encore présent aujourd'hui, les enjeux sont tout autres.

Aujourd'hui, ce thème nous permet de comprendre à quel point notre relation à cette image de la vie et de la mort est fortement

³¹⁸ Karine Lanini, *Dire la vanité à l'âge classique. Paradoxes d'un discours*, Paris, Éditions Champion, 2006, p. 29.

³¹⁹ Cette expression vient du mémoire de maîtrise d'Anne Philippon : Anne Philippon, *Étude comparative de la réactualisation du motif de la vanité dans la pratique artistique contemporaine*, Mémoire, Montréal, Université du Québec à Montréal, Maîtrise en études des arts, 2013, 115 p.

³²⁰ Évelyne Artaud, « la finitude en partage », *Vanités contemporaines*, Paris, Éditions Cercle d'art, 2002, p. 9.

liée à notre pensée contemporaine : cette pensée n'est plus celle d'un sujet posant devant soi un objet qu'il examine, évalue et à partir duquel il médite sur sa propre existence, mais bien l'expérience même que le sujet fait de sa propre pensée.³²¹

À partir d'un corpus d'œuvres contemporaines, l'auteure en déduit que l'attitude de l'artiste prime sur les significations symboliques (comme celles du fameux crâne des vanités historiques) :

[C]'est à l'intérieur même du processus créatif que se pense le rapport de l'être au temps et à sa propre existence, c'est au présent, dans le présent du geste que la pensée invite, non au déchiffrement d'une signification révélée, mais à un outrepassement de toute signification donnée³²².

Il y aurait, entre les vanités historiques et les vanités contemporaines, à la fois une transformation d'un type d'art en un thème plus général, voire, selon certains auteurs comme Alain Tapié, en un genre autonome³²³, mais aussi, et surtout, un véritable changement de paradigme.

C'est bien à cette conscience d'une ultime séparation que nous ouvrent ces œuvres contemporaines qui nous convient à un partage de cette idée neuve d'une finitude qui serait non une fin, mais au contraire une impossibilité de conclure, un inachèvement laissant ouvert le champ d'une forme plurielle et infinie de notre finitude³²⁴.

³²¹ *Idem.*

³²² *Ibid.*, p. 11.

³²³ Alain Tapié (Dir.), Jean-Marie Dautel et Philippe Rouillard, *Les vanités dans la peinture au XVI^e siècle. Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption*, op. cit.

³²⁴ Évelyne Artaud, *op. cit.*, p. 12.

Les vanités contemporaines peuvent donc s'envisager à la fois dans la continuité d'une pratique symbolique ancienne et comme un renouvellement de celle-ci.

Une performance comme celle de Julien d'Abrigeon relève d'une expérience. Dans *Un art contextuel*, Paul Ardenne rappelle l'origine du mot expérience; le mot *experientia* en latin qui dérive lui-même du terme *experiri*, soit « faire l'essai de »³²⁵. L'expérience est donc, selon Ardenne, « un essai accompli de manière volontaire et dans une perspective exploratoire, visant à "un élargissement ou un enrichissement de la connaissance, du savoir, des aptitudes" »³²⁶. Il s'agit, en un mot, d'une « épreuve »³²⁷. Ardenne souligne le décalage que suppose l'expérience :

Toute expérience tient de la provocation. Et vient provoquer ce qu'a sédimenté l'ordre établi. Elle perturbe ce que l'ordre des choses commande, par tradition, paresse ou stratégie, de ne pas bousculer.³²⁸

L'expérience de Julien d'Abrigeon s'inscrit dans une part importante de la création contemporaine, à savoir les vanités, et ce, peu importe que l'on considère qu'il s'agit d'un thème ou d'un genre. *Fast fantrasque du temps passant* convoque à la fois les réflexions sur la finitude, mais aussi, par le geste de se mettre des élastiques dans le visage, une réflexion sur notre rapport conflictuel au temps. Aussi, en reprenant le texte de l'Ecclésiaste de l'Ancien

³²⁵ Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2004 [2002], p. 43.

³²⁶ *Idem*.

³²⁷ *Idem*.

³²⁸ *Ibid.*, p. 44.

Testament, et ce dans un poème-action qui se rapproche parfois de la poésie sonore, D'Abrigeon met en évidence notre rapport conflictuel à l'Histoire et à la religion. Le paradigme de la vitesse qui passe par les mots « *fast* » et « vite » du poème, de même que la douleur causée par les élastiques, nous offre une critique du culte de la vitesse du monde contemporain. Paradoxalement, la culture contemporaine entretient un rapport conflictuel avec la mort; la mort des animaux que nous mangeons sans jamais avoir le moindre indice de l'origine vivante de nos produits emballés au supermarché, mais aussi notre propre mort que nous souhaitons repousser en rêvant d'une jeunesse éternelle. D'ailleurs, le début de la performance, lorsque le poète effectue des salutations légèrement décalées, implique un rapport entre le performeur et le public, mais il symbolise surtout le passage du temps d'une journée complète, du *buenos dias* au *buenas tardes* puis au *buenas noches*, du jour, au soir, à la nuit, et enfin au *buenos dias* du lendemain, pourrait-on dire. Finalement, le fil conducteur entre les vanités historiques et contemporaines se trouve dans la production symbolique complexe requérant un exigeant travail interprétatif pour les récepteurs.

3.3.2 Les vanitas littéraires

Si les vanitas sont surtout associées à la peinture de nature morte, plusieurs recherches récentes tendent à montrer un parallèle thématique entre la vanité picturale et de nombreux textes littéraires écrits entre le milieu du XVI^e siècle et le milieu du XVIII^e siècle. Comme le précise Nadia Cernogora, la vanitas comme sujet est devenue une tendance importante dans la littérature

morale et les traités de dévotion au tournant des XVI^e et XVII^e siècles³²⁹; et contrairement à la peinture, le genre de la vanité en littérature se retrouve dans une très grande variété de formes d'expression qui rendent son identification catégorielle plus difficile. Le discours entourant la *vanitas* se veut d'abord profondément religieux, et le principe central est celui de l'opposition entre l'éphémérité de la vie terrestre et la félicité de l'autre monde. Cependant, ces productions culturelles s'inscrivent dans un imaginaire plus vaste que le cadre religieux :

étymologiquement, le mot *vanitas* employé dans la Vulgate est une traduction du mot hébreu *hébél* ou *hevel* (littéralement « buée », « vapeur »), qui appartient au répertoire d'images chargées de figurer la fragilité humaine dans la pensée hébraïque, avec d'autres symboles comme l'eau, l'ombre et la fumée. Le terme originel associe donc d'emblée la pensée du vain au registre de la métaphore, et les poètes baroques sauront tirer tout le parti de la *vanitas* comme image d'un état instable³³⁰.

La finitude de la *vanitas* est évoquée par des symboles. Au-delà de la posture de piété qui s'inscrit dans la tradition du *memento mori*, la *vanitas* « parvient à mettre au jour une réflexion de nature profondément poétique sur le vide et l'éphémère, notamment grâce aux jeux de la métaphore³³¹ ». Cernogora souligne le paradoxe qu'il y a entre le discours spirituel invitant au

³²⁹ Nadia Cernogora, « L'écriture de la vanité chez les poètes français de l'automne de la Renaissance : du *memento mori* aux vertiges d'une poétique du vain », *Littératures classiques*, vol. 56, no. 1, 2005, p. 210.

³³⁰ *Ibid.*, p. 203.

³³¹ *Ibid.*, p. 204.

dénuement et les « fastes de l'imaginaire baroque³³² » que prennent les formes poétiques. La métaphore religieuse servirait aussi de catharsis : « en conférant à la vanité une réalité poétique, elle permet de conjurer la fuite de tout vers le rien par une poétique du rien bravant l'anéantissement³³³ ».

Le premier critère d'une vanité littéraire est, selon Thierry Bruenel, « cette articulation textuelle entre une matière austère et pessimiste traditionnellement identifiée autour du *memento mori* et de la vanité de toutes choses face au temps qui passe (savoir, gloire, richesses, beauté) et la volonté de donner à voir une représentation artistique au sens large en termes de beauté et d'effets³³⁴ ». Les analyses des vanités reprennent quasiment toutes l'idée qu'il s'agit d'une affirmation de l'éphémérité par la création d'une beauté, d'une esthétisation qui cherche à plaire, à émouvoir.

L'esthétisation est donc la condition de la réception du discours de la vanité, il s'agit de susciter des émotions esthétiques en sollicitant les sens et les puissances de l'âme. La beauté sensible a valeur d'accroche pour un lecteur qu'il est souvent difficile d'attirer, ou que l'on entend provoquer.³³⁵

Or, le poème-action de Julien d'Abrigeon ne cherche pas à plaire par sa beauté, sauf si la beauté n'est pas conçue dans le sens de plaisant ou d'agréable. Par contre, la question de l'esthétisation, prise dans sa dimension

³³² *Idem.*

³³³ *Ibid.*, p. 216.

³³⁴ Thierry Bruenel, « "Vanités textuelles", "Vanités littéraires", validité du concept et critères de reconnaissance dans la littérature du XVII^e siècle? », dans *Études Épistémè*, no. 22, 01 septembre 2012, en ligne, parag. 3. <http://journals.openedition.org/episteme/365>

³³⁵ *Ibid.*, parag. 7.

plus générale de mise en forme artistique et stylistique, offre effectivement l'occasion de voir que l'œuvre cherche à provoquer des réactions. Si la *vanitas* traditionnelle en peinture et en poésie repose sur un paradoxe, soit d'user de la beauté pour plaire tout en dénonçant le caractère illusoire et éphémère de la beauté et de la vie, *Fast fantasque du temps passant* assume de manière moins contradictoire la fugacité de la beauté en n'ayant pas recours à la « beauté » artistique comme stratégie pour plaire au public. Les poètes baroques « réalisent encore la célébration de ce qu'ils entendent ruiner³³⁶ », tandis que D'Abrigeon, de façon ni tout à fait humoristique, ni tout à fait dramatique, performe ce rappel que le temps passe, qu'on le veuille ou non. Contrairement aux vanités historiques, le poème-action n'a aucune connotation religieuse; le *memento mori* qui agit comme rappel de notre mortalité n'a donc pas ici pour finalité de nous laisser croire en un paradis éternel qui viendrait après la vie terrestre.

3.3.3 L'évolution du poème-action *Fast fantasque du temps passant*

Dans les poèmes baroques « se révèle le statut ambigu de la poétique de la *vanitas*, à la fois instrument d'enseignement spirituel et source infinie d'images autonomes de la déliquescence³³⁷ ». Cette déliquescence se trouve aussi dans le processus évolutif du texte du poème-action qui s'est réduit avec le temps, entre les diverses occurrences de la performance et la version

³³⁶ *Ibid.*, parag. 11.

³³⁷ *Idem.*

imprimée. Entre la performance au Musée de Montevideo en 2013 et la performance à N'a Qu'1 Œil à Bordeaux en 2014, tous les mots en latin qui se trouvaient au début et à la fin du poème sont disparus³³⁸. Les locutions latines ayant disparu, la référence aux vanités est moins directe; elle est toujours là mais de façon plus subtile. Les répétitions des mots « face à face » et « vis à vis³³⁹ » sont restées, mais deviennent un peu moins longues, tandis que la répétition du mot « fast » est ajoutée dans la version de 2014.

Dans la version du texte qui se trouve dans le livre D'Abrigeon, les répétitions de « face à face » et de « vis à vis » sont beaucoup moins longues que dans les deux performances évoquées. La logique binaire de ces formulations laisse place à un enchaînement potentiellement infini comme :

face à
face à face à face³⁴⁰

Plus loin, on passe de la binarité à une logique ternaire, et même à la toute fin quaternaire (voir les quatre dernières occurrences du mot « vis ») :

vis à vis à vis vis à
vis à vis à vis

³³⁸ Julien d'Abrigeon, « Fast fantrasque du temps passant » dans la vidéo « Julien d'Abrigeon @ N'A QU'1 ŒIL », *YouTube*, performance à N'A QU'1 Œil, 25 octobre 2014, vidéo en ligne, de 32 : 38 à 34 : 50. <https://www.youtube.com/watch?v=ApKTdbT7RVg> [Consulté le 2 juin 2021]

³³⁹ Nous reprenons ici la formulation « vis à vis » sans trait d'union, comme c'est le cas dans la version imprimée du poème de d'Abrigeon.

³⁴⁰ Julien d'Abrigeon, « Fast fantrasque du temps passant (les élastiques) » dans *P. Article le corps - à - plat*, Barjols, Plaine page, 2017.

Cette évolution du texte rompt avec l'évidence de la binarité qu'évoque les mots « vis à vis », et induit une autre temporalité dans les vers du poème. Bien que la répétition soit toujours présente, cela devient moins redondant. L'idée du « face à face » présente dans la formule « vis à vis » se transforme plutôt en un mouvement d'aller-retour.

Les références latines ayant disparu, le poème-action devient à n'en pas douter une adaptation contemporaine de la vanité. Les jeux formels évoluent, offrant à la fois l'idée de continuité temporelle et celle de la logique binaire, ternaire et quaternaire. D'un côté, la réduction du texte et des redondances clarifie le poème; de l'autre, la bonification des jeux formels vient enrichir le poème. On y trouve donc les mêmes idées que dans les vanitas historiques : la fugacité de la vie et la richesse artificielle du poème. En somme, la sémiologie de l'œuvre, grâce aux changements entre les occurrences, met en évidence le temps qui passe et qui modifie les choses, offrant formellement un exemple d'impermanence. Le geste du performeur de placer des élastiques sur sa tête reste le même d'une version à l'autre, mais il rend visible, par l'imitation sur le visage de la peau usée par l'âge et les rides, notre inévitable finitude.

3.3.4 Le remix et la réactualisation : Kenneth Goldsmith et l'influence de David Antin

En 1996 en France, Kenneth Goldsmith a effectué une performance lors d'une résidence : pendant une semaine, il a enregistré toutes ses paroles à l'aide d'un magnétophone qui s'active automatiquement au son de la voix. Le résultat a été diffusé d'abord comme installation de *text art* (ou art textuel) en

avril 1997 à la Galerie Bravin Post Lee à New York sous le titre *Soliloquy* (No. 116 4.15.96 - 4.21.96). Par la suite, un livre du texte en édition limitée de 50 exemplaires a été produit, puis en 2001 les éditions Granary Books l'ont publié à plus grand tirage³⁴¹. En 2002, Goldsmith publie *Soliloquy* comme une œuvre web avec le même texte. La navigation, grâce aux hyperliens, met en évidence les particularités du médium Internet, mais aussi son éphémérité qui correspond d'ailleurs à celle du langage parlé³⁴².

Pour souligner les 20 ans de *Soliloquy*, Goldsmith a été invité en Belgique en 2017 à recréer une œuvre. Il a d'abord donné une lecture (ou devrait-on dire une performance?) à l'école d'art PXL-MAD. L'improvisation effectuée par Goldsmith était plutôt moyenne, à en croire l'auteur :

I hadn't prepared a thing, and for the next hour or so, I just improvised, rambling about whatever came to me off the top of my head. It wasn't bad, it wasn't great; it was just sort of my standard act.³⁴³

Contrairement à *Soliloquy*, les paroles de Goldsmith furent enregistrées pendant toute la semaine mais seulement lors de sa présence comme intervenant à l'école d'art. Le résultat fut publié dans un livre intitulé *The PXL-MAD Lectures*³⁴⁴. Il s'agit donc d'un objet hybride, ni tout à fait un projet de

³⁴¹ Kenneth Goldsmith, *Soliloquy*, New York, Granary Books, 2001, 296 p.

³⁴² Kenneth Goldsmith, « About », *Soliloquy*, 2002, en ligne. <http://www.writing.upenn.edu/epc/authors/goldsmith/soliloquy/about.html> [Consulté le 20 août 2021]

³⁴³ Kenneth Goldsmith, « Afterword », *The Ideal Lecture (In Memory of David Antin)*, Gent (Belgique), Het Balanseer, 2018, p. 60.

³⁴⁴ Kenneth Goldsmith, *The PXL-MAD Lectures*, Gent (Belgique), Het Balanseer, 2017, 100 p.

« création », ni tout à fait une « archive » des conférences / performances. Or, comme l'anglais n'est pas la langue maternelle des belges qui en ont fait la transcription, le résultat est une « belle catastrophe » : Goldsmith lui-même n'arrive pas à reconnaître le texte, puisqu'il est plein de fautes d'orthographe, d'erreurs et de mots inventés³⁴⁵. Ce livre expose les difficultés de la traduction plutôt que de véritablement documenter les paroles de Goldsmith. Ce dernier en déduit que la compréhension mutuelle entre les locuteurs de différentes langues est quasiment impossible³⁴⁶. L'idée de vendre un livre que l'auteur lui-même trouve raté, et ce, malgré qu'il soit écrit dans sa propre langue, va complètement à l'encontre du marché, mais aussi de la logique d'une œuvre comme objet achevé.

Suite à la publication de *The PXL-MAD Lectures*, Goldsmith décide de corriger le texte, et même de le retravailler pour éliminer les exagérations, les conjectures et, dans certains cas, les mensonges, afin de produire une version idéale, meilleure que les versions performées : « Then it hit me : here was that rare chance to correct the past, to perfect my words, to say what I had meant to say, rather than what I had actually said³⁴⁷ ». Malgré la correction, le texte de cette version idéale devient encore moins fidèle aux *talks* d'origine. C'est en effectuant les corrections que Goldsmith réalise la proximité du processus avec les *talk poems* de David Antin :

Antin, a great talker, would stand up before a crowd and just speak. He taped those talks, then went home and transcribed

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 60-61.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 61.

³⁴⁷ *Idem.*

them, tweaking them slightly, arranging them on the page, and publishing them as poems. David felt that the simple act of speech constituted an act of poetry, a lesson I took to heart and into my own practice.³⁴⁸

Une fois le texte « idéal » complété, Goldsmith a réalisé une lecture-performance en octobre 2017 à l'auditorium du Louvre à Paris³⁴⁹. Pour faciliter la lecture, le texte fut intégré dans un logiciel de télésouffleur sur l'ordinateur, ce qui a engendré une versification du texte : « Although I have never written lineated verse, I love the idea that a computer lineated the verse for me³⁵⁰ ». Ainsi, le texte de *The Ideal Lecture* ressemble énormément à la manière de parler de Goldsmith, mais ce n'est vraiment pas sa manière naturelle de parler. C'est d'ailleurs précisé dans le texte qu'il s'agit d'une lecture-performance idéale :

You are seeing me
giving an ideal lecture
by my ideal self.

I wish I could always be like this.³⁵¹

Ainsi, le soi idéal et la lecture-performance idéale font de l'oeuvre une utopie; la fabula est un réel amélioré. Suite à cette lecture au Louvre, *The Ideal*

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 61-62.

³⁴⁹ Kenneth Goldsmith, « The Ideal Lecture (In Memory of David Antin) », *YouTube*, performance à l'auditorium du Musée du Louvre, Paris, vidéo en ligne, octobre 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=txGbf1DEHVQ&vl=fr> [Consulté le 15 mars 2021]

³⁵⁰ Kenneth Goldsmith, *The Ideal Lecture (In Memory of David Antin)*, op. cit., p. 62.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 6.

Lecture (In Memory of David Antin) est publié en livre en 2018 chez Het Balanseer, la même maison d'édition ayant publié le livre « raté ». L'épilogue présenté à la suite du texte dans le livre vient fournir une explication de tout le processus et vient boucler la boucle de cette chaîne de réactualisations.

En raison de la remédiatisation et des réactualisations réalisées par Goldsmith, les déictiques dans le texte peuvent être difficiles à interpréter. Prenons l'exemple suivant :

There are a hundred of you just
sitting here watching me type as
I set up my laptop for this lecture.³⁵²

Comme *The ideal lecture* est une version retravaillée de l'enregistrement d'une lecture, qui donne lieu à une autre lecture et à une autre publication, le référent de /this lecture/ est quelque peu confus : est-ce la lecture en Belgique ou la performance au Louvre? Les déictiques « I » et « my » réfèrent à Goldsmith lui-même ou, pour être plus précis, à Goldsmith comme « voix énonciatrice ». Ainsi, les diverses versions contribuent à brouiller les références du texte, mais l'épilogue comme paratexte clarifie le processus de création des œuvres de cette série de remixages et de réactualisations.

³⁵² *Ibid.*, p. 3. Ce sont aussi les premiers mots de la performance au Louvre.

3.3.5 La réactualisation et la déterritorialisation : Christophe Tarkos

Dans la démarche du poète-performeur Christophe Tarkos, la question de la réactualisation occupe une place importante. Bien que son travail soit centré sur l'écriture et la parole, il y a dans sa pratique et même dans la manière d'élaborer ses textes quelque chose de la parole, de la présence du corps. Très influencé par des artistes performeurs, il n'en demeure pas moins d'abord et avant tout un poète, mais un poète dont la poésie est à la fois le corps et ce qu'il produit. Travaillant généralement ses performances à partir d'un texte préalablement écrit, il s'accorde aussi le droit d'improviser, ce qui peut amener le texte ailleurs. Aussi, le recours à l'action de la performance vient ajouter un niveau supplémentaire de signification. Par exemple, son poème « Le compotier », qui se trouve dans son recueil *Oui* paru au troisième trimestre de 1996 (et paru préalablement dans le deuxième numéro de la revue belge *Tombe Tout Court* en octobre de la même année³⁵³), se voit déterritorialisé, pour reprendre le concept deleuzien, lorsqu'il est intégré à la performance « La purée » réalisée à Ajaccio en Corse³⁵⁴, le 25 novembre 1996.

Au début de la performance, il y a une table ronde avec une chaise, ainsi qu'un seau sur le plancher. Tarkos arrive, vêtu de façon étonnante et peu appropriée pour le climat de la Corse : il porte un gros manteau d'hiver (parka),

³⁵³ Selon Philippe Castellin. Voir : Christophe Tarkos et Philippe Castellin, *L'Enregistré. Performances / improvisations / lectures*, Paris, POL, 2014, p. 215.

³⁵⁴ Christophe Tarkos, « La purée (vidéo de la performance à Ajaccio en 1996) », Christophe Tarkos. Poète de la lecture : performances, DVD, Paris, Éditions P.O.L., 2014; dans : Christophe Tarkos et Philippe Castellin, *L'Enregistré, op. cit.*

des bottes et une tuque. Il dépose un chaudron brûlant sur la table. Puis, il prend le seau, monte sur la chaise et il pige dans le seau des flocons de pommes de terre (pour faire de la purée instantanée) qu'il lance dans les airs. Après un certain temps, il fait des « aaaaaaaaaa », « aaaa », « aaaaaaaaaa! » avec sa voix, tout en continuant de lancer des flocons. Il verse le restant de flocons de patates dans le chaudron plein d'eau chaude et jette le seau vide par terre. Il commence à parler, à réciter ce qui est possiblement – au moins en partie – de l'improvisation poétique : « On ne peut pas dire n'importe quoi / Ce sont des flocons de pomme de terre / J'aime la pomme de terre³⁵⁵ ». Tarkos descend de la chaise, s'y assoit et pose ses coudes sur la table. Il continue à réciter d'une voix lente, en reprenant quatre fois le son « aaaaaaaaaaaa » du début. Le texte évoque une avalanche, la différence entre la Terre et la terre, entre les flocons de patates et les flocons de neige. Puis, faisant suite à l'idée d'avalanche, le poète évoque le danger :

Elle ne va pas nous tuer autrement
que par l'étouffement de sa blancheur et de sa douceur
neige³⁵⁶

À partir de là, la voix de Tarkos s'accélère et augmente en vitesse. Le poète aborde la question de la rondeur; il évoque la rondeur de sa tête (il se touche la tête qui est recouverte d'une tuque) et la rondeur de « dehors », ce qui laisse croire qu'il s'agit de la Terre, et de manière métaphorique, le monde entier. Et il parle de ses oreilles qui entendent. À un moment, il fait une sorte

³⁵⁵ On retrouve la retranscription dans : Christophe Tarkos, *L'Enregistré*, op. cit. p. 217-218.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 219.

de parenthèse, qu'on remarque par le ton de voix qui se veut plus naturel, moins déclamé :

(Est-ce que la purée est faite???
Non elle est pas faite...)³⁵⁷

Cela crée un retour au réel, hors de la fabula, puisque cette parenthèse est en lien direct avec l'action accomplie de vérifier si la purée est effectivement prête. Cette parenthèse vient donc nous sortir de la mise en scène, pour nous ramener au concret de l'action performantielle. D'ailleurs, la transcription qui se trouve dans *l'Enregistré* n'est pas tout à fait appropriée. Si l'objectif est de transcrire ces éléments textuels comme une sortie hors du texte poétique, les parenthèses sont pertinentes, mais la versification dénote davantage le texte poétique que le discours courant. La première partie de la performance se conclut avec le « dehors » qui pense :

Le dehors se met à penser

Et quand le dehors se met à penser comme ça si fort

1 je comprends plus rien, je sais pas
Et 2 j'entends des bruits bizarres
Et 3 je sens bien que c'est dehors qui est en train
de tout penser³⁵⁸

Il y a donc une opposition entre le sujet (le je) et l'altérité, c'est-à-dire ce qui lui est extérieur (le dehors). Pour David Christoffel, « Le poème de

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 220.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 221.

Tarkos peut fonctionner comme critique sociale intégrée à l'expérience quotidienne. Une forme d'analyse institutionnelle de cuisine, avec critique de l'individualisme dedans.³⁵⁹ » Tarkos se lève ensuite pour aller tâter la purée, il prend un livre et commence à lire un extrait de son poème, « Le compotier ». Sur les quinze pages de texte, dans la version publiée dans *Oui*, Tarkos n'en lit que trois³⁶⁰. Il récite fort, presque en criant. Tout en lisant, il trempe sa main à de nombreuses reprises dans la purée brûlante puis la secoue, ce qui fait gicler de la purée partout sur la table, autour de lui et même sur lui. Ce faisant, Tarkos vient « uni[r] par le geste le dire au faire³⁶¹ ». De plus, l'action perturbe la lecture, vient l'interrompre. Le performeur ne suit pas son texte avec précision, il ajoute des mots, répète, saute certains bouts, il le rend plus spontané, un plus près de l'oral que de l'écrit. À la fin de sa lecture de l'extrait du « Compotier », il dit « C'est prêt! Je vous remercie³⁶² », revenant plus explicitement dans sa posture de performeur dans un rapport direct avec le public, donc en dehors du « texte poétique ». Bien que le compotier comme sujet d'un poème puisse paraître banal, on ne peut s'arrêter à une compréhension aussi simpliste.

La poésie de Tarkos part des choses banales pour parler des choses complexes. Christoffel évoque même « la grande rigueur révolutionnaire de

³⁵⁹ David Christoffel, « Critique de la raison grumeleuse », dans *Grumeaux*, no. 4, 2014, p. 39.

³⁶⁰ Christophe Tarkos, *Oui*, Marseille, Éditions Al dante, Coll. Niok, 1996, p. 89-91.

³⁶¹ Anne-Renée Caillée, « Faire entendre [Compte rendu de : Christophe Tarkos, *L'Enregistré*, P.O.L., 2014] », *Liberté*, no. 308, 2015, p. 58.

³⁶² Christophe Tarkos, « La purée (vidéo de la performance à Ajaccio en 1996) ».

l'écriture de Tarkos³⁶³ », ce qui s'explique par le rapport entre le fond et la forme, et plus précisément, par l'importance pour la forme de signifier au-delà du texte lui-même. Le compotier est un contenant, donc une ouverture à du contenu potentiel, mais aussi un espace pour la compote, pour le mélange et la transformation. Le performeur lui-même fait partie de la « compote », avance Christoffel :

Christophe Tarkos, faiseur de compote, compotier, compote lui-même, rebalbutie « pour bien remuer ». Il ne fait pas attention à la quantité de compote qu'il produit.³⁶⁴

La déterritorialisation du poème entre l'espace du livre (ou de la revue) et l'espace-temps de la performance relève chez Tarkos de ce rebalbutiement dont parle Christoffel. En reprenant un extrait du poème « Le compotier », il en fait un nouvel objet-texte, qui devient un élément parmi d'autres dans la performance. Cette déterritorialisation vient resémiotiser le texte du poème, qui devient une parole fulgurante créée, avec une forme beaucoup plus imprécise que le texte peaufiné qui se trouve dans le livre ou la revue.

Dans une autre version de la performance « La purée », réalisée deux ans plus tard en 1998 au Centre Pompidou à Paris³⁶⁵, Tarkos récite en mangeant de la purée (ou de la compote?). Comme on reconnaît peu de mots, ça devient davantage une performance de poésie sonore. C'est véritablement

³⁶³ David Christoffel, « Critique de la raison grumeleuse », dans *Grumeaux*, no. 4, 2014, p. 39.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 36.

³⁶⁵ Christophe Tarkos, « La purée (audio de la performance au centre Pompidou en 1998) », sur le DVD : *Christophe Tarkos. Poète de la lecture : performances, op. cit.*

l'action en elle-même, soit parler en mangeant, qui est au cœur de l'œuvre; on est donc beaucoup plus près de l'art performance que dans la majorité des performances et lectures de Tarkos. Cette version s'éloigne énormément de la poétique de l'avalanche et de la neige qui était présente dans la performance portant le même titre effectuée en Corse; il s'agit plutôt d'une métaphorisation de la bouche comme lieu d'introduction de la purée « alimentaire » et de production de la « purée » de parole. Aussi, dans les deux versions de la performance, Tarkos s'éloigne du texte de son poème « Le compotier ». Le concept de déterritorialisation nous donne la possibilité d'envisager que ces remédiatisations impliquent à la fois des changements d'enjeux dans les diverses occurrences, mais aussi des changements d'ordre générique et d'interprétance. En effet, à Ajaccio, on peut y constater un mélange de poésie et d'art performance, tandis qu'à Paris ce serait plutôt de la poésie sonore et de l'art performance. Contrairement aux pratiques du ready-made et de l'écriture non créative, Tarkos en vient à se remixer lui-même plutôt que de le faire avec des contenus textuels trouvés. Le processus de réinterprétation et de réactualisation est certainement plus important dans la série de Goldsmith allant de *Soliloquy* à *The Ideal Lecture* que chez Tarkos qui, au fond, réutilise ses textes comme on utilise des formulations lorsqu'on parle. Il s'agit davantage chez Tarkos de reprendre des éléments de son « vocabulaire artistique », et non d'un concept de réactualisation de l'œuvre qui requiert d'être compris. De ce fait, les variations entre les occurrences de « La purée » et « Le compotier » sont plus proches de la variation qu'on retrouve chez D'Abrigeon avec « Fast fantasque du temps passant ». Chose

certaine, la réactualisation et la réinterprétation occupent un rôle important dans ces pratiques de poésie-performance.

3.4 L'art contextuel et les pratiques in situ

3.4.1 Les poètes des attentats aveugles et la symbolique du lieu

Le collectif des Poètes des attentats aveugles regroupe plusieurs poètes-performeurs venant de la province de Babil au centre de l'Irak. Pour certaines performances, les poètes sont en sous-groupe et ils utilisent d'autres noms de collectif comme la Brigade de la culture et la Milice de la poésie (ou la Milice des poètes, selon la traduction). L'événement le plus marquant produit par ce collectif est sans conteste la lecture de poésie dans un champ de mines qui a eu lieu en avril 2015. En effet, les poètes sont allés lire dans un champ où de nombreuses mines étaient encore enfouies. Kadhém Khanjar occupe une place singulière dans ce projet, puisqu'il a décidé de lire son poème en courant à travers le champ de mines, à la grande surprise de ses collègues. Le danger de mort étant bien réel, le caractère performantiel s'avère inséparable des textes poétiques. Le contexte d'énonciation constitue une composante sémiotique incontournable dans cette pratique de la poésie-performance. De plus, le travail de Khanjar et de ses compatriotes se diffuse principalement via Internet et les réseaux sociaux, ce qui suppose de nombreux enjeux de réception et de remédiatisation.

Le lieu et le contexte s'avèrent extrêmement signifiants dans les performances du collectif irakien. L'enjeu principal servant de dénominateur commun aux poètes est la question de la vie ordinaire en contexte de guerre et de terrorisme. L'ambulance a acquis en Irak une signification précise, celle de la mort, en raison des nombreuses personnes blessées et des nombreux morts qu'elles doivent transporter dans un contexte de guerre perpétuelle. Le symbole dans la sémiotique de Peirce, est un signe conventionnel, qui repose sur une règle ou un consensus social : « A Genuine Sign is a Transuational Sign, or Symbol, which is a sign which owes its significant virtue to a character which can only be realized by the aid of its Interpretant³⁶⁶ ». Suivant cette idée, il est possible d'interpréter les lieux (par exemple, l'ambulance) comme des symboles; plus précisément, on peut considérer que la sémiose menant à cette symbolisation des lieux incluent autant la violence dans le quotidien irakien que les performances des Poètes des attentats aveugles.

En allant lire des poèmes à l'intérieur d'une ambulance, les poètes s'inscrivent dans le lieu même du drame tel qu'il est vécu par les victimes de la guerre et des attentats. Mazin Mamoori, étendu sur la civière, effectue sa lecture avec la tête dans un sac plastique, évoquant visuellement la torture, la suffocation et la souffrance qui découle du climat de violence qui a cours dans le pays³⁶⁷. Le poème aborde l'idée d'un trajet en ambulance vers l'hôpital, «

³⁶⁶ Charles Sanders Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vols 1-6 : Charles Hartshorne et Paul Weiss (Dir.), Cambridge (MA), Harvard University Press, 1931-1935 ; vols 7-8 : Arthur W. Burks (Dir.), même éditeur, 1958. § 2.92.

³⁶⁷ Mazin Mamoori, « Lecture dans une ambulance », dans *Tapin 2*, vidéo en ligne. <http://tapin2.org/lecture-en-ambulance>

au chevet de la nuit », et inévitablement, les explosions. Mamoori évoque des gestes poétiques que posent son père et sa mère. Puis, il parle des fourmis qui ne s'endorment pas pendant le service, et s'adresse au fils de Saddam Hussein, « n'est-ce pas, Oudai? », pour lui demander de confirmer. Dans le poème, le son de la sirène de l'ambulance devient le cri des mouettes qui s'éloignent. Prenant une approche plus morbide, Ali Taj Eddine effectue sa lecture en étant couché dans un sac mortuaire, le sac légèrement ouvert laissant apercevoir la moitié de son visage³⁶⁸. Le texte de Taj Eddine évoque le voyage nocturne vers le paradis avec le Bouraq, la monture mythologique des prophètes, tandis que la tragédie humaine s'incarne symboliquement dans l'idée que se brisent les montagnes du noyau de la terre. Dans une approche tout à fait différente, Kadhem Khanjar effectue sa lecture dans l'ambulance pendant que celle-ci roule et que la sirène fonctionne, recréant le sentiment d'urgence qui se déroule généralement dans cet habitacle³⁶⁹. À genoux sur la civière, Khanjar lit avec fougue son texte dans lequel il est question de se sentir comme un terroriste dans ce pays où les contrôles de sécurité, les interventions militaires et les attentats-suicides finissent par rendre les gens craintifs et méfiants. C'est sur les préjugés et le jeu des perceptions que repose cette figure du terroriste potentiel. Le sentiment d'être vu comme un terroriste prend forme dans les actions les plus banales du quotidien : en

³⁶⁸ Ali Taj Eddine, « Lecture dans une ambulance », dans *Tapin 2*, vidéo en ligne. <http://tapin2.org/lecture-dans-une-ambulance>

³⁶⁹ Kadhem Khanjar, « Lecture dans une ambulance », dans *Tapin 2*, vidéo en ligne. <http://tapin2.org/ambulance>

marchant pour aller au travail, en payant son loyer au propriétaire, en regardant la télévision en famille, en allant chez le docteur, en s'asseyant sur une place publique ou en achetant une bouteille d'alcool. Khanjar termine sa performance en se rapprochant de la caméra et en hurlant « Évidemment, tu es un terroriste / Un terroriste ». Le fait d'aller lire dans une ambulance n'est pas un choix simplement illustratif de la part des poètes; il s'agit de reprendre la dénotation et la connotation du véhicule et de les intégrer à la signification générale de leurs performances.

S'il est un lieu qui dépasse l'ambulance par son urgence et l'évocation du danger encouru, c'est bien le champ de mine. Et les Poètes des attentats aveugles s'en sont servis. Contrairement à ce qui fut le cas avec une certaine tendance de la performance et du body art au XX^e siècle, ces poètes ne veulent pas nous montrer une expérience de la douleur en train de se faire, il se donnent à voir en train de prendre le risque de mourir à chaque instant, et ce, pour lire de la poésie. Si la douleur est évoquée, il s'agit en fait de la souffrance de toute une population qui doit vivre avec la guerre, les attentats ou la guerre civile, et cela depuis des années. Cette performance, ou ce happening, n'a donc comme public que les poètes eux-mêmes, pour des raisons évidentes de danger, mais les photos et les vidéos que les poètes diffusent par la suite sur Internet permettent au public d'accéder aux œuvres. La raison de suggérer ici le terme de happening n'est pas anodine : Allan Kaprow, l'artiste ayant inventé le terme, promouvait un certain décroisement entre les spectateurs et les performeurs. Ainsi, on peut dire que le happening n'a pas vraiment besoin de spectateurs, puisque tout le

monde peut y prendre part. C'est pourquoi le groupe de poètes irakiens lisant dans le champ de mines peut s'envisager comme un happening.

L'événement offre une diversité d'approches chez les poètes, allant de la simple lecture à la performance impliquant des actions singulières. La performance de Mazin Mamoori consiste à s'enduire de terre et de boue, à enduire son livre ou son carnet de poésie avec la même boue, puis à faire une lecture, assis sur le sol du champ de mines³⁷⁰. Ce rapport à la terre, évidemment, dépasse la simple idée du terroir : il s'agit de la terre du danger, de la terre d'un peuple qui doit vivre dans la crainte. Bien entendu, c'est parce que ce geste s'effectue dans un champ de mines que la terre devient symboliquement aussi chargée; qui plus est, la terre est aussi un symbole de la vie humaine dans plusieurs religions, qui existe en opposition au ciel, considéré comme un au-delà de la vie, un après. Cette symbolique de la dichotomie terre / ciel se voit donc illustrée par la performance de Mamoori. On peut aussi penser que la boue sur la peau évoque une modalité ancestrale de protection solaire, tout en étant une matière qui vient salir le livre de poésie et qui renvoie à une dégradation de l'objet-livre. La performance la plus impressionnante est sans conteste celle de Kadhem Khanjar qui, à la grande surprise de ses collègues, a décidé de déclamer son poème en courant à travers le champ de mines. Cette course déclamatoire exacerbe le sentiment de danger. Pourtant, Khanjar ne voit pas cette lecture dans un terrain rempli d'explosifs comme une prise de risque :

³⁷⁰ Mazin Mamoori, « Lecture dans un champ de mines », *Tapin 2*, vidéo en ligne. <http://tapin2.org/repertoire-des-videos>

Courir, ou simplement s'introduire dans l'un de ces champs de mines, ne relève pas du désir de prendre des risques. Ça fait partie de la routine quotidienne. C'est une manière de mourir comme une autre. Comme la mort nous encercle peu importe où l'on se trouve, un champ de mines n'est pas plus dangereux que n'importe quel autre endroit dans la ville. On est tellement entraînés à vivre avec la mort que celle-ci est devenue un élément quelconque de nos vies. En fait, faire une performance dans un champ de mines, ou à l'intérieur d'une voiture piégée, est un moyen de dénoncer la normalisation de ces lieux de morts.³⁷¹

Ainsi, le sentiment de danger, bien qu'exacerbé à la vue de cette course, du moins pour un public occidental, ne serait pas perçu de la même façon par les poètes. Pour sa part, Ahmed Diaa s'installe dans un petit buisson au milieu du champ de mines, assis avec son ordinateur portable, pour lire son poème³⁷². Ce qui peut sembler n'être qu'une simple lecture devient de manière assez évidente une performance *in situ* où le lieu s'avère un signe qui prend le pas sur les signes linguistiques. C'est d'ailleurs le cas pour les poètes qui n'ont pas ou presque pas intégré de composante performantielle dans leur lecture, comme par exemple Ali Taj Eddine qui fait simplement une lecture à genoux sur le sol³⁷³ ou bien Ali Thareb qui reste simplement debout pendant

³⁷¹ Kadhem Khanjar, « Kadhem Khanjar : le cercle des poètes pas encore disparus », *TRACKS*, Arte, France, 2018. <https://www.arte.tv/fr/videos/082906-002-A/kadhem-khanjar-le-cercle-des-poetes-pas-encore-disparus-tracks/> [15 janvier 2019]

³⁷² Ahmed Diaa, « Lecture dans un champ de mines », *Tapin 2*, vidéo, 2015. <http://tapin2.org/lecture-parmi-les-mines> [15 janvier 2019]

³⁷³ Ali Taj Eddine, « Lecture dans un champ de mines », *Tapin 2*, vidéo, 2015. <http://tapin2.org/champ-de-mines> [15 janvier 2019]

qu'il lit³⁷⁴. Par contre, Ahmed Jabbour est complètement dans la performance lors de sa lecture³⁷⁵ : torse nu, assis dans le sable, il a un oiseau mort sur sa tête, et ses mains sont attachées par une ceinture. Cette action réussit à évoquer à la fois l'arrestation, la torture, la mort, la vulnérabilité, mais aussi, en quelque sorte, le rituel, la cérémonie ainsi que la relation entre la vie (représentée par le poète) et la mort (représentée par l'oiseau). Il serait pertinent d'envisager que la distinction entre la simple lecture et la poésie-performance s'inscrit plutôt dans un spectre entre l'une et l'autre des pratiques. À cet égard, Mohammed Karim s'inscrirait, pour sa part, très certainement dans une zone un peu plus près de la lecture, mais on ne peut nier qu'il y a un certain degré de performantialité³⁷⁶. Puisque Karim récite son poème en marchant pieds nus dans le champ de mines et en s'adressant par moments au ciel, l'action, fût-elle simple, dialogue avec le lieu et sa symbolique de la mort. Cette action peu complexe, qui s'effectue dans cet endroit particulier, participe de la sémiotique de l'œuvre; la relation entre la terre irakienne et le ciel comme symbole religieux de vie après la mort est on ne peut plus évident. En somme, peu importe le degré de performantialité de l'action effectuée par chacun des poètes, le fait de lire de la poésie dans le champ de mines implique déjà, en soi, qu'il s'agit d'une performance *in situ*

³⁷⁴ Ali Thareb, « Lecture dans un champ de mines », *Tapin 2*, vidéo, 2015. <http://tapin2.org/lecture-au-champ-de-mines> [15 janvier 2019]

³⁷⁵ Ahmed Jabbour, « Lecture dans un champ de mines », *Tapin 2*, vidéo, 2015. <http://tapin2.org/lecture-dans-un-champ-de-mines-365> [15 janvier 2019]

³⁷⁶ Mohammed Karim, « Lecture dans un champ de mines », *Tapin 2*, vidéo, 2015. <http://tapin2.org/dans-le-champ-de-mines>

où la signification du lieu s'avère prépondérante en raison de son danger réel, trop réel.

En raison du nombre d'explosions et d'attentats, le cimetière de voitures piégées est un autre lieu fort évocateur de la violence vécue en Irak. En allant lire des poèmes dans cet espace, et même dans des carcasses de voitures, le collectif de poètes dénonce la « normalisation » de la mort qui s'opère dans leur pays depuis des années. Le lieu est évidemment très chargé de sens. Au début de sa performance « Une aile pour... », Kadhem Khanjar se trouve dans une carcasse de voiture³⁷⁷. Il tente d'ouvrir la portière en donnant des coups de pieds, avant de sortir par le trou de la fenêtre, en tenant son texte entre ses lèvres. Son texte propose une longue énumération dont toutes les entrées commencent par « une aile pour ». Au fur et à mesure que sa performance progresse, il arrache des bouts de papier de son texte qu'il lèche puis colle sur la carcasse de voiture. Le poème commence par « Une aile pour la tête du vendeur de légumes », puis « Une aile pour les légumes », et Khanjar évoque aussi : la petite fille sur le chemin de l'école et son sac d'école, le vélo et le cycliste qui le conduit, l'asphalte et les poteaux électriques, les panneaux publicitaires, le tympan de l'oreille, Dieu qui est dans le ciel, les nationalistes. Le poème s'achève comme suit :

Une aile pour moi
 Une aile pour toi
 Une aile pour la salive de la bouche³⁷⁸

³⁷⁷ Kadhem Khanjar, « Une aile pour... », *Tapin 2*, vidéo en ligne. <http://tapin2.org/une-aile-pour>

³⁷⁸ *Idem.*

Le dernier vers est bien entendu une mise en évidence de l'action de la performance, puisque le performeur lèche les bouts de papier pour les coller sur la carcasse de voiture. Le rapport empathique avec les gens et les objets contraste avec le lieu et sa connotation lugubre.

Dans sa performance, Hassan Tahseen semble chercher quelque chose entre les voitures et les motos, puis il trouve sous une voiture un paquet, qu'il ouvre. On y découvre une poupée habillée en rose. Tahseen sort un bout de papier de la robe de la poupée sur lequel son poème est écrit. Il lance la poupée en l'air et elle tombe face contre le sol, puis il commence à lire. L'utilisation d'une poupée dans cette performance contribue à évoquer la naïveté de l'enfance, mais aussi le côté dramatique de la mort des enfants en temps de guerre et de conflit. Si le cimetière de voitures devient un espace de jeu pour la performance, il ne s'agit certainement pas d'un jeu naïf comme celui des enfants.

Avec les performances qui s'y déroulent, le cimetière de voitures piégées devient une figure centrale; c'est un espace symbolique qui oriente l'interprétation des lectures et des performances, qui cadre l'interprétation en fonction de cette réalité de la violence et de son impact sur le quotidien de la population irakienne.

3.4.2 Le contexte spatio-temporel de la performance : ici et maintenant

Une performance se déroule toujours dans un espace et dans un temps donnés. Le lieu où se déroule une performance n'est pas neutre; il dénote ou

connote forcément quelque chose, il crée un contexte spécifique pour ce qu'on peut appeler l'énonciation de la performance. Lors d'une performance au Plateau – FRAC d'île de France, le poète et performeur Julien d'Abrigeon a utilisé le centre d'art comme élément de l'œuvre. Dans l'extrait vidéo³⁷⁹ de *Pas Billy the Kid* qui se trouve sur le site Tapin 2, on le voit d'abord délimiter un passage, avec du ruban adhésif sur le sol, entre l'endroit où se trouve le micro sur pied et une grande fenêtre allant du plancher au plafond. Le performeur fait même passer le ruban par-dessus le genou d'un homme assis sur le plancher. Puis, il se place au micro et commence à lire. Il est question dans ce texte de foncer tête baissée : « sans réfléchir ni fléchir / tête baissée / foncer ». Après cette séquence de lecture, le performeur prend le micro sans-fil dans sa main, puis court dans le « couloir » qu'il a délimité en direction de la fenêtre. Il s'arrête juste avant de foncer dedans! Il revient vers le pied de micro. Puis il recommence deux autres fois. Ensuite, il refait le même parcours une quatrième fois, mais plutôt que de s'arrêter juste avant la vitre, il bifurque vers la droite, sortant de son couloir, passe entre les gens du public et se dirige vers une porte. Il sort, arrive à l'extérieur et vient se placer le dos contre la fenêtre, celle au bout du couloir de ruban adhésif. Ainsi placé, il recommence à lire dans le micro sans-fil :

échapper à l'horizon que vous me tendiez lui tourner le dos être
face à vous et derrière moi le reflet de vos attentes un horizon

³⁷⁹ Julien d'Abrigeon, « Pas Billy the Kid », *Tapin 2*, vidéo en ligne, <http://tapin2.org/pas-billy-the-kid>

qui n'est que le reflet de vous-même de vos attentes auxquelles
j'échappe³⁸⁰

Le texte et la situation de la performance se répondent l'un l'autre; le performeur tourne le dos au public, tandis que les gens voient leur figure reflétée dans la fenêtre. À l'instar du personnage dans le texte, D'Abrigeon échappe aux attentes des autres, aux attentes des spectateurs et des spectatrices. La portée dramatique de l'histoire de Billy The Kid contraste avec le « jeu » dans l'espace effectué par le performeur. Puis, la vidéo de la performance se termine sur ces mots : « mais le mur devant Billy, celui vers lequel il fonce tête baissée se trouve derrière lui dans son dos ». Cela évoque le rapport entre D'Abrigeon et la fenêtre; la fenêtre vers laquelle il fonçait de face au début, puis qui se trouve derrière lui à la fin de la performance. La métaphore du mur dans lequel Billy fonce devient littéralement un mur dans l'espace où se déroule la performance de Juien d'Abrigeon. En somme, la performance s'adapte au lieu; le performeur l'utilise comme scène, il prend à partie le public et il crée des parallèles entre le contexte performantiel et la diégèse du texte. Conséquemment, le poète met aussi en évidence l'écart entre le texte et le lieu, entre le réel (du corps, de l'espace, du public) et la fiction (du texte) qui font partie tous les deux de la performance.

Le contexte d'une performance peut reposer davantage sur la temporalité; c'est le cas dans les performances et les *talk poems* de David

³⁸⁰ *Idem.* (À partir de 2:46. Le texte est dit en continu, c'est pourquoi nous n'avons pas mis de ponctuation ou de versification)

Antin où le moment de l'énonciation est manifestement mis en évidence. Bien qu'une réflexion préalable puisse avoir précédé la performance en public, le poème se crée vraiment au moment de l'acte de parole.

La forme de l'improvisation antinienne est expérimentale : elle est l'effet d'une prise de parole. Le poème est une forme qui ne préexiste pas à l'accident de la parole. La forme n'est pas un préalable ; elle est la trace d'un acte dont les effets ont été d'abord incalculables.³⁸¹

Ainsi, la forme textuelle est le produit de la parole créatrice. Et le moment particulier de l'énonciation, tout en étant producteur de la forme textuelle, devient le fond du poème; le moment de l'énonciation s'intègre dans la fabula du texte, et c'est ce processus qui devient l'objet signifié par le poème. Dans « *Is this the Right Place?* », Antin a recours à des déictiques pour mettre en évidence le contexte spatio-temporel de sa performance :

when I was asked what I wanted to talk about before I came
here³⁸²

Le déictique « here » dénote le lieu de la performance au moment où elle se déroule. Dans ce *talk poem*, comme c'est d'ailleurs le cas dans plusieurs autres, le poète met en scène dans sa performance la genèse de celle-ci : il évoque l'appel du responsable du musée d'art de Philadelphie qui lui a

³⁸¹ Isabelle Alfandary, « La pensée à l'œuvre chez David Antin », *Études anglaises*, Vol. 61 no. 2, 2008, en ligne, p. 216. <https://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2008-2-page-215.htm> [20 août 2021]

³⁸² David Antin, « *Is this the Right Place?* », dans David Antin, *How Long is The Present. Selected Talk Poems of David Antin*, Albuquerque, University of Mexico Press, 2014, p. 3.

demandé ce dont il allait parler (p. 3), puis son vol en avion (p. 3-4), son questionnement sur ce qu'il fera à Philadelphie (p. 5), son hésitation sur le fait qu'il a déjà écrit trop souvent à propos de Duchamp et que c'est la dernière chose dont il devrait parler (p. 5), etc. De ce fait, l'intégration de la vie dans l'œuvre devient frappante par les nombreuses références biographiques. Cet enjeu n'est évidemment pas nouveau puisqu'il s'agit d'une question centrale pour la plupart des mouvements d'avant-garde artistique du XX^e siècle. En fait, le processus d'élaboration du poème ainsi que la vie du performeur font de la poïétique, de la méthode de fabrication, l'enjeu crucial des *talk poems*. Bref, la poïétique se fait poème. De même, le *talk poem* affiche aussi ses propres contradictions : en dévoilant son questionnement sur le fait d'avoir trop parlé de Duchamp, il en parle, et qui plus est, il termine son poème en l'évoquant de nouveau : « at the philadelphia art museum / i respected duchamps right to silence / i spoke for an hour and a half without once mentioning his name³⁸³ ». L'affirmation de Antin à l'effet qu'il a parlé une heure trente, qui dénote ce moment au musée, peut aussi connoter la situation de la performance, par l'absurde. Antin annonce qu'il ne parlera pas de Duchamp, précise qu'il n'a même pas mentionné son nom, et pourtant, le résultat est inévitablement clair : il en a parlé. Le *talk poem* propose de nombreux allers-retours entre le temps de la performance et le temps des histoires et des anecdotes que raconte Antin.

³⁸³ *Ibid.*, p. 27.

Dans un autre *talk poem*, «What it Means To Be Avant-Garde », on trouve aussi une référence au contexte énonciatif de la performance et une explication de la genèse de l'œuvre. Dès le début, un déictique illustre cette mise en évidence du contexte énonciatif : « because i knew there was going to be a kind of transition between the readings that i knew we were going to have **here** and the kind of talking i do³⁸⁴ ». Au-delà du contexte énonciatif, la performance s'effectue dans un contexte culturel. Dans « What it Means To Be Avant-Garde » créé en 1993, Antin évoque la nostalgie de Richard Schechner pour l'avant-garde des années 1960 en théâtre et en performance :

so just a moment ago richard schechner was trying to tell us about the present state of the avant-garde and gave us a cautionary account of how everything in revolutionary great old days how even the best of the new artists are merely indulging in degraded versions of the great techniques of the revolutionary predecessors instead of carrying on and developing the tradition [...]³⁸⁵

Le clivage que constate Schechner entre les avant-gardes des années 1960 et les artistes contemporains de 1993 s'inscrit tout à fait dans le changement de paradigme entre la pensée moderne et la pensée postmoderne. Antin se questionne à savoir si ce n'est pas le problème de l'avant-garde qui passe du discours à la tradition, laissant les artistes avant-gardistes s'inquiéter de son déclin dans l'avenir. Puis, il se présente lui-même un piètre avant-gardiste : « and maybe thats why im such a poor avant-gardist

³⁸⁴ David Antin, « What it Means To Be Avant-Garde », dans *How Long is The Present. Selected Talk Poems of David Antin*, p. 317. (nous soulignons)

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 330.

because im mainly concerned with the present³⁸⁶ ». La présence dans les poèmes de David Antin de bribes de critiques d'art contribue à mettre en évidence le contexte culturel de l'époque, en plus d'amplifier l'hétérogénéité des éléments textuels constituant le *talk poem*. Le performeur parle d'un projet artistique *in situ* de Christo qui consiste à recouvrir des îles dans Biscayne Bay à Miami avec du polypropylène rose³⁸⁷. Pour ce projet, Christo a dû consulter les environmentalistes et les agences gouvernementales. Or, la critique de David Antin ne se fait pas attendre :

now im not proposing Christo as an avant-garde artist
but if this art is avant-garde its not very challenging
to the chamber of commerce of greater miami because
the chamber of commerce is perfectly cheerful about it [...] ³⁸⁸

Ainsi, le commentaire sur Christo vient inclure dans le poème un type de texte qui appartient normalement à la critique et au commentaire; ce qui relève habituellement du métatexte d'une œuvre est intégré directement dans le texte d'une œuvre. Par ailleurs, l'idée même de l'avant-garde était considérée comme datée en 1993, ce qui montre bien l'enjeu difficile auquel s'attaque Antin en cherchant à cerner ce que serait l'avant-garde dans les années 1990.

Les déictiques et les propos concernant le contexte énonciatif permettent d'envisager les *talk poems* comme des œuvres *in situ* ou *site-specific*. Dans cette perspective, si la performance est une œuvre *in situ*

³⁸⁶ *Idem*.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 318.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 319.

éphémère, la publication des *talk poems* tient lieu de document, de trace, d'artefact. La poïétique et le contexte énonciatif sont au cœur des performances d'Antin. Les *talk poems*, en plus d'élargir les formes textuelles que l'on qualifie de poésie, font de l'acte énonciatif improvisé un véritable geste performantiel dont le livre peut témoigner.

Le lieu est important comme nous l'avons vu avec la symbolique des lieux en Irak où performant les Poètes des attentats aveugles. Qui plus est, le moment de la performance ne concorde pas avec le moment de la réception, compte tenu que les performances sont réalisées sans public puis remédiatisées via les médias sociaux par la suite. L'adaptation au lieu et à l'architecture du centre d'art Le Plateau par Julien d'Abrigeon montre bien qu'il y a un rapprochement possible entre la poésie-performance et l'art in situ, tout en créant des allers-retours entre la fabula du texte et la réalité du moment de la performance. Les *talk poems* de David Antin propose une approche contextuelle reposant sur l'acte d'énonciation. En jouant avec les déictiques et le principe du « ici, maintenant » pour brouiller les frontières entre le moment de l'écriture et le moment de la parole en performance, Antin rend plus floue la distinction entre le contexte énonciatif du texte en train de s'écrire et le contexte de la performance. Comme le souligne Andrea Urlberger, les notions de *site specific* ou d'*in situ* réfèrent bien souvent à une situation spatiale générique, donc à un type de lieu ou de contexte, et non à

un endroit bien spécifique³⁸⁹. Pour Urlberger, certaines pratiques vont au-delà de l'in situ au sens strict « en se plaçant dans une situation hybride entre différentes formes d'espaces publics, urbains. Médiatiques, voire économiques et politiques³⁹⁰ ». Par exemple, le contexte des performances irakiennes est à la fois l'espace de l'ambulance, du champ de mines ou de la carcasse de voiture piégée, mais c'est aussi celui de l'espace médiatique des réseaux sociaux qui rend possible de faire entrer la violence du quotidien irakien dans le quotidien d'un public se trouvant ailleurs dans le monde. Finalement, les différentes pratiques de poésie-performance abordées ici mettent en relief les enjeux sémiotiques liés au contexte, avec le même problème de catégorisation, peut-être, que les pratiques de l'art contextuel et de l'art in situ, puisque l'importance du lieu s'avère très variable d'une œuvre à l'autre.

3.5 La performance comme texte et le texte comme performance

3.5.1 Performance et cadrage interprétatif

De nombreuses approches sémiotiques postulent que tout objet culturel peut être analysé comme un « texte ». Dans cette optique, pour Marco de Marinis, la performance elle-même doit être traitée comme un

³⁸⁹ Andrea Urlberger, « L'œuvre in situ : spécificité ou contexte? », dans *Nouvelle revue d'esthétique*, Vol. 1, no. 1, Presses Universitaires de France, 2008, p. 17. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2008-1-page-15.htm>

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 18.

« performance text³⁹¹ », c'est-à-dire que l'ensemble de la performance constitue un texte. Évidemment, ce « texte » global de la performance doit être distingué du texte faisant partie de la performance; ce dernier étant seulement la partie explicitement textuelle – soit, dans le cas de notre objet d'études, l'ensemble de mots constituant le poème. La performance (ou *theatrical performance*; mais De Marinis inclut dans la performance théâtrale la performance au sens élargi des *performance studies*, incluant la performance sociale et l'art performance) ne correspond pas exactement à la notion de « performance text » qui est plutôt un objet théorique (theoretical object)³⁹² ou bien un objet de pensée³⁹³ tel que défini par Luis Prieto. Pour De Marinis, toute performance peut être envisagée comme *performance text*, lorsque la coopération interprétative entre celle-ci et le récepteur est possible; il faut simplement que ce dernier le souhaite et soit capable de construire une telle interprétation. L'interprétation d'une performance en tant que texte fonctionne comme le processus de la performativité, puisqu'il s'agit d'un acte qui « produit » quelque chose, qui produit une signification. De plus, cela correspond au principe du « *as performance* » proposé par Richard Schechner (abordé à la section 1.4) qui permet d'aborder n'importe quel acte comme une performance; on peut donc considérer l'interprétation comme une performance (au sens large, pas au sens de l'art performance).

³⁹¹ Marco de Marinis, *The Semiotics of Performance*, Bloomington, Indiana University Press, 1993, p. 47.

³⁹² *Ibid.*, p. 48.

³⁹³ Luis Prieto, *Pertinence et pratique : Essai de sémiologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, 176 p.

Le caractère hétérogène de la forme textuelle dans les *talks poems* de David Antin offre un changement de cadre interprétatif. Les divers types de textes, en cohabitant tous ensemble sur le même plan, deviennent constitutifs du poème-performé. Dans « What it Means To Be Avant-Garde », il évoque une conférence de « marjorie » (il s'agit en fait de la spécialiste des avant-gardes et des littératures expérimentales, Marjorie Perloff) intitulée *The Poetics of Indeterminacy* qui aborde le travail, entre autres, de John Cage et de David Antin³⁹⁴. Le professeur et critique littéraire Harold Bloom aurait piqué une colère, en qualifiant les propos de Perloff de ridicules et en traitant Antin et Cage de non-poètes. Antin, ajoutant une touche d'ironie, présente la colère de Bloom comme une « righteous wrath », avant de préciser que Bloom n'avait de toute façon probablement pas entendu davantage que le nom des deux poètes³⁹⁵. Puis, Antin en rajoute, sur un ton encore plus ironique : « i was told about this performance of blooms and thought it was wonderful³⁹⁶ ». En présentant l'événement de la colère publique comme une performance, Antin vient habilement souligner le caractère performatif de cette prise de parole; mais en plus, il vient qualifier de « performance » la réaction du critique qui lui refuse l'appellation de poète, et ce, précisément parce qu'il s'agit d'un performeur qui improvise ses œuvres « poétiques » à l'oral. Ce renversement catégoriel s'avère efficace pour appuyer le propos ironique, tout en montrant

³⁹⁴ David Antin, « What it Means To Be Avant-Garde », *op. cit.*, p. 322.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 323.

³⁹⁶ *Idem.* (L'absence de majuscules et de ponctuation est volontaire dans les textes de David Antin)

bien que la notion de performance est fortement extensible. Le *talk poem* « What it Means To Be Avant-Garde » vient recadrer la notion de performance, en intégrant la critique de la poésie-performance au sein même d'une œuvre de poésie-performance. La divergence de conception de ce que peut être la poésie repose sur ce que Stanley Fish appelle les communautés interprétatives³⁹⁷. Ainsi, pour Harold Bloom, la poésie est une forme particulière d'écriture, en lien avec la culture du livre, où la sophistication tient lieu de paradigme et la forme a atteint un état jugé définitif. À l'inverse, David Antin s'inscrit plutôt dans la pratique de la poésie-performance où le processus importe autant que la matière textuelle, et surtout, la proximité de son travail avec la langue courante rompt de façon incontestable avec l'idée du poème comme une forme épurée et précieuse. Les *talk poems* s'inscrivent dans la mouvance plutôt que dans la forme figée. De ce fait, la communauté interprétative de Bloom exclut d'emblée la communauté interprétative dans laquelle s'inscrit David Antin. Comme le précise Fish dans la postface de l'édition française de son livre, on ne choisit pas d'appartenir à une communauté interprétative :

Telle que je l'ai conçue, ce n'était pas une communauté que ses membres *choisissent* de rejoindre; au contraire, c'est la communauté qui *les* choisit dans le sens où ses présupposés, préoccupations, distinctions, tâches, obstacles, récompenses, hiérarchies et protocoles deviennent, à la longue, l'aménagement même de leurs esprits, en les remplissant, selon

³⁹⁷ Stanley Fish, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Les Prairies Ordinaires, coll. Penser/Croiser, 2007, 144 p.

la formule de l'ethnométhodologue Harvey Sacks, « jusqu'à dans les détails les plus minutieux ». ³⁹⁸

Cette précision éclaire la posture de Bloom à l'égard de David Antin et de John Cage : sa communauté interprétative implique des présuppositions à l'égard de la notion de poésie qui sont incompatibles avec la démarche des deux poètes, ce qui l'amène à penser qu'il ne s'agirait donc pas de poésie.

Louis Francoeur propose, avec le concept de séries culturelles, des sémiotiques plus larges que celle d'une œuvre ou d'une figure. Il s'agit d'un « polysystème composé de plusieurs unités de signification ³⁹⁹ », autant littéraires que musicaux ou visuels. Elles ont en commun :

(1) d'être en interaction continue, (2) à l'intérieur d'une structure hiérarchisée avec croissance successive, (3) dont le sommet est occupé par une œuvre ou un ensemble d'œuvres qui agit comme principe codant et (4) dont la durée de la fonction codante permet de délimiter les coordonnées spatio-temporelles. ⁴⁰⁰

Par ailleurs, dans la sémiotique peircéenne, l'interprétance ne peut pas prendre fin; la sémiotique du signe peut toujours s'interrompre mais ce ne sera jamais garanti que c'est une interprétation définitive :

Ceci expliquerait encore que des messages ignorés dans une série culturelle sont sanctionnés positivement dans une série culturelle ultérieure, quand l'interprète culturel de cette nouvelle série le met en relation avec un autre message qu'il se forme. ⁴⁰¹

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 128. (souligné dans le texte)

³⁹⁹ Louis Francoeur, *Les signes s'envolent. Pour une sémiotique des actes de langages culturels*, Québec, Les presses de l'Université Laval, 1985, p. 128.

⁴⁰⁰ *Idem.*

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 218.

En envisageant la performance dans la perspective des séries culturelles, on recadre l'interprétation des œuvres en fonction de ce paradigme. Dans *Les signes s'envolent*, Francoeur distingue trois séries culturelles principales : 1) l'acte de langage d'ostension (accordant une primauté à la dimension sémantique) qu'il nomme la série du IL; 2) l'acte d'énonciation (accordant une primauté à l'organisation relationnelle des signes) qu'il nomme la série du JE; et 3) l'acte de langage perlocutionnaire (accordant une primauté pragmatique à la conviction) qu'il nomme la série du TOI⁴⁰². Ces séries ne sont pas mutuellement exclusives. Leur combinaison engendre de nouvelles séries culturelles : par exemple la série du VOUS peut combiner la série du TOI (discours d'un personnage) intégré dans l'acte de langage dramatique d'ostension (série du IL), ou encore, une série du NOUS qui alternerait des monologues intérieurs, soit le série du JE, et des éléments d'ostension, donc la série du IL. La distinction par pronoms n'est peut-être pas aussi pertinente pour la poésie-performance que pour le théâtre; c'est surtout la distinction entre la primauté sémantique, énonciative et perlocutionnaire qui nous intéresse. De même, ce qui ne cadre pas dans ces séries culturelles relèvent pour Francoeur de la série culturelle de l'IMPLICITE :

Ce sont les œuvres dont le code dominant est une organisation IMPLICITE des signes théâtraux et des signes de la réalité. Ces actes de langage dramatiques « disent et ne disent pas » ou « disent en ne disant pas », étant présumé que les spectateurs verront ce qu'on leur dissimule en leur montrant autre chose.⁴⁰³

⁴⁰² *Ibid.*, p. 129.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 130.

Compte tenu de l'ambiguïté souvent plus présente dans la performance qu'au théâtre, la série de l'implicite est peut-être plus importante. Le ton ni tout à fait humoristique, ironique ou sérieux des performances de Christophe Tarkos, par exemple, s'inscrit dans l'implicite : « La purée » est une performance qui peut sembler simplement absurde, mais il y a, au-delà des apparences, toute une réflexion sur la matière et la fluidité de la purée et de la parole, sur la forme ronde de la table, de la tête et de l'oreille qui correspond aussi à une forme sans forme, à une forme infinie, à une forme vide comme un contenant. La purée est une métaphore de la pensée, c'est un flux, une matière sans forme fixe, mais c'est aussi un élément d'ostension, un élément contribuant à faire de la performance une action – brasser la purée et en envoyer un peu partout – qui se vaut pour elle-même. Les *talks poems* de David Antin correspondent à la série culturelle de la primauté énonciative, celle du JE, de par l'importance de la prise de parole à la fois durant la performance et dans le texte qui en découle. La part autobiographique contribue aussi à cette prédominance de la série de l'acte d'énonciation. L'acte de langage implicite, par le flou catégoriel des types de textes, s'avère aussi présent.

Si on prend le principe des séries culturelles de façon moins stricte, on pourrait élargir la notion et envisager le conceptualisme comme une série culturelle ou bien la performantialité comme une série culturelle. Ces séries culturelles offrent la possibilité d'envisager une multitude de productions artistiques à travers un prisme particulier. La série du conceptualisme vient

inscrire des pratiques de poésie-performance comme celles de Kenneth Goldsmith, de David Antin ou de Anne-James Chaton dans un champ conceptuel large qui regroupe tout aussi bien l'art conceptuel de Joseph Kosuth, les *statements* de Lawrence Weiner, les partitions d'*events* de Yoko Ono ou les « écritures » de Ben Vautier. Pour la série de la performantialité, on constate que l'ajout de l'action contribue à transformer la lecture en poésie-performance; c'est le cas pour à peu près tout le monde en poésie-performance, que ce soit Christophe Tarkos, Nathalie Quintane, Sébastien Dulude, Claudine Vachon, Les poètes des attentats aveugles ou Julien d'Abrigeon. La performantialité s'avère différente chez Kenneth Goldsmith, puisqu'il s'agit en quelque sorte d'un croisement de la série conceptualisme et de la série performantialité qui permet d'envisager ces lectures (tel que *The Ideal Lecture* au centre Pompidou) ou ces procédés d'écriture (pour *Fidget* et *Soliloquy*) comme des performances. Avec Antin, le lien avec la série du conceptualisme et la série de la performantialité se trouve dans le procédé même des *talk poems*, puisque le concept est justement de faire d'une prise de parole une performance qui se trouve à la frontière entre l'art et la littérature.

Évidemment, le cadrage interprétatif ne se déroule pas en dehors d'un contexte social. C'est pourquoi les communautés interprétatives sont des outils pour comprendre les divergences possibles dans l'élaboration des interprétations. De nouvelles « séries culturelles » comme le conceptualisme ou la performantialité induisent la création de nouvelles communautés interprétatives. L'idée de *performance text* a l'avantage de distinguer le texte

du poème et le « texte » de l'ensemble de la performance, mais aussi de traiter la poésie-performance comme un texte qui s'inscrit au sein d'un réseau intertextuel dans lequel il y a des séries culturelles et des communautés interprétatives.

3.5.2 La performance comme texte : Sylvain Courtoux

Les vidéoperformances de Sylvain Courtoux *Tuto Litières (performance 1)* et *Tuto Aspirateur (performance 2)*, produites en 2015, ne sont pas à proprement parler de la poésie-performance; elles éclairent cependant la posture anti-art, l'humour et la dérision qui traversent l'œuvre du performeur (à l'instar de ce que nous avons abordé à la section 2.6.3). Comme les titres l'indiquent, ce sont des tutoriels pour vider une litière de chat et pour passer l'aspirateur. La banalité de l'action donne lieu à un discours à la fois naïf et humoristique, où le geste du quotidien est présenté comme artistique : « C'est tout un art aussi, l'aspirateur », c'est « un peu comme du hard rock, y'a du bon hard rock et du mauvais hard rock, hein »⁴⁰⁴. La comparaison avec le hard rock réfère à un sketch du collectif d'humoristes français Les Inconnus mettant en scène Dousseur de vivre, un faux groupe de rock parodiant les groupes des années 1980 et 1990, comme Guns N' Roses. L'un des membres du groupe affirme : « Je veux dire, c'est évident, y'a le bon et le mauvais hard rock⁴⁰⁵ ».

⁴⁰⁴ Sylvain Courtoux, « Tuto aspirateur (performance 2) », *YouTube*, 22 novembre 2015, vidéo en ligne. <https://www.youtube.com/watch?v=8riooCDxF48> [2 septembre 2021]

⁴⁰⁵ Les Inconnus, « Chanson hard rock (poésie) », *YouTube*, vidéo en ligne. <https://www.youtube.com/watch?v=ldwEbF2uJfM> [2 septembre 2021]

Qui plus est, la comparaison entre Dousseur de vivre et son sketch « Chanson hard rock (poésie) » et Sylvain Courtoux est assez claire : tout comme le projet *Vie et mort d'un poète de merde* de Courtoux, il s'agit de jouer sur le caractère vrai / faux d'un groupe de musique, et d'utiliser l'appellation « poésie » de manière extrêmement ironique. Les paroles de la chanson de Dousseur de vivre semblent même faire un éloge de la poésie :

Redonne un sens à ta vie
 En y mettant de la PO-É-SIE
 POÉSIE!⁴⁰⁶

La foule qui scande avec le groupe contribue à spectaculariser l'ironie de cette apologie de la poésie dans une chanson humoristique dont le texte est un ramassis de clichés, comme on peut le voir avec le texte du premier couplet :

Écoute un peu ton cœur
 Il t'apprend la tendresse
 Que désire ton âme?
 De la délicatesse⁴⁰⁷

L'intertexte des Inconnus dans le tutoriel de Courtoux est donc une connotation invitant à une interprétation humoristique. La description des vidéos tutoriels de Courtoux indique : « Extrait du livre "L'Avant-garde, tête brûlée, pavillon noir" (à paraître) ». Les vidéoperformances datent de 2015, mais le livre n'est finalement paru qu'en automne 2019. Entretemps, trois

⁴⁰⁶ *Idem.*

⁴⁰⁷ *Idem.*

extraits ont été publiés dans la revue en ligne *Remue.net*. Il s'avère difficile de trouver le lien entre les vidéoperformances et les textes publiés en revue ou avec le livre, au-delà du ton, de l'état d'esprit.

Les vidéoperformances absurdes servent d'interprétant, de point d'ancrage pour penser la performance et l'album *Vie et mort d'un poète de merde*; il y a à la fois une mise en valeur de la banalité, et une posture de refus de l'œuvre grandiose. C'est donc une contradictoire spectacularisation du banal et du « je-m'en-foutisme » dont on doit bien évidemment tenir compte pour comprendre le projet sur la figure du « poète de merde ». La performance envisagée comme un texte permet de penser les deux vidéoperformances de Courtoux comme des textes (incluant le discours dans la vidéo, mais aussi l'action performantielle et le concept derrière les vidéos tutoriels). D'ailleurs, nous reviendrons sur la notion de tutoriel au chapitre 5 avec les tuto-poèmes de Charles Pennequin. Les vidéoperformances de Courtoux peuvent aussi se penser comme des « textes » au sein d'un réseau intertextuel, avec les références au livre « à paraître », les extraits de ce livre publiés en revue, et finalement le livre publié⁴⁰⁸. Dans cette perspective, les vidéos feraient partie d'un projet de « poésie intermédia » bien plus grand. La performance serait l'une des composantes de ce projet. L'ensemble de la démarche de Courtoux peut se voir comme une immense performance, ce que Schechner nomme une performance à grande échelle (*great magnitude*

⁴⁰⁸ Sylvain Courtoux, *L'Avant-garde, Tête brûlée, Pavillon noir*, Les Presses du réel, Coll. Al dante, livre avec CD audio, 2019, 362 p.

performance)⁴⁰⁹, dans laquelle se trouvent des livres, des performances, des vidéos et des textes en revues. Tous ces éléments, en quelque sorte, contribuent à une performance à grande échelle qui propose ni plus ni moins qu'un immense pied de nez.

Le livre de Courtoux *L'Avant-garde, Tête brûlée, Pavillon noir* s'impose comme objet, car il est gros et lourd. En plus, la mise en page est saturée; Nathalie Quintane, dans sa recension pour *Sitaudis.fr*, en parle comme d'une « esthétique bâtarde entre les poésies du sample/virus et le fanzine cartonné⁴¹⁰ ». Bref, on est dans l'esprit collage punk, dans l'excès, et ne cherchez pas la numérotation des pages pour vous retrouver dans ce chaos, il n'y en a aucune. Quintane suggère qu'il s'agit d'un livre à trois titres, soit 1) *L'avant-garde*, 2) *Tête brûlée* et 3) *Pavillon noir*⁴¹¹. Or, les choses sont encore plus complexes, puisque dès la page titre à l'intérieur, on découvre ce qui semble être deux sous-titres, soit « Esquisse d'un dispositif anarchiste de l'indestructible » et « Fragments circonstants d'obsessions défaites ». Quelques pages plus loin, on découvre même « LES TITRES AUXQUELS VOUS AVEZ ÉCHAPPÉ (DANS LA GRANDE MANSUÉTUDE DE L'AUTEUR) ». Ces douze titres sont listés, et chacun est accompagné d'une note de bas de page explicative, décrivant la référence et justifiant l'intérêt de ce titre. Les deux

⁴⁰⁹ Richard Schechner, *Performance Theory*, *op. cit.*, p. xvii.

⁴¹⁰ Nathalie Quintane, « *L'Avant-garde Tête brûlée Pavillon noir* de Sylvain Courtoux par Nathalie Quintane », dans *Sitaudis.fr*, 11 novembre 2019, en ligne. <https://www.sitaudis.fr/Parutions/l-avant-garde-tete-brulee-pavillon-noir-de-sylvain-courtoux-1573495062.php> [2 juillet 2021]

⁴¹¹ *Idem.*

pages de cette section sont donc occupées aux trois-quarts par les notes infrapaginales. Voici les titres en question : L'existence du domaine de l'indestructible, Le livre noir de la compromission poétique, Suicide commercial, Apostasies bruit blanc, Horde maintenance noise, Poésie en opposition, Esthétique de l'indestructible, Le livre de l'indestructible, L'avant-garde, Autopsie du corps poétique, Stratégie de l'indestructible, Bruit noir. Comme l'explique Courtoux, le livre est constitué en majorité à partir d'éléments textuels volés ailleurs, avec une méthode de *sampling* ou d'échantillonnage qu'il reprend du domaine musical. Au lieu d'une bibliographie classique, Courtoux nous offre une bibliothèque de ses échantillons en ordre chronologique de lecture et de notation. La période d'échantillonnage s'échelonne sur 3 ans, soit de novembre 2013 à décembre 2016. Après la liste de livres, Courtoux dresse une liste de sources où se mélangent les films, les séries, les magazines, les articles web, les émissions de télévision, les vidéos youtube, les fichiers pdf téléchargés, etc. Sa méthode semble à mi-chemin entre l'incertitude de l'origine du texte dans la veine du *uncreative writing* ou du *readymade*, et le souci de transparence et d'exhaustivité des sources bibliographiques dûment répertoriées. Dans la même optique que Kenneth Goldsmith, le procédé ayant mené au livre a quelque chose de performantiel. Dans ce cas-ci, on peut même considérer que le temps est un enjeu crucial, comme c'est généralement le cas avec la performance artistique. Qui plus est, la temporalité propre à la lecture de ce livre-monstre fait en sorte de transformer l'acte de lecture en performance, au sens sportif du terme. Le lectorat doit performer une sorte de retour dans le

temps pour parcourir les trois années d'échantillonnage de Courtoux. La surcharge de textes et d'informations donne l'impression d'un flux sémiotique, marqué par l'éphémérité et la non-fixité, qui sont eux aussi des enjeux inhérents à la performance. Courtoux avance aussi l'idée qu'il s'agit d'une « autobiographie en acte des influences et des références » et d'un « journal extime », donc une forme de présentation publique de soi qui est, encore une fois, similaire au procédé de la performance, qui consiste à se présenter devant un public. On peut bien sûr considérer que le livre de Courtoux, ainsi que ses vidéoperformances *Tuto Litières* et *Tuto Aspirateur* ne sont pas stricto sensu des œuvres de poésie-performance; mais elles participent, indéniablement, d'une même poétique que *Vie et mort d'un poète de merde*. En fait, Courtoux joue sur les limites de la catégorisation; avec son « opéra-rock », il est difficile d'établir avec certitude s'il s'agit de poésie-performance ou d'une simple parodie musicale, de la même façon qu'avec le livre *L'Avant garde, Tête brûlée, Pavillon noir* il joue à repousser les limites de ce qui est poétique ou littéraire. Il s'agit d'un livre inclassable, et peut-être que, cette fois, il faut vraiment croire Courtoux et envisager qu'il s'agit d'un « post-poème épique », à l'instar de ce que propose l'énoncé architextuel sur la couverture, soit la dénomination générique, si tant est qu'on puisse considérer que ce « genre » existe. Quintane sous-entend qu'il y a une adéquation entre la forme readymade et collagiste choisie par Courtoux et le propos très libertaire de son livre, puisque « si tu écris quelque chose de gauche dans une

forme de droite, ça devient quelque chose de droite⁴¹² ». La démarche de Courtoux s'avère difficilement compréhensible sans tenir compte des divers opus, c'est pourquoi l'hypothèse que sa démarche devienne une performance à grande échelle prenant la forme d'un projet de poésie intermédia offre l'occasion de voir comment chaque œuvre participe d'une mise en action de l'esthétique de cette « tête brûlée ».

Considérant que l'établissement d'une performance comme texte découle de l'interprétant et de l'interpétation qui découle de celui-ci, on peut penser l'acte interprétatif comme une performance (au sens anthropologique). À l'instar de ce que nous avons vu avec les *talk poems* de David Antin, les divers genres se mélangent et forcent un recadrage, un nouvel interprétant, ce qui engendre une nouvelle communauté interprétative, par exemple l'inclusion de l'improvisation à l'oral dans le champ poétique. Dans le cas de Courtoux, c'est bien sûr le recours au texte readymade come pratique littéraire, mais aussi le rôle de la vidéoperformance comme texte servant d'interprétant à une pratique performantielle. Les séries culturelles de Francoeur s'avèrent pertinentes pour situer les performances dans un polysystème plus vaste dépassant les disciplines artistiques. Les tutoriels de Courtoux s'inscrivent dans la série culturelle de la performantialité, puisque c'est le fait de prétendre à de la performance qui transforme le geste banal en performance. Pour son livre *L'Avant-garde Tête brûlée Pavillon noir*, il s'agit bien de la série de l'acte de langage perlocutionnaire, puisque le livre s'affirme

⁴¹² *Idem.*

comme de la « post-poésie » et que le propos de l'ouvrage est d'affirmer que l'échantillonnage est bien un acte d'écriture, dans la même perspective que la poésie readymade telle que l'aborde Théval et de l'*uncreative writing* définie par Goldsmith. Le recadrage interprétatif permettant d'envisager la démarche de Courtoux aussi comme une performance à grande échelle qui participe de la série culturelle de l'implicite, puisque les œuvres « disent en ne disant pas » pour reprendre l'expression de Francoeur. Finalement, la posture derrière le livre de Courtoux relève un peu du conceptualisme, puisqu'il s'avère crucial de comprendre en quoi la façon de produire le texte s'avère autant sinon plus importante que le texte lui-même.

3.6 Conclusion

L'influence de l'art conceptuel et du readymade sur les littératures expérimentales s'avère incontestable, et toute une branche de la poésie-performance s'inscrit dans cette mouvance. La remise en question de l'acte d'écrire par l'écriture non créative et le texte trouvé ou échantillonné est importante, à la fois sur le plan de l'esthétique des textes et sur la redéfinition du rôle des auteurs et des autrices. La question de la « représentation » du monde que peut faire la poésie-performance s'inscrivant dans la série culturelle du conceptualisme ouvre la porte à de nombreux débats. En effet, les cotes de la bourse ou les données géographiques des poèmes sonores d'un Anne-James Chaton sont-ils plus abstraits ou plus réalistes qu'un récit conventionnel? De plus, la réactualisation et la déterritorialisation des textes

et des projets de poésie-performance vient contrecarrer l'idée d'une œuvre finie, au profit de la réactivation, de la mouvance, de l'évolution. Si le lieu peut jouer un rôle sémiotique prépondérant comme c'est le cas avec les Poètes des attentats aveugles, c'est que la poésie-performance est d'abord une présence, une mise en corps du poème. De même, les performances qui s'adaptent au lieu reprennent le principe de l'art in situ, transformant l'espace de la performance en élément signifiant. Bien que le contexte puisse s'avérer important surtout dans la perspective de l'importance du moment de l'énonciation, l'aspect autobiographique des *talks poems* de David Antin illustre parfaitement en quoi ce moment de la prise de parole s'inscrit autant dans la performance elle-même que dans les textes qui en résultent. Enfin, c'est le processus interprétatif qui autorise d'envisager qu'une performance est un texte, qu'un texte est une performance, voire qu'un ensemble de créations forme une performance à grande échelle. Grâce aux séries culturelles et aux communautés interprétatives, on peut repérer les liens entre diverses productions culturelles, mais aussi leur inscription dans le champ social.

CHAPITRE IV

LE DOCUMENT, LE LIVRE ET LA VIDÉO EN POÉSIE - PERFORMANCE

Le principe central de la poésie-performance se trouve dans le *hic et nunc*, le « ici et maintenant » de l'événement, même si, comme nous l'avons vu au chapitre 2, la question de la présence peut aussi se penser en termes d'effet de présence. Or, il s'avère plutôt incontournable de considérer que les performances existent aussi souvent grâce aux livres, aux vidéos et aux documents qui font connaître les œuvres au-delà de leur moment performantiel. Si elles sont parfois de simples traces ou artefacts, les diverses occurrences matérielles peuvent aussi faire partie intégrale de la performance. Dans d'autres cas, ce sera un livre qui sera transposé en performance. Ainsi, les livres et les documents audiovisuels font partie de la sémiose des œuvres, puisqu'ils contribuent à faire évoluer la signification, en plus d'élargir les possibilités de rencontres entre le public et la poésie-performance. Ce chapitre-ci sera l'occasion d'aborder les diverses modalités de remédiation des textes et des œuvres, en tenant compte du passage de la performance au livre ou du livre à la performance, mais aussi de nous intéresser plus particulièrement à la place du livre et de la vidéo dans le champ de la poésie-performance. Nous verrons que la poésie-performance, comme pratique de

poésie hors du livre, n'est somme toute pas complètement détachée de celui-ci, et que la vidéo implique à la fois une diffusion élargie, mais aussi une approche intrinsèquement médiatisée de la poésie-performance.

4.1 Remédiatisation et sémiotique de la trace

4.1.1 La trace et la documentation

Puisque la performance est éphémère, la remédiatisation est l'occasion, dans bien des cas, de garder une trace, de pérenniser l'œuvre en la documentant. La trace est un signe qui nous donne la possibilité d'accéder à ce qui l'a produit; c'est un indice qui nous permet de remonter à la cause. Dans le langage de la sémiotique peircéenne, l'indice est un signe réellement affecté par son objet. Comme l'explique Ginzburg, il existe une longue histoire épistémologique de la trace et de l'indice, que ce soit dans les sciences naturelles ou les sciences humaines, mais aussi, depuis encore plus longtemps, avec le pistage pour la chasse⁴¹³. Il émet même l'hypothèse que l'idée de narration soit apparue dans une société de chasseurs, grâce à l'expérience d'interprétation des traces; la simple découverte d'une trace stimule l'imaginaire et engendre un récit ou une histoire. De ce fait, le lien entre les pratiques littéraires et ce que Ginzburg appelle le paradigme indiciel s'avère éminemment important. Qui plus est, la relation indiciaire (*indexicality*) entre

⁴¹³ Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice » dans *Le Débat*, vol. 6, no. 6, Paris, Gallimard, 1980, p. 9-10. Disponible en ligne : <http://www.cairn.info/revue-le-debat-1980-6-page-3.htm> [Consulté le 2 septembre 2021]

la documentation et la performance constitue elle aussi une sorte de récit. Avec l'apparition de l'écriture, on a commencé à considérer que « les éléments relevant de la voix et du geste étaient sans rapport avec le texte⁴¹⁴ », puis avec l'imprimerie, on a assumé que les aspects matériels de l'écriture ne faisaient pas partie de la signification du texte. Le texte, envisagé de cette manière purement abstraite, ne tient pas compte du support grâce auquel il véhicule des significations⁴¹⁵.

Il suffit de penser au rôle décisif de l'intonation de la voix dans la littérature orale, ou à celui de la calligraphie dans la poésie chinoise, pour comprendre que le concept de texte dont nous nous sommes réclamé jusqu'à présent se trouve lié à un choix culturel d'une importance considérable.⁴¹⁶

Si la conception abstraite du texte autorise une approche plus scientifique, en revanche, elle fait l'impasse sur ses particularités matérielles; ce qui n'est pas le cas du calligramme et de la poésie visuelle qui opèrent à l'opposé de cette vision abstraite du texte comme simple support pour le contenu. Ainsi, le rapport entre le texte écrit et la poésie-performance ne saurait se limiter à une oralisation d'un texte écrit, il y a une pluralité d'éléments signifiants qui ne sont pas transmis par l'inscription de signes linguistiques; autant dans l'aspect formel de la voix et de la présence que dans les autres éléments sonores ou visuels de la performance. Certains aspects

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 13-14.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 13.

perceptibles phénoménologiquement ne peuvent se « traduire » aisément en mots; les expériences visuelles, sensorielles ou auditives ne peuvent pas se comprendre de la même manière lorsqu'on en fait soi-même l'expérience et lorsqu'on essaie de les expliquer avec le langage verbal. Le texte seul sera donc toujours lacunaire pour rendre compte d'une performance.

Bien que la poésie-performance soit parfois moins « visuelle » que les diverses pratiques en art de la performance, la documentation rend possible de la découvrir en dehors du contexte de performance en direct devant public. Pour Amelia Jones, le savoir lié au fait d'avoir assisté à une performance ne doit pas nécessairement être privilégié par rapport au savoir qu'on développe à partir des traces documentaires⁴¹⁷. En fait, sa conception repose sur l'idée que même en assistant à une performance en coprésence avec l'artiste, il y a une forme de médiation : « there is no possibility of an unmediated relationship to any kind of cultural product, including body art⁴¹⁸ ». Jones refuse l'idée que la performance donne un accès direct pour le public au corps et au soi de l'artiste⁴¹⁹. Tout comme Kathy O'Dell, Amelia Jones soutient que les performeurs mettent en évidence le statut représentationnel de l'œuvre performée, mais elle ajoute que la dépendance à la documentation pour que la performance obtienne un statut symbolique met en lumière l'impossibilité de connaître pleinement le soi via la proximité corporelle⁴²⁰. En fait, on ne

⁴¹⁷ Amelia Jones, « Temporal Anxiety / "Presence" in Absentia. Experiencing Performance as Documentation », *op. cit.*, p. 203-204.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 203.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 207.

⁴²⁰ *Idem.*

comprend pas plus la subjectivité ou l'intentionnalité en assistant à une performance qu'en regardant une vidéo ou une photo de l'événement⁴²¹. Dans le cas de la poésie-performance, le statut symbolique repose probablement davantage sur le livre (et dans une moindre mesure, sur la vidéo) que sur la photographie, contrairement à ce qui se fait en art performance, considérant le poids symbolique du livre dans le milieu littéraire, mais aussi le rôle crucial du texte par rapport aux autres éléments signifiants. Le corps de l'artiste n'a de signification qu'en vertu de sa contextualisation au sein des codes identitaires; ce n'est pas en lui-même que le corps est signifiant, mais en fonction des contextes énonciatif et de réception⁴²².

Or, la documentation repose bien souvent sur notre acceptation tacite de la véracité de sa dénotation. La définition traditionnelle la plus répandue de l'art performance est qu'il s'agit d'un art où le corps de l'artiste tient lieu de médium. Mais pour Barbara Clausen, l'art performance est bien davantage que cette simple question du corps présent :

L'art de la performance est un médium hybride qui prend forme à travers divers médias et types de mises en scène et repousse les frontières de la dialectique traditionnelle entre le réel et le médiatisé.⁴²³

⁴²¹ *Ibid.*, p. 208.

⁴²² *Idem.*

⁴²³ Barbara Clausen, « La véracité de la documentation de la performance », dans Joanne Lalonde, Ève Lamoureux et Thérèse St-Gelais (Dir.), *Pratiques de l'histoire de l'art à l'UQAM*, 2e édition, Montréal, Département d'histoire de l'art de l'UQAM, Automne 2014, p. 26.

Qui plus est, en repoussant l'opposition entre le réel et le médiatisé, la performance se fait même « média paradigmatique » depuis le XX^e siècle, en s'inscrivant « dans un réseau de discours culturels et historiques »⁴²⁴. Bien entendu, cette conception de la performance comme paradigme contemporain abolissant l'opposition entre le réel et le médiatisé se trouve dans la même perspective que celle de Philip Auslander et de sa notion de performativité du document pour établir le statut de la performance. Pour Clausen, les médias (donc les représentations) créent la « réalité » (soit l'objet, la signification des représentations) ainsi que l'illusion de la dichotomie entre la présence et l'absence⁴²⁵. Les images documentaires « correspondent aux constructions langagières du sens⁴²⁶ », ce qui va donc bien au-delà de la simple représentation iconique.

Les artistes de la performance produisent et reproduisent les expériences et les pratiques sociales, linguistiques et non linguistiques, qu'ils concourent à construire et à déconstruire.⁴²⁷

L'image documentaire joue donc un rôle langagier, et même performatif, puisqu'elle produit le statut de la performance représentée.

Dans *Fidget* de Goldsmith dont il a été question à la section 3.2.2, le texte relève à la fois de la littérature et de la trace ou de la notation. La distinction entre la réalité et la fiction s'avère difficile à effectuer : à l'instar de nombreuses performances, elle repose sur l'adhésion du lectorat à l'idée que

⁴²⁴ *Idem.*

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁴²⁶ *Idem.*

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 28-29.

la performance a bien existé. Le rapport entre l'événement de la performance et sa remédiatisation n'est pas celui de l'indice, comme c'est le cas avec la photographie qui agit comme un signe pointant vers un moment passé ayant réellement eu lieu, à l'instar du concept de « ça a été » de Roland Barthes⁴²⁸. Avec la performance, « les médias créent d'entrée de jeu la "réalité" et l'illusion de la présence et de l'absence⁴²⁹ ». Dans une perspective similaire à celle de Philip Auslander, Barbara Clausen soutient que les performances ne s'arrêtent pas à la fin de leur déroulement, « mais se perpétuent plutôt comme forme artistique à travers leur médiatisation⁴³⁰ ». La dichotomie *in praesentia* / *in absentia* entre le signe et son objet ne tient donc plus, puisque la présence du signe suffit pour (ré)actualiser l'objet. Ainsi, la simple lecture de *Fidget* suffit pour nous faire découvrir la performance de Goldsmith, ce qui montre bien que la performance se perpétue grâce à la médiatisation, comme l'affirme Clausen, et que la documentation est en soi une performance, comme le propose Auslander.

La performeuse et poète québécoise Claudine Vachon ne diffuse pas tellement de traces documentaires de ses performances, ce qui s'inscrit dans une certaine tradition de la performance comme événement éphémère. Par contre, il est incontestable que la performance et l'oralité sont au cœur de son écriture. Son recueil de poésie *À l'oral ou à l'oreille*⁴³¹ vient énoncer

⁴²⁸ Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Cahiers du cinéma, 1980, p. 120.

⁴²⁹ Barbara Clausen, *op. cit.*, p. 28.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁴³¹ Claudine Vachon, *À l'oral ou à l'oreille*, Montréal, Les éditions Rodrigol, 2007, 78 p.

explicitement qu'il est le résultat de lectures publiques ou de performances. En effet, il y a de nombreuses indications des moments précis où le texte a été dit en public. Bien que ce sont certainement davantage des lectures que des performances, il y a déjà dans cette façon de noter l'événementialité précédant le livre un souci semblable à celui de garder une trace de la « performantialité ». À tout le moins, cela montre le rôle de l'itération oralisée comme forme d'origine de la diffusion. En ce sens, il y a un certain parallèle à faire avec David Antin : le livre se présente comme une trace, comme une suite à donner à une forme poétique provenant de la prise de parole en public. Dans son travail de performance, Vachon manie autant l'humour que le drame. Par exemple, dans sa série de poèmes sur les accidents qui peuvent arriver aux enfants, elle n'hésite pas à raconter autant des situations cocasses que catastrophiques. Dans l'une des performances liées à ce projet, présentée lors de l'événement « Pecha-kucha de poésie performance » dans le cadre du Festival Dans ta tête le 9 mars 2019 à Montréal, Vachon évoquait mi-blagueuse, mi-sérieuse, le pourcentage de chances d'accident domestique selon la pièce de la maison. De façon plus dramatique, elle présentait aussi, dans son texte poétique et dans les images projetées, des cas d'enfants gravement blessés. Il y a « les enfants du vide » qui tombent dans l'escalier ou en bas d'une corniche et se fracturent le crâne; les enfants qui attrapent le tétanos à cause d'un clou, segment qui s'accompagne d'une image animée montrant un gros clou qui pointe vers un œil, ce qui est à la fois extrêmement violent conceptuellement, mais visuellement simpliste et naïf d'un point de vue esthétique; et finalement « les enfants météo », dont la langue se retrouve

coupée par une lame de patin à glace. La performance repose sur une crainte parentale réelle et fondée de voir ses enfants se blesser, mais aussi sur les pires scénarios possibles, ce qui montre d'une certaine façon l'excès d'anxiété qu'on peut avoir à l'égard de leur sécurité. La performeuse atteint un équilibre dans le ton, dans la présence, dans la gestuelle et dans les images. La violence des propos n'est pas gratuite, et la naïveté est en fait une posture esthétique cohérente, il s'agit d'une esthétique volontairement bricolée qui permet de jouer sur cet équilibre entre un discours alarmiste et un humour néo-dadaïste.

Claudine Vachon crée aussi des performances en duo avec Pascal-Angelo Fioramore. Ce couple dans la vraie vie incarne sous le nom de Projet Domiciliaire un couple certainement caricatural et pourtant criant d'authenticité tellement il est facile de reconnaître des gens dans leur discours. Si, au départ, il s'agit d'un « pastiche d'agents immobiliers œuvrant dans le monde de l'édition⁴³² », ce couple dynamique et intrigant a évolué avec les années. Les premières performances faisaient souvent le lien entre le couple réel (qui dirige les Éditions Rodrigol) et le couple de « personnages »; c'est d'ailleurs ce qu'on peut voir dans la proposition diffusée sur le site du magazine Spirale et intitulée « Analyse des Éditions Rodrigol » où une série de graphiques « illustre » la situation financière de l'entreprise. Cette publication en avril 2015 faisait suite à une performance du duo réalisée lors du Gala de l'Académie de la vie littéraire à la Sala Rossa dans le cadre du festival Dans ta tête à Montréal le 15 mars 2015. La performance prenait la forme d'une

⁴³² Projet domiciliaire, « Projet domiciliaire », *Spirale web*, en ligne. <http://magazine-spirale.com/individu/projet-domiciliaire>

présentation Powerpoint projetée à l'avant de la salle et commentée par le couple qui arborait des vêtements reprenant l'esthétique des gens d'affaires. La notice sur le site de Spirale donne à comprendre le ton de la performance : « Critique, humoristique et poétique, le duo pose un constat austère, froid et moribond sur la vitalité littéraire contemporaine à l'instar du rouleau compresseur néolibéral ambiant⁴³³ ». Bien que les paroles de la performance relèvent davantage de la vraie-fausse présentation d'affaires, le contexte énonciatif et la posture permettent d'inférer qu'il s'agit d'une « poétisation » de cette forme communicationnelle, à l'instar de ce que font David Antin pour les *talks poems* ou Anne-James Chaton pour l'usage d'un matériau linguistique utilitaire comme les données de localisation géographiques ou des listes d'informations provenant de l'actualité boursière. Comme beaucoup d'œuvres que nous abordons dans cette thèse, la nature hybride pourrait aussi nous faire considérer cette performance comme relevant davantage de l'art performance ou même du théâtre. C'est dans la relation entre cette œuvre et la pratique poétique de Claudine Vachon et de Pascal-Angelo Fioramore qu'on peut concevoir qu'il s'agit ici de poésie-performance, ou à tout le moins d'une performance ayant un lien avec leur pratique poétique.

Durant le printemps 2020, en plein confinement dû à la pandémie de COVID-19, la Maison des arts de la parole à Sherbrooke a organisé une série de résidences de création sur ses réseaux sociaux intitulée *Les happenings*

⁴³³ *Idem.*

numériques. Projet domiciliaire a présenté le 11 avril son projet *Palace confiné* à cette occasion :

Vos agents domiciliaires, Claudine et Pascal, vous proposeront de multiples univers poétiques en cette période mouvementée. Par le biais de publications rythmées sur 24 heures, ils recueilleront des idées, phrases, commentaires et images en réponse aux publications. En tant qu'agents immobiliers poétiques, il va de soi qu'ils seront en mesure de relever vos défis poétiques. À la fin du temps alloué, ils adapteront et cumuleront le tout sous forme de performance vidéo, au cœur de leur palace confiné.⁴³⁴

Si le projet se termine avec une performance-lecture en direct sur Facebook, c'est l'ensemble du projet qui constitue une performance intermédiaire. Le duo joue encore, dans la présentation, sur l'idée du couple de professionnels — ici nommés des agents immobiliers poétiques — mais le projet s'inscrit davantage dans un rapport au domicile et à la vie de couple. Dans la publication intitulée « Nous à quelle heure⁴³⁵ », Claudine Vachon apparaît dans une vidéo où elle porte un masque pour dormir, couchée dans un lit et une couverture remontée jusqu'au menton. Au-dessus de la vidéo, on peut lire: « Nous le plus simple c'est qu'on se dise quand on est disponible ». En voix hors-champ, Pascal-Angelo Fioramore récite un texte :

⁴³⁴ Projet domiciliaire (Pascal-Angelo Fioramore & Claudine Vachon), « Palace confiné », *Maison des arts de la parole*, texte de présentation du projet, en ligne. <https://maisondesartsdelaparole.com/events/les-happenings-numeriques-palace-confine/> [Consulté le 13 janvier 2021]

⁴³⁵ Projet domiciliaire (Pascal-Angelo Fioramore & Claudine Vachon), « Nous à quelle heure », *Facebook*, publication avec une vidéo, en ligne, 11 avril 2020. <https://www.facebook.com/watch/?v=1430531303795014> [Consulté le 13 janvier 2021]

Nous on sait pas à quelle heure on commence à s'inquiéter
 On commence à travailler
 À faire à manger
 À s'entraîner
 À se mettre tout nu⁴³⁶

Ce couple qui parle au « nous » partage ses angoisses et son souci d'organiser le quotidien. Dans une autre publication, « Nous à quelle heure donc⁴³⁷ », c'est plutôt Fioramore qui est filmé. On l'aperçoit debout, portant une chemise, une grosse cravate à pois et un masque pour dormir. Le texte qui accompagne la vidéo indique :

Nous on se couche tôt en criss
 Nous on se branche sur une date demain⁴³⁸

Dans la vidéo, en voix hors-champ, Vachon récite un texte qui reprend en grande partie celui que récitait Fioramore dans la vidéo précédente :

Nous on sait pas à quelle heure on commence à s'inquiéter
 On commence à travailler
 À faire à manger
 À s'entraîner
 Nous on sait pas à quelle heure on commence à être tannés
 On est libres pour jaser
 Nous on jase entre 14h et 15h max
 Nous ostie on sait-tu quoi⁴³⁹

⁴³⁶ *Idem.*

⁴³⁷ Projet domiciliaire (Pascal-Angelo Fioramore & Claudine Vachon), « Nous à quelle heure donc », *Facebook*, publication avec une vidéo, en ligne, 11 avril 2020. <https://www.facebook.com/watch/?v=884659445298538> [Consulté le 13 janvier 2021]

⁴³⁸ *Idem.*

⁴³⁹ *Idem.*

Bien que l'humour soit présent, le texte met en évidence un mal être, une opposition entre l'incertitude et la volonté de contrôler ou d'organiser l'existence. L'idée de jaser « entre 14h et 15h max » montre bien un désir de contrôle qui devient potentiellement étouffant. D'ailleurs, le masque pour dormir illustre bien ce besoin de contrôler le sommeil, de passer outre les éléments qui peuvent empêcher de dormir. C'est aussi une référence à un autre masque, soit le masque de protection dont il commence à être question dans l'actualité en raison de la pandémie. À ce propos, la publication « La marche⁴⁴⁰ » va encore plus loin dans la référence à la pandémie; il s'agit pour le couple d'aller marcher en portant un masque. Or, les masques ne sont pas des masques qui protègent du virus, mais plutôt des masques de déguisement, l'une ayant l'air d'une superhéroïne, et l'autre d'un animal au style bédéistique (un chat, peut-être). La balade pour prendre l'air en temps de confinement devient une performance. À cet égard, l'usage du mot-clic #confinementperformance (sic) montre bien que le parallèle entre la vie confinée et la performance artistique est intentionnel. Durant toute la vidéo, le couple reste silencieux. On n'entend que le bruit des pas, le son du vent dans le micro et celui d'une voiture qui passe. Un court poème de trois vers accompagne la vidéo :

Première marche de la journée
 Quand le frette bois pogne aux joues

⁴⁴⁰ Projet domiciliaire (Pascal-Angelo Fioramore & Claudine Vachon), « La marche », Facebook, publication avec une vidéo, en ligne, 11 avril 2020. <https://www.facebook.com/watch/?v=312763399701384> [Consulté le 13 janvier 2021]

Grisaille ciel sans chaleur

On ne sait pas trop si le mot « bois » dans le deuxième vers est volontaire ou s'il s'agit d'une erreur créée par l'autocorrecteur. En effet, « Quand le frette vous pogne aux joues » semblerait plus logique dans le contexte. Mais l'effet étrange, un peu surréaliste que la formulation actuelle donne à lire contribue à éloigner la représentation de son « réalisme ». Et cela met en évidence le caractère spontané de la création en direct intrinsèque au projet. En ce sens, la publication intermédiaire revêt un caractère performantiel par sa fugacité, et ce, malgré les traces qui en restent sur les réseaux sociaux. Si la vidéo prise en elle-même n'est pas forcément de l'ordre de la poésie-performance, sa publication conjointe avec le poème en vers en fait certainement un poème intermédiaire. Et la présence de 24h du duo sur les réseaux sociaux — ou le « happening » pour reprendre le terme utilisé par la Maison des arts de la parole pour décrire cette série de projets — constitue une performance intermédiaire qui concorde avec la poésie-performance comme pratique hybride entre l'art performance et la poésie. Les réseaux sociaux numériques et le contexte du confinement lié à la pandémie de COVID-19 viennent déplacer les pratiques de création, ce qui nous force à repenser les limites catégorielles de la poésie-performance.

Le point culminant de *Palace confiné* était une performance sur Facebook en direct du sous-sol des poètes⁴⁴¹. Cette performance en direct est

⁴⁴¹ Projet domiciliaire, « Projet domiciliaire en direct », *Facebook*, Maison des arts de la parole, vidéo d'une performance en direct, 11 avril 2020.

en deux segments vidéo, puisque à la fin de la performance, le duo est revenu pour effectuer un rappel, à la suite des encouragements du public dans les commentaires⁴⁴². La performance débute avec une musique kitsch, du genre musique d'ascenseur, et le duo se présente afin de remercier les gens qui ont écrit des demandes spéciales durant la journée. Répondant à l'une de ces demandes, à savoir « poser une tablette », Fioramore annonce qu'en raison de la fin de semaine de Pâques, il posera une tablette de chocolat. Puis, il déchire un bout de ruban adhésif et colle la tablette de chocolat sur le mur; comme si c'était une tâche très difficile. Vachon vient même l'aider à coller le ruban adhésif. Fioramore annonce ensuite : « Avant la quarantaine et le confinement, Projet domiciliaire c'était à peu près ceci ». Puis, Claudine Vachon commence à lire des poèmes écrits au « nous » dans la continuité des autres textes de cette série, et les deux poètes alternent leur lecture. Il y est question de ce que le couple mange, de l'horaire du quotidien (les cours, le travail, le gym, le sport), de la famille et de leur relation de couple. Vers 5:40, Pascal-Angelo Fioramore descend vers le sol, puis Claudine Vachon s'assoit sur son épaule et reprend la lecture, après avoir adapté le micro à la bonne hauteur. L'ajustement du micro de manière absurdemment longue et exagérée fait partie du répertoire habituel des actions performantielles de Fioramore,

https://www.facebook.com/watch/live/?v=2560359107577706&ref=watch_permalink
[Consulté le 29 janvier 2021]

⁴⁴² Projet domiciliaire, « Projet domiciliaire en direct : le rappel », *Facebook*, Maison des arts de la parole, vidéo d'une performance en direct, 11 avril 2020. https://www.facebook.com/watch/live/?v=1123734184632591&ref=watch_permalink
[Consulté le 29 janvier 2021]

ce qui suppose ici un certain renversement des rôles lorsque Vachon ajuste le pied de micro. Cette fois, il s'agit d'un poème au « je » dont le propos évoque un trajet de métro. Plus tard à 7:33, l'homme attrape brusquement la femme, lui met une main sur la bouche, puis commence à lire un poème qui évoque une certaine déprime : « Comment enfin me résoudre à travailler plus alors que tout semble superflu ». Le poème se termine en évoquant une rupture ou une disparition : « il n'y aura pas de suite / en fait depuis ton départ / il n'y a plus rien⁴⁴³ ». Le couple de poètes joue à la fois sur une représentation d'un couple banal avec ses difficultés, mais aussi sur une posture de fierté volontairement excessive : « Nous on est des osties de champions », dit Vachon à 8:39. La banalité du quotidien sert aussi à faire un lien entre la vie réelle des poètes et leurs « personnages », comme le montre ce passage lu par Fioramore :

Nous on se couche tôt en criss
 Nous on travaille pas comme DJ le vendredi 6
 Nous on corrige 5 copies par jour max⁴⁴⁴

Fioramore est effectivement DJ et Vachon enseigne la littérature au Collège Lionel-Groulx, ainsi la frontière entre la vie et la fiction de l'œuvre s'avère plutôt floue. L'importance de la communication dans les relations est mise en évidence par la répétition que fait Vachon du vers « Nous on se répond please » (à 9:35). Si les dix premières minutes de la performance s'inscrivent dans la poétique habituelle du duo, à partir de 10:39 il y a un

⁴⁴³ Projet domiciliaire, « Projet domiciliaire en direct », *op. cit.*, à 8:18.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, à 8:51.

changement de ton, annoncé par Fioramore : « Et là, tout a basculé / Puis on s'est retrouvé en quarantaine ». Ainsi, plusieurs poèmes sont élaborés en fonction du contexte pandémique de la COVID-19. L'un des défis lancés par le public était d'incorporer des phrases de François Legault, « poète et premier ministre » dicit Vachon. Dans cette série de poèmes covidien, le poète glisse une référence à Horace, le poète latin de l'époque augustéenne et auteur des *Odes*, sous la forme d'un « Oh! Horace! » (12:32); or, il s'agit bien évidemment d'une connotation pour référer à Horacio Arruda, figure emblématique de la gestion québécoise de la pandémie à titre de directeur de la santé publique. Les gestes de prévention de la propagation sont mis en évidence : « Nous respirons dans nos coudes qui sentent trop fort le chasse-tache » (12:37). Fioramore évoque l'enfermement de la quarantaine : « Ici, c'est un cube rubik / On joue avec les pièces de la maison » (13:38), tandis que Vachon évoque « les respectables marches en masqué » (sic) (12:58). Ce n'est pas clair si l'expression « en masqué » est une ellipse pour dire « en mode masqué », ou s'il faudrait l'écrire « emmasquées », c'est-à-dire le participe passé du verbe provençal « emmasquer » qui signifie « une opération magique analogue à l'envoûtement⁴⁴⁵ ». Bien que l'idée des balades envoûtées serait intéressante du point de vue poétique, il s'avère plus probable que Vachon évoque simplement le fait de se promener en portant un masque, accentuant le flou sémantique entre le masque pour se déguiser et le masque sanitaire.

⁴⁴⁵ « Emmasquer », *Littre*, dictionnaire en ligne. <https://www.littre.org/definition/emmasquer> [Consulté le 29 janvier 2021]

Dans la reprise de phrases du premier Ministre que fait Vachon, on remarque la très colorée prononciation du mot « difficile » par Legault : « dissile, c'est très dissile » (sic) (12:43). Pour évoquer les gens qui ont profité du confinement pour effectuer des rénovations, Vachon parle des « castors bricoleurs » (15:10) dans un segment poétique où il est question des dangers et des risques de la rénovation. Il y a évidemment un parallèle clair entre les castors bricoleurs et le projet de Vachon sur les enfants blessés, présenté lors de sa performance au « Pecha-kucha de poésie performance ». Ainsi, sa pratique de création personnelle et celle de Projet domiciliaire s'entrecoupent. À la fin de la performance, Fioramore annonce : « Ceci clôt ce direct. Avec vos sollicitations, nous reviendrons sûrement » (17:00). Puis, Fioramore remet de la musique, le couple trinque et se met à danser pendant les derniers instants.

Dans le rappel, Vachon est à genoux au sol et on entend une trompette. Fioramore s'agenouille et ajuste le pied de micro pour annoncer le rappel : « Nous sommes Projet domiciliaire. Entendant les foules en liesse, nous ferons ce court rappel ». Puis, encore une fois, Fioramore ajuste le micro pour qu'il soit à hauteur du sol devant Vachon. Répondant à une demande du public à l'effet de faire un poème avec leur cave à vin, Vachon explique qu'il n'y a pas de cave à vin dans leur palace. « Alors voici mon défi : c'est d'essayer de passer à travers cette cave à vin en faisant la planche. Alors, à la maison si vous avez envie de le faire avec moi, vous êtes les bienvenues. » Ainsi, en restant en position de planche, Vachon lit des noms de vins. Pendant ce temps, en arrière-plan, Fioramore soulève un poids avec ses deux mains. Par la suite, il annonce « trois courts textes de Projet domiciliaire pour se faire des bars »

(4:55). Tandis que Vachon tient la feuille, Fioramore lit tout en levant des poids avec ses bras. Le premier texte reprend leurs personnages d'agents immobiliers qui ne ratent jamais une vente (5:46). Dans les deux autres textes, il est encore question de la pandémie, d'une famille explosive confinée dans un quatre et demi. La réplique ironique et moqueuse « Imaginez la terreur des riches pouvant pogner cette maladie » (6:20) n'est pas sans rappeler le scandale en France sur les journaux de confinement et les différences de classes sociales⁴⁴⁶. Finalement, le rappel se termine avec une série de « perles » de Monsieur Legault, telles que : « Bonjour tout le monde », « C'est dissile d'agir à court terme » (sic), « Pas fier de voir ce qui se passe », « La santé, c'est pas l'économie, c'est la santé » et « C'est épouvantable, c'est pas acceptable »⁴⁴⁷. Ce recours au ready-made poétique à partir des propos parfois maladroits du premier ministre est évidemment un moyen de se moquer, mais aussi d'inscrire un langage populaire au sein d'une forme poétique tout en poursuivant la démarche moderniste de la performativité du geste de création par la sélection d'un ready-made. L'œuvre se charge d'une interdiscursivité qui renvoie au discours politique, au langage populaire et à l'histoire de l'art et de la littérature.

⁴⁴⁶ Voir : Mathilde Serrell, « Journaux de confinement, la lutte des classes », *France culture*, 20 mars 2020, en ligne. <https://www.franceculture.fr/litterature/latheorie-journaux-de-confinement-la-lutte-des-classes> [Consulté le 29 janvier 2021]

Voir aussi : Emilie Di Matteo, « Ces écrivains qui tiennent un journal de confinement », *Un monde littéraire*, en ligne, 29 avril 2020. <https://unmondelitteraire.com/ces-ecrivains-qui-tiennent-un-journal-de-confinement> [Consulté le 29 janvier 2021]

⁴⁴⁷ Projet domiciliaire, « Projet domiciliaire en direct : le rappel », *op. cit.*, 7:47 à 8:38.

Les diverses publications et performances en direct du projet *Palace confiné* constituent un tout cohérent qui s'inscrit dans l'esprit de la résidence de création en ligne et du contexte particulier de confinement causé par la pandémie de COVID-19. Les deux artistes reprennent des éléments de leur pratique de création respective, comme l'humour absurde et le jeu sur l'ajustement du pied de micro, propre à Fioramore, en plus des motifs du danger et de l'accident, chers à Vachon. Ils reprennent aussi les « personnages » de *Projet domiciliaire*, parvenant à mettre en évidence la question de l'extimité qu'implique les médias sociaux, à travers une autofiction où les frontières entre l'art, la vie et la performance se brouillent, et où la vie réelle et la fiction se mélangent. Bien que l'humour et le kitsch occupent une place importante dans la « scénarisation » de cette résidence en ligne, la démarche s'inscrit dans une intentionnalité indéniablement poétique et performantielle. Le duo manie les codes de la poésie-performance pour jouer efficacement sur la limite entre le jeu au sens théâtral et la présence de l'art performance. À l'instar de ce qu'on retrouve dans les mouvements d'avant-gardes artistiques et littéraires, la question de la vie comme art et de la vie comme jeu se traduit par une logique de l'intermédia⁴⁴⁸ où l'on ne sait plus distinguer les catégories. Il s'agit d'une pratique où la performance est présente, même quand elle n'y est pas à proprement parler, et où la poésie est là même quand il n'y a pas vraiment de texte. Vachon et Fioramore s'inscrivent tout à fait dans une forme d'« éthos intermédiaire » dans la lignée

⁴⁴⁸ Dick Higgins, « Synesthesia and Intersenses: Intermedia », *UbuWeb*, en ligne, 1965-1981. https://www.ubu.com/papers/higgins_intermedia.html [Consulté le 4 mars 2020]

de la performance du mouvement Fluxus. D'ailleurs, il y a un point commun : l'humour et l'absurdité sont au rendez-vous. Si les traces et la documentation des performances n'occupent pas une place importante dans la diffusion de leur travail, en revanche, il y a assez d'indices — que ce soit les indications de lectures publiques dans le livre de Vachon *À l'oral ou à l'écrit* ou bien dans la façon d'aborder les lectures publiques comme des occasions de performance — pour comprendre en quoi la performantialité est un paradigme central de la démarche artistique de Vachon et Fioramore. L'éphémérité de la performance apparaît donc inséparable de leur esthétique.

4.1.2 David Antin et la poétique de l'archivage

Comme nous avons pu le voir dans les chapitres précédents, la démarche de David Antin fait du livre une sorte de trace de l'oral. L'absence de ponctuation et de majuscules est un moyen de restituer ou d'imiter le flux de la parole, avec ses silences et ses respirations, mais aussi la forme non figée du poème – son caractère fragmentaire ou fragmenté, qui se présente par bribes plutôt que par unités de phrases « complètes ». Bien que ce soit du texte écrit, il s'agit de ne pas plaquer les règles associées à l'écriture mais de garder les traces du procédé oral de l'énonciation initiale qu'est le *talk poem*. Ainsi, le vagabondage d'une idée à l'autre et les liens permettant le passage d'une pensée à une autre sont conservés dans la remédiatisation

livresque. Par exemple, le talk poem « How Long is the Present⁴⁴⁹ » commence par évoquer la situation où se déroule la performance, soit dans un salon du livre; et Antin part ensuite sur une explication de son usage du mot poésie et de ce qu'il entend par ce terme⁴⁵⁰. Puis, le poète se demande « how long is the present » et explique qu'à différentes périodes de sa vie il a eu diverses attitudes à l'égard de sa conception du « présent »⁴⁵¹. Plus loin, il parle des livres qui se vendent dans les supermarchés, en précisant que ce sont sûrement des livres différents de ceux qu'on trouve dans les salons du livre⁴⁵². Deux pages plus loin, Antin évoque son rapport à l'improvisation :

im talking and its loosely to you because
 as soon as I start to try to develop something i move away from
 you to try to think not to try to think what I am going to say
 but to try to think what I am going to think⁴⁵³

Cette description de l'improvisation montre que le poète n'a pas de difficulté à trouver ce qu'il va dire lors de ses performances, qu'il n'a pas le souci de ne pas trouver quelque chose à dire, mais plutôt que l'enjeu est de penser ce qu'il pourra arriver à penser. À la page suivante, Antin se met à raconter qu'une fois il buvait un verre dans un bar en pensant à l'idée du présent; puis il parle de lectures de poésie auxquelles il a assisté ou qu'il a

⁴⁴⁹ David Antin, « How Long is the Present » dans *How Long is the Present, op. cit.*, p. 157-179.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 157.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 158.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 160.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 162. (rappel : l'absence de majuscule et de ponctuation est voulue par l'auteur)

manquées⁴⁵⁴. Ensuite, sur plusieurs pages, il évoque une partie d'échecs⁴⁵⁵, avant de parler d'art africain et de ce qu'il appelle l'art d'aéroport⁴⁵⁶. Plus loin, il parle d'un accident lors duquel il s'est coincé le doigt dans la portière de son véhicule et raconte son passage à l'hôpital⁴⁵⁷, avant d'évoquer des choses qu'il a vues à la télévision⁴⁵⁸. Tous ces changements, ces glissements d'un récit à un autre, mettent en évidence le vagabondage de la pensée lié à l'improvisation lors de la performance. Ce que les livres de *talk poems* archivent, c'est justement la fugacité du présent dont il est question dans le poème « How Long is the Present », l'éphémérité d'une pensée qui se cherche et qui s'élabore, d'une poésie qui se construit à travers la multiplication des récits et des anecdotes.

À l'instar de ce que dit Clausen, les performances de David Antin se perpétuent et se réactivent grâce aux livres. Même en n'ayant jamais assisté à l'une de ses performances, nous pouvons quand même en avoir une bonne idée. En croisant plusieurs documents, par exemple, des vidéos de David Antin et ses livres, nous pouvons à la fois comprendre le ton, le débit de parole et la gestuelle du performeur, tout en ayant grâce aux livres une très bonne idée du texte. Bien que le texte soit légèrement « retravaillé », Antin produisant le livre comme une sorte de « réédition » de la performance, nous avons tout de même accès à l'objet général de chacun des *talk poems*. Le

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 163.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 164-167.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 167-168.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 170-176.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 176-177.

terme « réédition » est ici plus ou moins exagéré, en ce sens qu'une remédiatisation n'est pas exactement la même chose qu'une réédition. En revanche, il s'agit bien d'une adaptation d'un même texte, d'un affinement, comme on le fait parfois lors d'une réédition. L'exemple du livre *Leaves of Grass* de Walt Whitman ayant eu diverses versions publiées entre 1855 et 1892 montre bien que la réédition n'est pas qu'une simple réimpression de la même œuvre, mais qu'il peut s'agir véritablement d'une transformation de celle-ci. En fait, même si Antin change de média, en passant de la performance au livre, il y a probablement moins de modifications du texte qu'entre les nombreuses versions de *Leaves of Grass* de Whitman. Le livre dans la démarche de David Antin donne une forme (l'écrit) à de l'informe (la parole), mais bien sûr, on y perd les qualités non textuelles de l'énonciation en performance. Il n'y a pas énormément d'effet de présence possible avec le livre, si ce n'est dans notre compréhension du processus qui vient « signifier » l'énonciation du poème préalablement à son écriture. En revanche, la production d'une trace livresque vient performativement octroyer un statut littéraire au texte, quoiqu'en dise le critique Harold Bloom (voir ce que nous évoquions à la section 3.6.1). En fait, c'est peut-être justement parce que le livre vient placer le texte dans une tradition littéraire que cela dérange autant le critique qui ne comprend pas la teneur poétique des *talk poems*. La documentation vidéo aurait permis de restituer un peu plus les éléments de l'énonciation en performance, mais n'aurait pas inscrit les *talk poems* dans la tradition littéraire de la culture du livre. Le choix du média joue donc un rôle significatif dans l'horizon d'attente du public et dans la légitimisation d'une

pratique au sein d'un domaine. Évidemment, ce n'est pas parce qu'un texte est dans un livre qu'il sera automatiquement considéré comme de la littérature ou de la poésie, mais cela participe indéniablement à son inscription potentielle dans le champ littéraire.

4.1.3 La partition : le texte comme trace de l'oral et l'oral comme restitution de l'écrit

Le texte-partition utilisé par certains poètes qui performant, en particulier les poètes sonores, offre un double mouvement. D'un côté, le texte est une trace de l'oralité, et de l'autre, l'oral offre la possibilité de faire vivre l'écrit. Comme pionnier de la poésie sonore et de la poésie action en France, Heidsieck est l'un des principaux poètes à utiliser la forme du « poème-partition ». Il utilise ce vocable de 1955 à 1965, puis il utilise ensuite le terme de « biopsie » pour ses créations jusqu'en 1969, qu'il substitue finalement pour « Passe-partout » jusqu'aux années 2000. S'il y a une certaine évolution esthétique, dans tous les cas, on peut considérer qu'il s'agit de partitions pour effectuer ses performances poétiques.

Le poème de « Vaduz » créé en 1974 est le résultat d'une commande à l'occasion de l'inauguration d'une fondation artistique à Vaduz, la capitale du Liechtenstein⁴⁵⁹. Partant de Vaduz, petite capitale d'un petit pays, Heidsieck a dressé une liste d'ethnies sur la planète, à partir de tracés effectués sur une

⁴⁵⁹ Bernard Heidsieck, *Les tapuscrits. Poèmes-partitions. Biopsies. Passe-partout*, Nice, Villa Arson / Les Presses du réel, 2013, p. 722-734.

carte du monde⁴⁶⁰. C'est ainsi qu'une liste, que Heidsieck lui-même qualifie de « très longue – insupportable presque même⁴⁶¹ », est devenue ce poème sonore. La partition prend la forme d'un « long papyrus de plusieurs mètres⁴⁶² », que Heidsieck, lors de ses performances, déroule pour en faire la lecture.

Le poème est pensé pour être présenté en stéréo, avec deux micros placés côte à côte qui diffusent, l'un à gauche et l'autre à droite, créant une sorte de délai⁴⁶³. De plus, la performance s'effectue avec Heidsieck lisant en direct accompagné d'une trame sonore stéréo dans laquelle il y a des voix de Heidsieck, mais aussi d'autres sons comme le bruit d'une foule dans un stade. La trame sonore impose un certain rythme au poète qui ne peut pas décider d'improviser en allant plus vite ou moins vite. La liste d'ethnies est ponctuée par la répétition de « il y a tout autour de Vaduz », ainsi que des variantes comme « il y a / il y a / il y a » et « tout autour / tout autour », créant une redondance, mais aussi un effet hypnotisant. À la fin du poème, après avoir énuméré de nombreuses ethnies de la Terre, Heidsieck évoque, comme si c'étaient des noms de groupes ethniques, les Oubliés, les Omis, les Apatrides,

⁴⁶⁰ On peut voir une image des tracés de Heidsieck sur une carte du monde via le site de France culture : Bernard Heidsieck, « Carte de Vaduz » (1974) dans : France culture, « "Vaduz" (1974) de Bernard Heidsieck (1928-2014) », *Les regardeurs*, en ligne, 2015. <https://www.franceculture.fr/emissions/les-regardeurs/vaduz-1974-de-bernard-heidsieck-1928-2014> [Consulté le 24 mars 2021]

⁴⁶¹ Bernard Heidsieck, *Les tapuscrits*, *op. cit.*, p. 735.

⁴⁶² *Idem.*

⁴⁶³ On trouve l'enregistrement d'une version sur disque de « Vaduz » ici : Bernard Heidsieck, « Bernard Heidsieck VADUZ (1974) », *YouTube*, en ligne, 27 juillet 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=CUPuZzPaFJM> [Consulté le 24 mars 2021]

les Réfugiés, les Exilés, les Inconnus, les Internés, les Perdus, les Déplacés, les Paumés, les Laissés pour compte, les Émigrés, les Fuyards et les Désintégrés⁴⁶⁴. Puis, le poème se termine avec la répétition à plusieurs reprises de « et bien d'autres⁴⁶⁵ », mettant en évidence le caractère non exhaustif de la liste.

En 1989, Heidsieck est invité à performer en première partie d'un concert rock / *new wave* de la chanteuse Anne Clark à l'Élysée Montmartre à Paris. Si la démarche musicale de Clark se rapproche de ce qu'on pourrait appeler aujourd'hui du spoken word, puisqu'elle psalmodie davantage qu'elle « chante », le lien avec Heidsieck était tout de même un pari risqué. Confronté à un public relativement jeune et probablement assez différent du public habituel de ses événements poétiques, le poète décide de présenter « Vaduz », qui dure onze minutes cinquante, pour le côté « toboggan » de la pièce, « car il faut vraiment le dévaler, à toute vitesse, sans interruption, jusqu'au bout⁴⁶⁶ ». N'empêche qu'une performance de poésie sonore dans un contexte de concert rock où le public est debout et ne s'attend pas à ce genre de prestation, ça relève certainement d'une décontextualisation. De ce point de vue, le désir du performeur de rendre la poésie vivante en la sortant du livre pour aller vers les gens se trouve tout à fait comblé, malgré la difficulté qu'il y a à diffuser de la poésie-performance auprès d'un public qui ne s'y

⁴⁶⁴ Bernard Heidsieck, *Les Tapuscrits*, op. cit., p. 734.

⁴⁶⁵ *Idem*.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 737.

attend pas et qui ne connaît pas nécessairement ce genre de pratique artistique.

Beaucoup plus tard, en 2005, Heidsieck a créé une nouvelle version de « Vaduz », soit le Passe-partout no. 32, intitulé « Infra-Vaduz⁴⁶⁷ ». Il s'agit d'une réactualisation, en version beaucoup plus courte, avec des êtres imaginaires plutôt que des groupes ethniques de l'humanité. Cette partition qu'on pourrait qualifier de « remix » évoque donc les ogres, les fées, les farfadets et autres êtres imaginaires. Le poème dans la performance « Vaduz » cherchait à faire le tour du monde en prenant Vaduz comme point de départ pour nommer toutes les ethnies humaines, alors que « Infra-Vaduz », qui n'a plus tant à voir avec la capitale du Liechtenstein, dresse une sorte de tour du monde des êtres imaginaires et surnaturels. C'est donc davantage un jeu dans lequel Heidsieck passe des vrais groupes humains aux êtres fictifs. La référence à Vaduz sert plutôt de lien intertextuel avec l'œuvre antérieure du poète.

Le rapport entre le texte et la performance peut aussi s'avérer moins clair que celui entre la partition et la performance. Prenant souvent la forme d'un livre avec CD ou d'un livre avec DVD, les publications d'Anne-James Chaton viennent élargir la manière dont on peut percevoir le texte écrit, qui peut s'envisager à la fois comme poème, comme partition de poème sonore, mais aussi, comme les paroles d'une pièce musicale, étant donné que Chaton collabore souvent avec des musiciens. L'ouvrage *Autoportraits*⁴⁶⁸ (un livre avec

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p.1161-1165.

⁴⁶⁸ Anne-James Chaton, *Autoportraits*, Romainville, Al Dante, livre avec DVD, 2003, 90 p.

DVD) ou *Vies d'hommes illustres d'après les écrits d'hommes illustres*⁴⁶⁹ (un livre avec CD) peuvent évidemment s'inscrire dans une continuité des partitions à la manière de Heidsieck. Dans le livre *Autoportraits*, Chaton ne fait pas de travail de mise en page comme le fait Heidsieck avec ses poèmes, puisque ses poèmes sonores ne reposent pas tant sur une alternance entre le silence et la parole, que sur une esthétique du flux, du flot de paroles. Ainsi, le texte se présente en bloc, et non dans une mise en page particulière, mais Chaton utilise le caractère gras et le souligné pour certains mots. Il utilise même les couleurs dans le cas du poème « autoportrait aux cheveux longs⁴⁷⁰ ». La nature banale et même rébarbative des listes et des éléments textuels qui constituent les poèmes de Chaton fait en sorte que les poèmes imprimés servent davantage d'accompagnement pour les poèmes sonores et les vidéos. Ce ne sont pas des poèmes qui, en eux-mêmes, peuvent transmettre la globalité de l'intérêt esthétique des œuvres de Chaton, ils sont dépendants des versions performées. Dans cette situation, les signes du texte écrit impliquent une référence à la performance des poèmes sonores autant sinon davantage qu'à l'objet signifié par les mots eux-mêmes. Dans le livre avec CD intitulé *Vies d'hommes illustres d'après les écrits d'hommes illustres*, Chaton nous offre une série de poèmes de portraits effectués à partir des écrits d'un autre auteur, dont le poème « Vie de Christophe Colomb » que nous avons abordé à la section 3.2.3. Certains poèmes, qui ne sont d'ailleurs pas sur le CD, semblent difficiles à rendre en performance : « Vie de René Descartes

⁴⁶⁹ Anne-James Chaton, *Vies d'hommes illustres d'après les écrits d'hommes illustres*, op. cit.

⁴⁷⁰ Anne-James Chaton, *Autoportraits*, op. cit., p. 69.

d'après Adrien Baillet », avec ses formules algébriques et ses tables et tableaux⁴⁷¹; « Vie du Caravage d'après Arnaud Labelle-Rojoux » (un artiste, performeur et historien de la performance), puisque le poème est constitué d'images de ce qui s'apparente à des mauvaises photocopies de textes recadrés et juxtaposés à des cartels référant aux œuvres du Caravage⁴⁷². Ainsi, le livre propose autant des poèmes qu'on pourrait qualifier de visuels ou de conceptuels que des poèmes sonores. C'est donc un mélange de poèmes dont le dénominateur commun est le processus de création d'un portrait à partir d'un autre auteur. En ce sens, on peut le voir autant comme un livre de poésie conceptuelle que comme un livre d'artiste, bien que certains des poèmes soient aussi des poèmes sonores qui peuvent être écoutés grâce au disque qui accompagne l'ouvrage.

Collaborant régulièrement avec des musiciens, les publications de Chaton ont aussi un lien avec la musique. L'album *Le journaliste*⁴⁷³, créé en duo avec Andy Moor, se présente sous la forme traditionnelle pour le milieu musical d'un CD audio et a été publié par la maison de disques Unsounds. Par contre, le livre *Décade*, créé avec Alva Noto et Andy Moor est un livre avec CD publié par l'étiquette musicale berlinoise Raster-Noton, en collaboration avec plusieurs centres d'art français : le Centre d'art mobile (Besançon), le Lieu unique (Nantes) et Ibidem (Montpellier)⁴⁷⁴. Si le projet reprend le principe du

⁴⁷¹ Anne-James Chaton, *Vies d'hommes illustres d'après les écrits d'hommes illustres*, op. cit., p. 45-55.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 63-78.

⁴⁷³ Anne-James Chaton et Andy Moor, *Le Journaliste*, Amsterdam, Unsounds, CD audio, 2008.

⁴⁷⁴ Anne-James Chaton, Andy Moor et Alva Noto, *Décade*, Berlin, Raster-Noton, 2012, 128 p.

livre dans lequel les textes peuvent être utilisés comme des partitions pour suivre durant l'écoute des poèmes sonores, il s'agit aussi d'un livre dont l'apparence et la matérialité rappelle les « livres d'art » et certains livres d'artistes. Les jeux de couleurs et la conception graphique rendent le livre visuellement attrayant, contrairement aux tapuscrits de Heidsieck qui relèvent davantage de l'archive. Le fait de présenter des poèmes autant en français qu'en anglais met en évidence le public international de la scène de musique actuelle expérimentale pouvant s'intéresser au projet, mais aussi l'importance de la musicalité des langues dans ce projet de musique et poésie sonore. Ce livre avec CD permet à la fois de diffuser des poèmes sonores, mais aussi d'inscrire le projet au croisement des arts plastiques, de l'art audio, de la musique, de la poésie sonore, de la poésie-performance et de l'écriture conceptuelle. Comme c'est souvent le cas avec le travail de Chaton, les textes écrits prennent tout leur sens en grande partie grâce à leur existence performantielle. En ce sens, la démarche du poète, bien que très conceptuelle, repose toujours sur une matérialité audible de la langue, et c'est pourquoi le texte est plutôt dépendant de sa version oralisée.

4.1.4 La remédiatisation : le nomadisme du texte

L'artiste, poète et performeur Serge Pey occupe une place singulière dans le paysage français de la poésie-performance. Fortement engagé politiquement, que ce soit contre la guerre au Vietnam, dans la lutte antifranquiste, la lutte des zapatistes ou pendant mai 1968, l'aspect politique occupe une grande place dans sa création. En fait, la distinction entre l'art et

la vie se dissout chez ce poète. La culture des huichols, un peuple autochtone du Mexique, influence grandement la pratique de Pey. Le rituel, le chamanisme, le peyotl et l'incantation sont des éléments importants pour comprendre sa démarche à la fois mystique, révolutionnaire et athée. Son intérêt pour la poésie des peuples sans écriture, mais aussi pour les pratiques d'avant-garde comme le zaoum des futuristes russes, la poésie sonore et l'art performance, permet à Serge Pey de faire cohabiter l'art, la vie, la poésie, la politique et le rituel mystique-athée. La création de bâtons de poèmes et l'usage de bâtons de pluie donnent au performeur l'opportunité de faire le lien entre la part de rituel, de performance, d'art et de poésie dans sa démarche. En inscrivant ses poèmes sur des bâtons de bois qui sont aussi recouverts de dessins, il se place dans un autre espace que celui du milieu littéraire tel que le monde occidental le conçoit. Le recours au bâton de poèmes a une proximité esthétique plus évidente avec le bâton de marche qu'avec le livre édité. S'il écrit ses textes sur des bâtons et publie aussi des livres, l'oralité et la performance occupent une part privilégiée dans ce qu'il produit. En fait, la distinction entre l'écriture et la parole ne tient pas, selon le poète-performeur : « Séparer l'écrit de l'oral n'est pas comprendre la parole de l'humanité-poème. Il n'y a pas une oralité poétique antérieure, précédent le poème écrit, l'écriture venant dans un second temps atteler son cheval assoiffé à l'abreuvoir de la parole⁴⁷⁵ ». Ainsi, le livre n'est pas plus important que la performance. Parler est une écriture, et l'écriture est une parole, en fait :

⁴⁷⁵ Serge Pey, *Poésie-action. Manifeste provisoire pour un temps intranquille*, Le Castor astral, Bègles (France), 2018, p. 51.

« Le poète fonde en même temps l'écriture et l'oralité du poème, inséparables comme l'eau et le feu⁴⁷⁶ ». Il n'y a donc pas le poème d'un côté et sa lecture de l'autre. « Le poème est la réunion de deux signes, celui de son oralité et celui de son écriture⁴⁷⁷ », affirme Pey. Les signes écrits du poème impliquent leur oralisation, tandis que les signes oraux impliquent leur écriture. Serge Pey va même encore plus loin, en considérant l'action comme une écriture : « Tout acte est une écriture / Toute parole vit avec son acte⁴⁷⁸ ». La vie, si on suit la pensée de Pey, est certainement une performance. Serge Pey est en quelque sorte un poète du monde, et ses textes sont des nomades qui voyagent, qui se remédient sans cesse, se promènent entre la page, le bâton de poèmes, la performance et le livre. Tout comme en voyage, la part d'imprévu est constitutive de la poésie ou de l'art : « La virtuosité et la possession globale de son art ne suffisent pas sans la "rupture" et sans la "faille"⁴⁷⁹ ». L'imperfection dans l'œuvre dénote son lien avec la vie elle-même : « Une œuvre parfaite doit boiter ou bégayer et laisser pénétrer l'aléatoire de la vie. L'ordre dans l'œuvre est souvent sa mort⁴⁸⁰ ».

Dans *Poésie-action. Manifeste provisoire pour un temps intranquille*, Pey décrit une de ses performances au Lieu à Québec⁴⁸¹ en duo avec Joachim Montessuis datant de l'an 2000. Pendant que Montessuis réalise une œuvre

⁴⁷⁶ *Idem.*

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁷⁸ *Idem.*

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 379.

⁴⁸⁰ *Idem.*

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 107.

sonore, le poète lit un poème critique à l'égard de la torture électrique intitulé « Le poulet rôti ». Dans cette performance, le poète-performeur « fai[t] tourner un poulet attaché au bout d'un câble électrique, au-dessus de la tête des spectateurs⁴⁸² ». Ensuite, une grande part de l'action de Pey repose sur un martèlement du sol avec ses pieds, auxquels il a attaché des grelots. Ce qu'il appelle son « texte de cadence » est donc déclamé en suivant le rythme de ses pas. Il s'agit du texte « Mange le feu » en hommage aux huichols, un peuple autochtone du Mexique. Au cours de l'action, les grelots de l'un de ses pieds se sont détachés, et retournés sous sa chaussure. Ce qui aurait pu être un obstacle à la performance telle que prévue a au contraire réorienté le performeur vers une autre avenue que la performance imaginée en amont :

J'intègre donc cet élément, et durant cinq minutes, je travaille sur l'écrasement des grelots retournés, jusqu'à leur disparition complète.

Toute mon action est donc dirigée sur l'irruption d'un événement non prévu dans l'action.⁴⁸³

Cette performance s'avère emblématique de l'importance du *hic et nunc*, du ici et maintenant de la performance. Le geste improvisé va complètement changer le sens de l'action telle qu'elle était prévue, puisque la destruction des grelots ajoute une connotation foncièrement plus violente qui concorde très bien avec les propos du texte en solidarité avec les autochtones du peuple huichol, en plus de créer un lien avec l'autre partie de

⁴⁸² *Idem.*

⁴⁸³ *Idem.*

la performance critiquant la torture, soit « Le poulet rôti ». C'est d'ailleurs flagrant que l'écrasement des grelots devient l'objet de l'attention du public; on le constate dans la façon qu'a été capté ce geste dans la vidéo, à savoir, en plan soudainement rapproché⁴⁸⁴. Aussi, ce geste improvisé a pour conséquence que les grelots du pied gauche restent intacts, tandis que ceux du pied droit se font écraser, brisant la symétrie dans la cadence du performeur.

Le texte de « Mange le feu » a été repris, quinze ans après la performance à Québec, lors d'une performance à La Gaude le 21 mars 2015. Pey commence par évoquer l'invasion des territoires huichols par des compagnies d'Amérique du Nord deux ans auparavant. Il raconte que les huichols récoltaient « du peyotl qui est un hallucinogène qui fait voir le feu et le soleil⁴⁸⁵ ». Puis avant de commencer, il dédie son texte « chamanique » à « ses camarades huichols en lutte contre l'impérialisme américain⁴⁸⁶ ». Ainsi, la situation politique récente vient orienter une « relecture » de son texte et de son poème action. Dans cette version, Pey est seul derrière une petite table ressemblant à un pupitre d'écolier. Il utilise toujours les grelots, mais au lieu de les attacher à ses pieds, il les utilise avec ses mains, puis les frappe sur un tissu qui est posé sur la table. Par la suite, il lève la main, puis lâche et rattrape les grelots dans les airs en suivant toujours à peu près la même cadence

⁴⁸⁴ Serge Pey et Joachim Montessuis, « Mange le feu », *YouTube*, vidéo, en ligne, 2007. <https://www.youtube.com/watch?v=ZyyAiW9grKM&t=370s> [Consulté le 2 septembre 2021]

⁴⁸⁵ Serge Pey, « Mange le feu, Serge Pey à la Gaude le 21 mars 2015 », *YouTube*, 20 avril 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=ZEMtwaYLkw> [Consulté le 2 septembre 2021]

⁴⁸⁶ *Idem*.

sonore. Éventuellement, il recommence à frapper les grelots sur le tissu, tout en soulevant le pupitre et en retenant son livre sur la table avec l'autre main. Puis, il se met à utiliser la table comme un tambour, en frappant dessus avec son poing fermé ou avec sa main ouverte. Tout le long de la lecture, Pey continue de marteler à une cadence plus ou moins stable. Le poème action se termine par un gros coup de poing final sur la table, puis le poète prend son livre et quitte. La formule répétitive du poème, avec la répétition cyclique de « Mange le feu », rappelle une parole incantatoire. Le texte du poème est une énumération, dont les éléments commencent par « Au nom de », puis évoquent une série de divinités, de figures, d'animaux, de choses, d'objets et d'éléments associés à la culture des huichols. Cet hommage, en somme, se veut une incantation servant à protéger le peuple huichol.

Au-delà de la poétique de Pey qui s'inscrit d'abord dans la contre-culture puis dans l'altermondialisme, c'est toute l'idée de la performativité de la poésie qui émane de la figure de l'artiste-poète-chaman-performeur qu'il se propose d'incarner. En effet, la poésie conçue comme incantation chamanique n'est pas une œuvre en dehors de la vie, mais au contraire, il est question d'agir dans la vie, afin d'influencer le cours du monde par la parole proférée. Le poème est action, puisque par la parole, le poète-chaman a la possibilité de produire une action grâce à ses mots. « Quand dire, c'est faire », pour reprendre la formule de John L. Austin que nous évoquions au premier chapitre (voir 1.2). La poésie-performance pour Serge Pey n'est pas seulement un art « engagé » au sens politique comme c'est le cas avec la littérature pour

Sartre ou Camus, elle est une façon d'être au monde, ce qui implique à la fois une posture esthétique et un positionnement politique.

Nathalie Quintane est une autrice française, dont le travail, souvent inclassable, a pris plusieurs formes. Bien que les catégories et les genres littéraires ne soient pas toujours utiles pour aborder son travail, on peut dire qu'il recoupe la lecture-performance, l'essai, la prose et la poésie. Elle a même créé un album musical avec Stéphane Bérard⁴⁸⁷ intitulé *Progressistes*; mais peut-être est-ce plutôt de la poésie sonore, voire, une performance sur disque. Son lien avec la poésie et la performance était davantage présent à ses débuts dans les années 1990 et 2000.

La vidéo de sa lecture-performance « Première partie : partie européenne » au festival Proposta à Barcelone en 2003 implique la notion de « performance de soi », puisqu'elle utilise la « notice biographique », qui sert normalement à présenter l'auteure, comme un espace de création littéraire⁴⁸⁸. L'enregistrement qu'elle fait jouer à partir d'un magnétophone au début de la performance propose un texte biographique bilingue en français et en anglais, ce qui implique qu'il y a à la fois un « Je » qui parle français, et un « Je » ou plutôt un « I » qui parle anglais. La notice biographique n'est pas tout à fait la même en français et en anglais. En effet, Quintane adapte sa biographie en anglais, en réduisant les détails, et en jouant sur la difficulté de compréhension entre les locuteurs de différentes langues européennes, entre autres en

⁴⁸⁷ Stéphane Bérard et Nathalie Quintane, *Progressistes*, éditions Al Dante, disque audio, 2003.

⁴⁸⁸ Nathalie Quintane, « Première partie : partie européenne », *loc. cit.*

articulant exagérément la prononciation de son nom complet. C'est tout l'enjeu de la cohabitation linguistique au sein de l'Union Européenne qui se trouve mis en évidence, à travers la question de la traduction, de l'identité culturelle, de la différence entre l'usage d'une langue maternelle et d'une langue seconde, mais aussi, d'une certaine part d'intraductibilité de la littérature.

Le texte pré-enregistré est donc une présentation de l'artiste qui rappelle (et semble parodier) ce qui se fait dans le monde littéraire pour présenter une auteure :

Je m'appelle Nathalie Quintane / Hello my name is Na-tha-lie-quin-ta-ne / je suis née le 8-3-64 / I was born in 1964 in Paris, France / j'habite à Digne-les-Bains / I live in the south near the Côte d'Azur / j'écris souvent des phrases simples / my style is simple, but sometimes complicated / j'ai publié mes premiers textes dans des revues / I published my poems in avant-gardists, or less avant-gardists, reviews / je fais des lectures à voix haute dans des bibliothèques ou des salles publiques / I can read on my lips or in my head if you want⁴⁸⁹.

La notice fonctionne sur le mode de la traduction approximative. L'auditeur modèle, pour faire référence au lecteur modèle⁴⁹⁰ d'Umberto Eco, change lorsque Quintane parle en français ou en anglais. On spécifie en français « j'habite à Digne-les-Bains », puisqu'un auditeur français (de France)

⁴⁸⁹ Texte enregistré sur magnétophone et diffusé au début de la performance. Nathalie Quintane, « *Première partie: partie européenne* », *op. cit.*

⁴⁹⁰ Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985 [1979], 314 p.

sera possiblement à même de situer cette ville, tandis qu'en anglais c'est plutôt « I live in the South near the Côte d'Azur », affirmation plus générale ne nécessitant pas les mêmes repères géographiques. Donc, les énoncés français et anglais viennent se compléter les uns et les autres. Notons par exemple la date de naissance qui est complète en français tandis qu'elle se résume à l'année de naissance en anglais. Cependant, la « traduction » anglaise indique le lieu de naissance qui est Paris, France; ainsi ce jeu de vraie / fausse traduction sert à compléter dans une langue ce qui est dit dans l'autre.

La possibilité de la « compréhension » passe par une certaine maîtrise du ou des code(s). Dans le cas de la poésie-performance, il s'agit de connaître suffisamment la langue utilisée, mais aussi de connaître les codes visuels, poétiques et artistiques. L'entièreté de la performance de Quintane joue sur une dualité linguistique; ainsi, le sens et les effets de sens varient énormément selon notre connaissance de l'une ou l'autre des deux langues utilisées. Qui plus est, déjouant la logique qui voudrait qu'une œuvre en français dans un festival en Espagne propose une traduction, Quintane présente la moitié du texte en français et l'autre moitié en anglais, sans que ce soit une traduction : « The english sentences are not the translation of the french sentences. You know, they are different⁴⁹¹ ». Bien entendu, le code français et le code anglais ne sont pas de même nature; la structure, le vocabulaire et surtout l'accent viennent créer une différence entre la langue maternelle et la langue seconde. Aussi, les codes de la représentation et de la lecture publique sont

⁴⁹¹ Nathalie Quintane, « Première partie: partie européenne », op. cit.

convoqués : la question de la performance en direct par rapport à la diffusion d'un enregistrement, par exemple, vient mettre en évidence que l'artiste joue avec les normes habituelles. Les codes de la présentation publique sont aussi mis en jeu : l'artiste qui se prépare alors que la performance est déjà commencée; c'est une monstration des gestes de préparation : sortir l'enregistreuse et la poser sur la table, sortir les pages de textes en étant dos au public. On peut relier ces gestes à l'histoire de la performance s'inscrivant dans une certaine distanciation du spectacle théâtral. C'est aussi une façon de se placer en porte-à-faux, dans une tension entre la présence et la représentation, entre la diégèse et la vie. On peut rapprocher cela de l'anti-spectacle, de l'anti-spectacularité, comme nous l'avons abordé à la section 2.6.

Dans sa performance, durant laquelle elle est principalement debout bien droite, Quintane effectue tout de même quelques gestes. Ceux-ci viennent illustrer le texte qui est dit, qui est constitué de courtes phrases dont l'objet est généralement un détail, une banalité, un constat, ayant parfois quelque chose d'un peu absurde. Par exemple, lorsqu'elle dit la phrase suivante: « When I sniff at a wisp of lavender, the wisp may end up in one of my nostrils », elle effectue d'abord un mouvement de la main en pointant son index vers sa narine, et lorsqu'elle termine sa phrase avec *nostrils* elle refait le même geste en allant cette fois appuyer sur sa narine avec son index. On retrouve un autre exemple de geste illustratif, lorsqu'elle dit : « When I close my left or right eye and squint with the other I can see my nose ». Elle ferme un œil en disant *eye*, puis elle referme son œil en disant *squint with the other*.

D'une part, le geste illustre ce qu'elle dit ; d'autre part, le geste apporte aussi une certaine précision. Dans le premier cas, le doigt, plus précisément l'index, vient pointer la narine, donc la partie du corps dont il est question dans le texte. Le second geste de la main et de l'index vient amplifier l'idée que la lavande se retrouve à l'intérieur de la narine, en plus de mimer le geste de se boucher une narine pour mieux inhaler par l'autre. Dans le second exemple, le geste de fermer l'œil est d'abord strictement illustratif, mais la seconde occurrence de ce geste arrive alors que le texte évoque le fait qu'elle louche avec l'autre œil pour voir son nez. Or, ce n'est pas le geste de loucher qui paraît vraiment, on remarque plutôt le fait que le premier œil se ferme de nouveau. Ce n'est pas strictement illustratif, c'est aussi un complément à ce qui est dit. Un autre cas de geste illustratif est réalisé au moment de dire : « en effleurant mes lèvres / du bout des doigts / je simule un baiser ». D'ailleurs, le geste d'effleurer les lèvres avec les doigts s'effectue exactement entre « en effleurant mes lèvres » et « du bout des doigts », venant ainsi illustrer l'effleurement après l'énonciation mais aussi illustrer « du bout des doigts » avant de l'avoir énoncé. On peut dire qu'au moment du geste il est illustratif et informatif, tandis qu'après la seconde énonciation il devient beaucoup plus illustratif et moins informatif. On pourrait aussi penser cette situation autrement, et considérer que les mots « du bout des doigts » viennent illustrer le geste déjà effectué.

Un autre type de rapport entre le geste et le texte est l'alternance de feuilles lorsqu'elle change de langue. En effet, le texte anglais se trouve dans la main droite et le texte français dans la main gauche. De plus, cette

distinction entre d'un côté le français et de l'autre l'anglais apparaît aussi au début de la lecture en direct, lorsque Quintane annonce: « *a little reading, french and english* ». Cette annonce est accompagnée d'un mouvement de la main qui va d'un côté et de l'autre, comme si sa main se balançait entre *french* et *english*. D'ailleurs, le geste de la main qui accompagne la mise en garde « *very bad english* » suit le rythme des mots, venant presque souligner à grand trait ce qui est dit, comme si la qualité de l'anglais n'était pas évidente à l'écoute. On pourrait à la fois comprendre cela comme une insistance pour clarifier la situation, mais aussi comme une certaine forme d'ironie, ou à tout le moins une forme d'absurdité.

La traduction, les langues et les différents contextes culturels européens sont évidemment mis en jeu dans cette performance. La question que pose par la bande cette performance, en particulier quand on pense à son titre, « Première partie : partie européenne », est celle de la possibilité de la traduction et de la compréhension au sein de l'Europe; d'autant plus que l'anglais, ou ce que certains appellent le *globish (global english)* comme *lingua franca* contemporaine prend souvent le dessus dans les échanges internationaux, même si l'Union Européenne compte 23 langues officielles. Par ailleurs, il est intéressant de noter que la biographie est le lieu d'un jeu littéraire et poétique pour Quintane. On retrouve sur le site de la maison d'édition POL la biographie suivante :

Je m'appelle encore Nathalie Quintane. Je n'ai pas changé de date de naissance.

J'habite toujours au même endroit.

Je suis peu nombreuse mais je suis décidée.⁴⁹²

C'est donc une intégration du littéraire et du poétique dans le réel, à savoir, le milieu littéraire et les procédés de mise en marché de la littérature. Il y a dans la démarche de Quintane un moyen plus important que la fin. Elle a d'ailleurs dit elle-même dans un entretien : « je suis pas un écrivain à programme on va dire, je suis plutôt un écrivain à processus⁴⁹³ ». La banalité du quotidien chez Quintane, en fait, est dans un perpétuel mouvement. Le texte dresse des trajectoires, des mouvements du corps, tandis que la performeuse demeure droite, impassible, occupant l'espace sans trop l'utiliser, sans s'y insérer autrement que par la parole et la présence. Présence qui, précédée d'un enregistrement sonore, nous semble d'autant plus flagrante, vraie, inévitable. Entre la présentation par l'absence que sous-tend le magnétophone et l'absence de dynamisme dans la présence réelle, il y a un revirement, motif inévitable qui se retrouve au cœur de ce que le texte propose au public; c'est une proposition de retournement sur soi-même, de déplacement de la pensée.

Nathalie Quintane (née en 1964 à Paris) est une poétesse et l'une des principales voix de la littérature française contemporaine. En 1993, à Marseille, elle rencontre Stéphane Bérard et Christophe Tarkos. Ils fondent *RR*, une revue (en fait, une feuille au format

⁴⁹² POL éditeur, « Nathalie Quintane », en ligne. <http://www.pol-editeur.com/index.php?numauteur=212&spec=auteur> [Consulté le 3 mai 2011]

⁴⁹³ Nathalie Quintane et Sophie Joubert, « Entretiens », *Extraction*, revue numérique, Nantes, éditions Joca seria, en ligne. <http://www.0extraction0.net/revue-extraction/entretiens/> [Consulté le 3 mai 2011].

A3 photocopiée) qui parodie les textes et les mœurs de la poésie contemporaine et est distribuée essentiellement « en interne », aux principales figures de la poésie de l'époque.⁴⁹⁴

Il y a donc dès le départ, chez Quintane, un jeu et une ironie; il y a déjà le geste qui actualise la poésie dans un contexte. On peut dire que c'est de la poésie *in situ* ou *site-specific*. La poésie de Nathalie Quintane se fait dans l'action, « elle est un "faire". Et qui plus est : un faire déclaratif de lui-même en tant que faire⁴⁹⁵ » pour reprendre les mots de Pelzer sur la performance. En déplaçant le texte d'une langue à l'autre et en resémiotisant le texte écrit en lecture-performance impliquant des gestes signifiants et illustratifs, Quintane met en évidence le contexte de l'énonciation. La remédiatisation du texte écrit vers la performance vient accentuer l'absurdité dudit texte.

4.1.5 Conclusion

La documentation des performances n'occupe pas un rôle aussi important pour les poètes-performeurs que pour les artistes de la performance davantage inscrits dans le champ de l'art. Le besoin de montrer la performance ayant eu lieu ne se pose pas toujours avec autant d'importance en poésie-performance, puisqu'elle repose souvent sur le texte. Le rapport

⁴⁹⁴ Les Presses du réel, « Nathalie Quintane », en ligne. <https://www.lespressesdureel.com/auteur.php?id=3049> [Consulté le 22 mars 2021]

⁴⁹⁵ Birgit Pelzer, « La Performance ou l'Intégrale des équivoques », *Performance text(e)s & documents*, actes du colloque Performance et Multidisciplinarité: Postmodernisme, Montréal, Parachute, 1981, p. 28.

entre la littérature et le livre contribue à déterminer une place prépondérante vouée à la diffusion du texte, même pour des poètes dont la présence et l'aspect visuel de la performance s'avèrent somme toute importants. David Antin développe des *talk poems* en performance, mais ils deviennent indissociables des versions livresques qui en découlent. Ce n'est pas tant qu'il veut archiver ses *talk poems*, mais la nature même du livre offre au texte de perdurer au-delà de l'événement de la performance. Certes, il aurait pu décider de diffuser les enregistrements sonores, mais c'est justement dans ce passage de l'oral à l'écrit que s'effectue une modification, une transformation de sa poésie. Cela fait partie intégrante du projet et de sa démarche. D'un côté, cette remédiatisation conserve les poèmes dits en performance, mais de l'autre, ce processus vient modifier la forme matérielle et poétique ainsi que le rapport entre le public et le texte. Évidemment, le statut de texte comme « partition » distingue un « poème-poème » d'un poème action ou d'un poème sonore. Les modalités de remédiatisation induisent un interprétant particulier pour aborder les textes. La publication de livre avec CD ou DVD vient élargir l'idée de la publication poétique, tout en mettant en évidence le caractère indisciplinaire ou interdisciplinaire de la poésie-performance, qui a des points communs indéniables avec la performance artistique, la musique, l'art audio et l'art conceptuel.

La remédiatisation peut aussi s'inscrire dans un rapport au nomadisme, comme chez Serge Pey. Ainsi, le texte s'écrit sur des bâtons, s'écrit dans des livres, se dit en performance. Le texte se déplace d'un endroit à l'autre, produisant toujours un sens renouvelé, s'adaptant aux enjeux politiques du

moment. En se déplaçant, le texte s'inscrit dans la vie. C'est d'ailleurs dans un rapport ambigu entre la vie et l'œuvre que Nathalie Quintane se positionne, en jouant avec ses autobiographies qui brouillent les frontières entre le paratexte et le texte, puis en mélangeant la voix enregistrée et la voix en direct. En fin de compte, la remédiatisation, avec tout ce que ça comporte comme variations et comme traces, n'est pas un principe qui vient après la performance, elle est intrinsèque à la démarche des poètes de la performance.

4.2 La figure du livre

4.2.1 La poésie-performance et la figure du livre

Le livre a permis le passage de la culture orale à la culture du texte imprimé. Avec la poésie-performance, on se retrouve dans un rapport à la poésie qui est tout autre ; la poésie sort du livre pour s'incarner dans un événement. Or, depuis longtemps, le livre conserve les textes et sert d'outil de mémoire, de partage et de structuration de la littérature. En redevenant une forme plus éphémère, la poésie-performance pose donc un problème en ce qui a trait à la conservation à travers le temps. Ce qui est important, pour réfléchir au rapport entre la poésie-performance et le livre, c'est de garder en tête que la poésie-performance est une sortie du livre, bien que la culture du livre lui reste contemporaine, et qu'à ce titre, ce n'est pas un simple retour à l'oralité précédant le livre imprimé, mais une coexistence de la performance et du livre avec tout ce que cela peut comporter d'influences mutuelles.

Le passage de la culture du livre à la culture de l'écran a permis l'émergence d'une figure du livre, selon Bertrand Gervais :

Une telle figure est un livre qui ne se donne pas à lire, mais avant tout à regarder. C'est un texte devenu illisible, dans lequel l'accès aux signes et à leur sens est entravé d'une façon ou d'une autre.⁴⁹⁶

On pourrait distinguer deux figures du livre. La première, la figure du livre traditionnel, implique un objet de mémoire, de diffusion et de transmission; elle est au cœur de la culture du livre telle qu'elle existe depuis des siècles. La deuxième, la figure du livre comme l'entend Gervais, s'avère plutôt comme un spectre, un fantôme du livre traditionnel : « Les figures de livre et du texte, ce sont des livres, mais aussi, d'une façon plus précise, des textes⁴⁹⁷ ». C'est l'idée du « livre » qui s'élargit, mais aussi, qui s'estompe, perdant une partie de ce qui le constitue comme livre. La figure du livre traditionnel repose sur la dimension linguistique et symbolique du texte, tandis que les nouvelles figures du livre mettent davantage l'accent sur la dimension iconique du texte, sur sa matérialité, son aspect visuel.

L'un des enjeux de ce déplacement de l'attention du symbolique vers l'iconique est un suspens de l'activité de compréhension du texte, une fragilisation de l'accès à la signification, du moins à

⁴⁹⁶ Bertrand Gervais, « Lire un livre qui n'a pas été fait pour être lu. Pratiquer la lecture littéraire en culture numérique », *Revue de recherches en littérature médiatique multimodale*, vol. 12, novembre 2020. <https://doi.org/10.7202/1073679ar>

⁴⁹⁷ *Ibid.*, parag. 18.

cette partie de la signification du texte qui est associée à sa dimension langagière.⁴⁹⁸

Dans le champ de la poésie-performance, les diverses figures du livre peuvent se penser de manières très variées, surtout si on accepte l'idée que le livre est d'abord le moyen de conserver et de diffuser un texte : le livre (ou codex) proposant les textes poétiques de la performance, le livre avec disque audio, le livre avec un DVD vidéo, le livre avec un CD-ROM / DVD-ROM, le disque audio avec livret, la vidéo, le livre avec des textes et des images de performances, le livre de « tapuscrits », le livre de « partitions » de performances, le livre-performance, le rouleau ou volumen, le site Internet, etc. Corollairement, la notion de texte est au cœur de la réflexion, puisque la poésie-performance suppose à la fois une poésie usant des ressources linguistiques, mais aussi d'autres paramètres constituant le « texte global » de la performance (le texte étant entendu dans une perspective sémiotique plus large que la simple sémantique) ; notamment, ce texte global peut inclure le son, le geste, l'espace, le temps ou l'apparence. Ce sont tous ces éléments que David Zerbib regroupe sous l'idée des conditions performantielles⁴⁹⁹ (voir section 1.3).

La réflexion sur les figures du livre pourrait nous éclairer un peu plus sur ce que ces figures jouent comme rôle dans le champ de la poésie-

⁴⁹⁸ Bertrand Gervais, « Imaginaire de la fin du livre : figures du livre et pratiques illittéraires », *Fabula*, n° 16, « Crises de lisibilité », janvier 2016, en ligne, parag. 13. <http://www.fabula.org/lht/16/gervais.html> [Consulté le 02 juin 2021]

⁴⁹⁹ David Zerbib, « La performance est-elle performative? », *loc. cit.* Voir aussi David Zerbib, « De la performance au "performantiel" », *loc. cit.*

performance. Pour commencer, on remarquera, avec Richard Kearney, que figurer n'est pas un acte passif :

[...] la figuration se déroule aussi bien au niveau de la praxis qu'au niveau de la theoria. Autrement dit, figurer ne veut pas dire seulement apercevoir-percevoir le monde, mais aussi faire-agir dans le monde.⁵⁰⁰

De même, la figuration du livre, de l'essence du livre, « est à la fois figuration intentionnelle de cette chose (figurer comme) et figuration de soi-même (se figurer comme)⁵⁰¹ ». La figuration, selon Kearney, est une figuration de la figuration. Il y a donc un passage de la figuration comme perception à la figuration comme imagination et signification⁵⁰². Le processus de la figuration du livre nous conduit donc à une figure du livre qui est éminemment symbolique; en ce sens, de quoi le livre peut-il être le symbole? Prenons les choses à rebours : « la destruction du Livre s'interprète en tous les cas comme un acte psychotique, comme le rejet d'une paternité posthume⁵⁰³ », écrit Gérard Haddad. Ainsi, le livre tient le rôle d'une paternité posthume. Le livre est un média qui rend disponible le texte puisque le média est un « [p]rocédé permettant la distribution, la diffusion ou la communication d'œuvres, de documents, ou de messages⁵⁰⁴ ». Bien que les nouvelles figures du livre

⁵⁰⁰ Richard Kearney, « La phénoménologie de la figuration » dans Bertrand Gervais et Audrey Lemieux (dir.), *Perspectives croisées sur la figure. À la rencontre du lisible et du visible*, Québec, PUQ, 2012, p. 69.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 78.

⁵⁰² *Idem.*

⁵⁰³ Gérard Haddad, *Les biblioclastes. Le Messie et l'autodafé*, Paris, Grasset, p.162.

⁵⁰⁴ Définition du mot « média » dans Le dictionnaire de français Larousse, Larousse, « média », dictionnaire en ligne.

puissent dépasser à divers degrés le paradigme du livre comme document optimal de transmission d'un texte, elles s'inscrivent pleinement dans un imaginaire du livre qui demeure bien actuel.

Le projet *Points of Departure* de Fortner Anderson, que nous avons abordé au chapitre 2 (voir 2.5 et 2.6), a fait l'objet d'une publication sous forme d'objet-livre. Il s'agit d'un livre de 380 pages, incluant les pages de garde, une page titre, etc. L'œuvre à proprement parler se compose de 365 pages, pour les 365 jours du projet de rédaction quotidienne, ce qui inclut 256 pages de poèmes et 109 pages pour indiquer les journées où le poète n'a finalement pas écrit de poème. Le silence occupe donc réellement un espace dans le livre, puisque chaque jour de l'année, avec ou sans poème, a sa propre page. Le parallèle avec les blancs entre les mots pour évoquer le silence dans la démarche de David Antin est frappant. Le livre *Points of Departure* publié par Small Perturbations Press a été imprimé en tirage limité en 2017. Après chacune des performances de 12 heures et dix minutes, Anderson signe et numérote une copie du livre, puis le fait encastrier dans du bronze, rendant le livre impossible à lire⁵⁰⁵. Il s'agit d'un livre au sens classique du terme qui, en devenant livre-objet, met en évidence la symbolique rattachée à la figure du livre traditionnelle et aux nouvelles figures du livre; on est donc dans un cas où la figure du livre telle que l'entend Gervais est poussée à son paroxysme,

http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/m%C3%A9dia_m%C3%A9dias/50085 [Consulté le 14 décembre 2014]

⁵⁰⁵ Fortner Anderson, « Books / Livres : Points of Departure », en ligne. <https://fortneranderson.com/?books=points-of-departure> [Consulté le 12 mai 2022]

jusqu'à l'illisibilité totale⁵⁰⁶. Et le caractère éphémère associé à l'événementialité de la performance se transpose dans cette disparition du livre à l'intérieur de ce qu'on peut pratiquement qualifier de sculpture en bronze. Si le projet d'écriture était de documenter une année comme l'explique Anderson⁵⁰⁷, en revanche le geste de couler le livre dans le bronze rend l'archive inopérante; le livre scellé devient surtout un objet au fort potentiel métaphorique du temps qui passe et de l'oubli. En somme, le livre de bronze va complètement à l'encontre de la figure traditionnelle du livre, en annulant la possibilité de la transmission du texte. Il y a une publication du texte mais en tirage limité, et le livre en bronze devient en fait un anti-livre. Ainsi, l'avantage que peut avoir le média livre par rapport à la performance en termes de diffusion et de pérennisation s'avère mis en échec par le poète-performeur.

4.2.2 L'autonomie du livre

La pratique de la poésie-performance n'empêche pas de faire des livres. Serge Pey, par exemple, produit des livres dans lesquels on peut lire ses poèmes, même si ses performances offrent bien plus que des mots, même si sa « poésie d'action », comme il dit, se rapproche d'un néo-chamanisme. Le texte peut donc s'envisager comme un élément qui traverse la performance,

⁵⁰⁶ Bertrand Gervais, « Imaginaire de la fin du livre : figures du livre et pratiques illittéraires », *loc. cit.*

⁵⁰⁷ Fortner Anderson dans Casino Luxembourg / SKIN Studio, « Fortner Anderson - Points of Departure », *op. cit.*

la parole et le livre. Le poème est une sorte de fondation, sur laquelle s'élaborent diverses actions, diverses manières pour dire publiquement. Le livre pérennise le texte des poèmes, au-delà des performances. Ainsi, le livre existe de manière autonome, mais un lecteur informé des performances de Serge Pey peut quasiment l'entendre et le voir agir tout simplement en lisant les poèmes. Le livre est autonome, mais il s'inscrit dans une intertextualité très importante d'un point de vue sémiotique ; en effet, on ne lira pas de la même manière un livre de Serge Pey en connaissant sa démarche particulière, à savoir, sa « traversée d'une histoire de la poésie contre la dominance française des écritures de son époque⁵⁰⁸ », et ce, autant dans l'écriture que dans la performance. Plus particulièrement, ses performances s'inscrivent dans une relation avec « les poésies traditionnelles des peuples sans écriture⁵⁰⁹ », dans un « mysticisme athée ». La performance tient la place d'un interprétant⁵¹⁰ particulier des livres de Serge Pey. L'autonomie du livre est donc un peu plus relative qu'un livre n'ayant aucun lien avec la performance.

Bien d'autres exemples pourraient venir illustrer la présence de livres dans la démarche artistique des poètes-performeurs. Renée Gagnon, une poète québécoise ayant publié deux recueils aux éditions Le Quartanier, a aussi une pratique de la poésie-performance. Avec le texte de son deuxième

⁵⁰⁸ Serge Pey, « Biographie : Émeute et tribu », *Serge Pey / poésie d'action*, site Internet, en ligne. <http://www.sergepey.fr/emeute.html> [Consulté le 14 décembre 2014]

⁵⁰⁹ Serge Pey, « Biographie : Symbolique », *Serge Pey / poésie d'action*, op. cit. <http://www.sergepey.fr/symbolique.html> [Consulté le 14 décembre 2014]

⁵¹⁰ L'interprétant est utilisé ici dans le sens que lui donne Charles S. Peirce dans sa théorie sémiotique, à savoir, un signe permettant de faire le lien entre le signe perceptible (le representamen) et son objet.

livre paru en 2007 *Steve McQueen (mon amoureux)*⁵¹¹, elle a créé une performance intitulée *Projet McQueen*. Gagnon appelle cela une « lecture multimédia » mais le festival de théâtre d'Avignon l'a intégrée à sa programmation, ce qui illustre bien que c'est un objet difficile à classer. Voici comment Gagnon explique son projet :

Ce *Projet McQueen* étant tiré de mon dernier livre, *Steve McQueen (mon amoureux)*, j'ai retravaillé le texte du livre, coupant, ajoutant, transformant pour lui donner la forme qu'il a maintenant. Ce que je voulais explorer avec ce projet, c'est l'utilisation d'autres médias, la vidéo, le son, pour créer un dialogue avec le texte, pour faire surgir d'autres sens ou pour appuyer certains passages, pour faire ressortir ce qu'il y a de drôle dans le texte, pour faire sentir la présence de l'amoureux autant que la mienne sur la scène. Ce projet me permet de faire vivre le livre différemment, de lui donner une autre dimension.⁵¹²

Ainsi, le livre a une autonomie par rapport à la performance. Si cette dernière découle du livre, en revanche, elle devient elle aussi une œuvre en soi. Il n'y a pas de livre comme trace de la performance, et la performance n'est pas simplement une lecture du livre. Le commentaire du critique de théâtre Philippe Couture explique certains éléments de la performance de Gagnon :

⁵¹¹ Renée Gagnon, *Steve McQueen (mon amoureux)*, Montréal, Le Quartanier, Série QR, 2007, 112 p.

⁵¹² Renée Gagnon dans Tristan Malavoy-Racine, « Renée Gagnon : L'amour est aveugle », *Voir*, Montréal, 27 mars 2008, en ligne. <http://voir.ca/livres/2008/03/27/renee-gagnon-lamour-est-aveugle/> [Consulté le 14 décembre 2014]

Elle propose un spectacle au final fort simple, mais stimulant pour l'œil et l'oreille. Quand l'image se double de calligraphie en mouvement, de voix hors champ et de mélodies fredonnées au micro en simultané, c'est particulièrement riche.⁵¹³

On notera comment le critique de théâtre aborde la performance comme un objet théâtral, ce qui est, tout à fait cohérent avec son rôle de critique de théâtre, mais aussi en lien avec le contexte de diffusion dans lequel il a assisté au Projet McQueen, soit le festival de théâtre d'Avignon. La figure du livre, d'une certaine façon, reste assez conventionnelle dans ce cas-ci, contrairement à la performance qui nous oblige à nous questionner sur ce qu'est une lecture publique, une performance, un spectacle, une pièce de théâtre, une lecture multimédia, etc. D'une certaine façon, on peut penser ici le livre et la performance de manière totalement distincte l'un de l'autre. L'intertextualité qui existe entre les deux œuvres n'en fait pas un passage d'un média à l'autre qui soit de l'ordre d'une conversion mais plutôt une nouvelle création.

Bernard Heidsieck, l'un des fondateurs de la poésie sonore et de la poésie action en France, souhaitait sortir la poésie du livre. Les livres qu'il a publiés au fil du temps sont donc principalement des livres accompagnés de disques, des affiches ou des cassettes et des disques, rendant compte de sa poésie sonore et de sa poésie action. Dans bien des cas, on pourrait

⁵¹³ Philippe Couture, « Avignon 2009: le vidéo-théâtre de Renée Gagnon », *Voir*, Montréal, 15 juillet 2009, en ligne. <http://voir.ca/philippe-couture/2009/07/15/avignon-2009-le-video-theatre-de-renee-gagnon/> [Consulté le 14 décembre 2014]

considérer les publications de Bernard Heidsieck comme étant plus près de l'esprit et de l'esthétique du projet d'artiste que du livre de littérature. En outre, il s'agit de laisser des traces d'une œuvre, d'un processus, donc de penser le livre comme une extension de la performance ; c'est ce que font beaucoup d'artistes qui produisent des vidéos, des photographies, des installations, des textes et des livres pour rendre compte d'une pratique événementielle. Les artistes de Fluxus, par exemple, proposent souvent des partitions offrant la possibilité de « reproduire » les performances, les événements et les concerts qu'ils réalisent⁵¹⁴. Yoko Ono, dans son livre d'artiste *Grapefruit* paru originalement en 1964 à Tokyo (mais réédité à de nombreuses reprises dans différentes langues) offre un ensemble de partitions d'événements (*event scores*) offrant au lecteur de reproduire les performances⁵¹⁵. Chris Burden, Gina Pane ou Joseph Beuys se font photographe, produisent des expositions et des catalogues rendant compte de leurs performances. De ce point de vue, les publications de Bernard Heidsieck jouent un peu le même rôle de conservation et de diffusion de sa pratique performantiale. En 2013, soit à peine un an avant sa mort, ses « tapuscrits » ont été publiés, c'est-à-dire les textes dactylographiés de ses poèmes-actions, non comme un recueil de poésie, mais comme un ensemble

⁵¹⁴ Par exemple, Ben Vautier s'amuse à écrire des variations des performances de ses collègues et propose aux gens de faire eux-mêmes leur propre concert ou performance : Ben Vautier, « Pour réaliser un concert Fluxus », *Ben Vautier*, en ligne. <http://www.ben-vautier.com/fluxus/concert.html> [Consulté le 14 décembre 2014]

⁵¹⁵ Plus récemment, la publication d'un livre traduit en français s'inscrit dans la continuité de ce projet : Yoko Ono, *Acorn*, Paris, Flammarion, 2014, 215 p.

de partitions de ses performances, pourrait-on dire⁵¹⁶. Les tapuscrits ont été numérisés et imprimés dans un très grand livre au format exact de ses tapuscrits originaux (le format A4), tenant lieu de catalogue d'exposition accompagnant une rétrospective du travail de Heidsieck au centre d'art de la Villa Arson à Nice dans le sud de la France. Il s'agit, précise-t-on sur la quatrième de couverture, « de les restituer de manière la plus littérale possible⁵¹⁷ ». Le livre que refusait d'une certaine façon Heidsieck n'est donc pas le même que celui de ce catalogue, qui a bien plus comme rôle de faire connaître ses performances de poésie sonore et de poésie action que de constituer une œuvre poétique livresque. La publication des tapuscrits de Heidsieck est donc un cas intéressant où l'usage du livre par un poète-performeur ne s'inscrit pas dans une logique convenue de la figure du livre comme finalité de la poésie. Si les poètes du livre ont droit à la publication de leur œuvre complète à la fin de leur vie, Heidsieck nous offrait, avec la publication du catalogue des tapuscrits, l'ensemble des partitions de sa carrière de performeur dans une brique de 1184 pages.

4.2.3 Un livre de poésie-performance

Sébastien Dulude, avec son livre *Chambres* que nous avons évoqué à la section 2.2, a voulu faire un livre de poésie-performance, c'est-à-dire un ouvrage qui propose de la poésie-performance, et non pas

⁵¹⁶ Bernard Heidsieck, *Les tapuscrits ; Poèmes-partitions, Biopsies, Passe-partout*, Nice / Dijon, Villa Arson / Les Presses du réel, 2013, 1184 p.

⁵¹⁷ *Idem*.

simplement une publication des textes performés⁵¹⁸. C'est pourquoi il s'est associé avec un photographe pour que le livre présente à la fois les images de ses actions et les textes qui y sont associés. Le livre est utilisé pour rendre compte de performances passées, mais donne aussi à voir des actions créées spécifiquement pour le projet du livre. En collaboration avec le photographe Benoît Paillé, Dulude a réalisé des photographies le montrant en train de performer à nouveau des actions qu'il avait déjà effectuées auparavant, et ces images sont également accompagnées des textes lus par Dulude lors de ses performances. Ainsi serions-nous naturellement poussé à croire que ces traces endossent une fonction documentaire à l'égard des performances. « It is assumed that the documentation of the performance event provides both a record of it through which it can be reconstructed [...] and evidence that it actually occurred⁵¹⁹ », nous rappelle Auslander. La photographie enregistre ou consigne ce qui a été fait dans la performance et peut ainsi servir de preuve ontologique confirmant que celle-ci a vraiment eu lieu. Cela va dans le sens de Charles S. Peirce qui affirme que puisque la photographie « est l'effet de radiations venues de l'objet, elle devient un indice et fort riche en informations⁵²⁰ ». La documentation peut aussi se penser en termes d'archivage. Dans le champ de la performance, fait remarquer Christophe Kihm, l'« archive se distingue par le rapport qu'elle entretient avec

⁵¹⁸ Nous reprenons ici une partie des réflexions qui ont été développées dans l'article suivant : Yan St-Onge, « Chambres de Sébastien Dulude : la poésie-performance et le livre », *loc. cit.*

⁵¹⁹ Philip Auslander, « The performativity of Performance Documentation », *op. cit.*, p. 1.

⁵²⁰ Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, trad. de l'américain par Gérard Deledalle, Paris, Seuil, 1978, p. 184-185.

l'immatérialité ou l'éphémère de l'œuvre⁵²¹ », puisque « l'archive produite peut tenir lieu d'unique indice matériel témoignant de l'activité de l'artiste⁵²² » une fois que la performance est terminée. La documentation photographique de la performance joue donc le rôle d'archive pour conserver des traces de l'événement. Or, le caractère principalement indiciaire⁵²³ inhérent à la photographie documentaire n'est pas si évident dans le cas des photographies qui sont proposées dans *Chambres*, puisque celles-ci donnent à voir une nouvelle version des performances effectuées expressément pour la caméra. La distinction d'Auslander entre la photographie de performance de type « documentaire » et la photographie de performance de type « théâtral » s'avère très pertinente dans le cas de *Chambres* : la première relève de la conception habituelle de la documentation, soit la photographie comme signe à la fois iconique⁵²⁴ et indiciaire qui renvoie à un événement ayant existé dans le passé ; la deuxième, en revanche, relève de la « performed photography⁵²⁵ », d'une sorte de « performance photographique », c'est-à-dire de la performance qui n'existe que par le médium photographique. C'est un peu ce qui se passe avec *Chambres*; les actions ont été effectuées sans

⁵²¹ Christophe Kihm, « Ce que l'art fait à l'archive », *Critique*, vol. 8, no 759-760, 2010, p. 714.

⁵²² *Idem*.

⁵²³ Relatif à l'indice chez Charles S. Peirce (ou « index » en anglais) : « Un indice est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote parce qu'il est réellement affecté par cet objet. » Voir : Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, op. cit., p. 140.

⁵²⁴ Pour Peirce, le signe iconique « est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote simplement en vertu des caractères qu'il possède », c'est donc une relation de ressemblance entre le representamen et l'objet. Voir : Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, op. cit., p. 140.

⁵²⁵ Philip Auslander, « The Performativity of Performance Documentation », *loc. cit.*, p. 2.

public, dans le but d'être données à voir par la photographie. Si certaines des actions sont reprises de performances antérieures, d'autres sont de nouvelles actions réalisées spécifiquement pour la production du livre.

Comme nous l'avons vu à la section 1.5, pour Peggy Phelan, la performance existe dans l'éphémérité d'un temps présent partagé entre un performeur et un public. Le critique et théoricien de l'art Thierry De Duve abonde lui aussi dans ce sens en envisageant la performance comme une coprésence éphémère : « la performance est un art de *l'ici* et du *maintenant*, elle implique la coprésence, en espace-temps réel, du *performer* et de son public⁵²⁶ ». La spécificité des performances de Dulude réalisées « pour l'appareil photo » dans le but de produire un livre implique bien davantage qu'une simple occurrence comme les autres ; en effet, la production de ces photographies participe à la création d'une « performance » qui n'existe pour le public que sous la forme du livre ; ce n'est donc pas une coprésence entre le performeur et son public au temps présent de l'action. De plus, le livre lui-même forme un ensemble tenant lieu de concept de performance : chacun des sept poèmes-performances entretient un rapport au corps ou un rapport au lieu. Les titres « muqueuses », « jointures » et « l'urine des autres » évoquent expressément la question du corps, tandis que « la chambre acide », « à travers », « salle de bain » et « cuisine » évoquent l'appartement. Il est par conséquent possible d'en déduire que le projet de *Chambres* joue sur une certaine relation entre le corps et l'appartement. La quatrième de couverture

⁵²⁶ Thierry De Duve, « Performance ici et maintenant : l'art minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre », *Essais datés I. 1974-1986*, Paris, Éditions de la Différence, 1987, p. 160.

montre une porte de l'immeuble, plus spécifiquement une porte-fenêtre, à travers laquelle on ne voit que de la lumière, dans une prise de vue nocturne et hivernale. Par contre, une image semblable avec le même cadrage se retrouve à l'intérieur, accompagnée du texte du poème-performance intitulé « à travers », mais cette fois le performeur se tient debout derrière la porte-fenêtre, regardant vraisemblablement vers l'extérieur. Ainsi, une fois que le livre a été parcouru en entier, la quatrième de couverture semble montrer une absence : celle du performeur qui ne se trouve plus dans le cadre de la porte. Cette opposition entre présence et absence est d'ailleurs nommée dans le texte de ce poème écrit comme un flux textuel sans ponctuation qui se termine comme ceci :

[...] te voyant apparaître disparaître apparaître disparaître à travers à travers à travers alors que je te sais absente que je te sais disparue que je te sais envolée que je me sens traversé à travers à travers à travers et c'est comme un coup de souffle glacial qui me tranche dans l'été⁵²⁷.

L'ouvrage *Chambres* vient donner une nouvelle présence à la poésie-performance de Sébastien Dulude ; c'est un livre avec des photographies qui donnent à voir, au sens où l'entend Roland Barthes dans *La chambre claire*, le « référent » d'événements passés au détriment des signifiants⁵²⁸ (ce qui suppose que la photographie a tendance à faire oublier qu'elle est une représentation plastique et non l'objet lui-même), mais c'est aussi un livre qui

⁵²⁷ Sébastien Dulude, « à travers », dans *Chambres*, *op. cit.*, non paginé.

⁵²⁸ Roland Barthes, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 16-52.

est performatif, dans le sens proposé par Auslander (impliquant l'idée d'acte performatif), car il fait de ces événements passés des performances au temps présent de la lecture, et même, c'est un livre qui est une performance, c'est-à-dire qu'il fonctionne comme une action proposée à titre d'œuvre d'art.

Pour illustrer l'écart entre le livre et les performances antérieures, prenons un exemple précis. La performance « cuisine » n'a pas été réalisée de la même manière lors des occurrences précédentes : Dulude portait un pantalon lorsqu'il a présenté cette performance à Montréal et à Québec en 2012⁵²⁹, alors que dans le livre il n'en porte pas. Cette mise à nu, dans le cadre d'une performance qui consiste à se laisser tomber des couteaux de cuisine sur les pieds nus, accentue évidemment la prise de risque et la fragilité du performeur. On peut cependant comprendre que la photo tient effectivement lieu de symbole, puisqu'elle réfère aux multiples occurrences d'un même « concept » de performance.

Enfin, il y a dans l'ouvrage deux feuillets qui se déplient pour donner à voir des pages supplémentaires (détournant, d'une certaine façon, l'idée du *centerfold* ou de la page centrale de certains magazines, notamment *Playboy*) : le premier se trouve dans le poème-performance « la chambre acide », et il laisse apercevoir un bout de texte sur une page qui est d'abord cachée, tandis que le second feuillet plié, dans « morsures », donne à découvrir une image sur deux pages où l'on voit Dulude avec la main posée sur sa bouche, exhibant du même coup la blessure et le sang, les effets de sa

⁵²⁹ Cette performance a été présentée à la galerie Lacerte art contemporain à Montréal en mars 2012 et à L'Agitée à Québec (dans le cadre des Labos de Rhizome) en septembre 2012.

propre morsure. Ces éléments contribuent à donner un rôle de performance à l'objet livre en faisant appel à la manipulation de la lectrice ou du lecteur. De plus, ces feuillets à déplier renforcent la poétique de l'absence et de la présence ; dans un cas, on découvre du texte caché où il est d'ailleurs question « de dormir et de rêver à la colère / absents ensemble / pour une dernière séance⁵³⁰ » ; dans l'autre cas, le performeur apparaît, lorsqu'on déplie le feuillet, jouant sur la frontière entre le désir de montrer et le sentiment de culpabilité connoté par le geste de la main sur la bouche. De même, le fait que le livre ne soit pas paginé contribue au caractère performantiel de la lecture : les repères se perdent pour la lectrice ou le lecteur, ce qui a pour effet de remettre en question la temporalité qui est, évidemment, un paradigme crucial pour l'art performance. Le livre est donc assurément une performance : ce n'est pas un livre de poésie qui reprend des textes de performance, c'est véritablement un livre de poésie-performance qui, de surcroît, fait appel à l'action performantielle du lecteur.

4.2.4 Du livre aux médias

Dans bien des cas en poésie-performance, la figure du livre se voit quelque peu modifiée ou ébranlée. Les différentes formes par lesquelles un texte se rend chez un lecteur ou un spectateur modifient, certes, la réception, mais elles modifient aussi, en amont, la construction des textes, et ces changements ont un impact sur notre façon de penser le monde, selon David

⁵³⁰ Sébastien Dulude, *Chambres*, *op. cit.*, non paginé.

R. Olson :« New ways of reading gave rise to new ways of writing texts and both gave rise to new ways of thinking about the world and about the mind.⁵³¹ » Si les nouvelles manières de lire font émerger de nouvelles manières d'écrire, les nouvelles formes poétiques comme la poésie-performance impliquent une nouvelle réception et cela engendre fort probablement de nouvelles manières de produire des textes ainsi que des nouvelles manières de penser le monde. En effet, le texte n'a pas à se construire en fonction de la page ou du livre, puisqu'il sera lu ou performé. La performance est le média par lequel le poème se rend au public, plutôt que de passer par le livre. Comme c'était le cas avec *Projet McQueen* de Renée Gagnon, le texte du livre n'est pas le même texte que celui de la performance. Donc, le changement de média est aussi un changement du texte. Or, le livre, la figure du livre, implique qu'il s'agit d'un média de diffusion et de mémoire. Sachant que la poésie-performance est une sorte de poésie hors du livre, il faut bien se rendre à l'évidence que les poètes-performeurs ont recours à d'autres modalités pour laisser des traces de leurs actions. Pour Christian Jacob, il y a différentes formes d'espace et de temps qui sont liées à la fixation, à la conservation et à la transmission du texte⁵³² ; le livre, il faut le souligner, n'est qu'une forme parmi d'autres pour fixer, conserver et transmettre du texte. Disons que depuis plusieurs siècles, le livre a probablement été la forme privilégiée pour porter

⁵³¹ David R. Olson, *The World on Paper. The conceptual and cognitive implications of writing and reading*, Cambridge University Press, 1994, p. 143.

⁵³² Christian Jacob, « La carte des mondes lettrés », dans Christian Jacob et Luce Giard (Dir.), *Des Alexandries I. Du livre au texte*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2001, p. 11.

les textes, et cela fait de la figure du livre un symbole de la littérature ou de l'écrit en général. Pour être considéré comme un auteur de littérature, selon l'UNEQ (Union des écrivaines et des écrivains du Québec), il faut qu'on ait publié au moins deux livres, d'un certain nombre de pages et répondant à certains critères⁵³³. Inutile de dire que dans ce contexte, la figure du livre est extrêmement importante pour déterminer le champ littéraire « officiel ». La poésie-performance est une autre forme « d'espace et de temporalité » pour diffuser la poésie, en revanche, elle a le défaut de ne pas pouvoir effectuer la fixation et la transmission à plus ou moins grande échelle de cette poésie, contrairement au livre. C'est donc en ayant recours à d'autres médias que les poètes-performeurs arriveront à pallier ce besoin.

Ghérasim Luca est un poète né en 1913 en Roumanie et mort à Paris en 1994. Sa poésie, écrite principalement en français, était un travail publié sous la forme de livres, mais il a aussi été connu pour ses récitals, comme on disait à l'époque. Il a entre autres créé en 1989 avec le réalisateur Raoul Sangla un « récital télévisuel », ce qu'on pourrait aujourd'hui qualifier de vidéo de poésie-performance, dont le titre est *Comment s'en sortir sans sortir*⁵³⁴. Quelle est la différence entre un livre de Ghérasim Luca et ce récital ? L'œuvre poétique de Luca repose sur des usages inusités de la langue, sur des jeux de mots ou de rythmes créant des effets sonores et sémantiques ; il est donc

⁵³³ Selon leur site Internet : Union des écrivaines et des écrivains du Québec, « Comment devenir membre », *UNEQ*, en ligne. <http://www.uneq.qc.ca/membres/comment-devenir-membre/> [Consulté le 14 décembre 2014]

⁵³⁴ Ghérasim Luca et Raoul Sangla, *Comment s'en sortir sans sortir*, vidéo sur DVD, Paris, éditions José Corti, 2008, 56 minutes.

assez facile de penser que la parole donnée à entendre et le corps donné à voir rendent encore mieux cette poésie que le texte écrit. Ce récital télévisuel rend plus justice à l'œuvre que lorsqu'elle se donne à lire dans un livre. S'il est relativement entendu par plusieurs que la poésie écrite évoque bien souvent son « oralisation », en revanche, on a plutôt l'impression que l'oralité et même plus largement la sonorité est indispensable à la poésie de Ghérasim Luca. Il s'agit, pourrait-on dire, d'une poésie sonore, même si Luca ne s'en revendique pas nécessairement. Chose certaine, la performantialité donne à sa poésie une force que n'aura jamais le livre imprimé. De ce fait, on pourrait envisager l'enregistrement vidéo comme relevant de la figure du livre, à condition de penser cette dernière comme étant la figure d'un média ayant la capacité de rendre compte d'un poème performé dans toute sa dimension performantielle, c'est-à-dire dans une perspective sémiotique incluant aussi le corps, l'action, la voix, les mots et la temporalité.

Plusieurs années après la mort de Ghérasim Luca, en 2001, les éditions José Corti et Héros-Limites ont fait paraître un CD double intitulé Ghérasim Luca par Ghérasim Luca⁵³⁵. Il s'agit d'une compilation d'enregistrements sonores qui ont été effectués en partie lors de prestations publiques et en partie lors de séances d'enregistrements privées. Plusieurs des textes performés avaient déjà été publiés dans des livres, tandis que certains autres sont des inédits, c'est-à-dire des poèmes jamais publiés autrement que sous cette forme sonore. Cet album de poésie pourrait très bien se comparer à un

⁵³⁵ Ghérasim Luca, *Ghérasim Luca par Ghérasim Luca*, CD audio, Paris, éditions José Corti et Héros-Limites, 2001.

livre regroupant à la fois les textes emblématiques déjà connus avec des textes inédits, comme cela se fait régulièrement de manière posthume avec le travail de plusieurs poètes. Or, la nature du média qu'est le disque permet l'écoute de ce travail qui justement repose sur la qualité sonore de la poésie. Ce n'est pas qu'une simple façon de donner à entendre la voix du poète pour faire apprécier ses livres, c'est aussi, et surtout, une manière de rendre vivante cette poésie qui existait pleinement dans le contexte de la performance. Ainsi, l'enregistrement sonore offre de garder une trace de l'écriture performantielle, de l'expérience esthétique de la performance que le simple texte écrit ne peut évidemment pas transmettre.

Avec l'évolution rapide des technologies informatiques, il est parfois contradictoire de vouloir produire un objet pour conserver une œuvre, puisque la technologie elle-même peut devenir obsolète. Par exemple, en 1999, la maison de disques parisienne Trace label a lancé un album double avec un CD audio et un CD-ROM intitulé *Trois contre un*⁵³⁶ qui incluait le travail de quatre poètes-performeurs : Julien Blaine, Jean-François Bory, Bernard Heidsieck et Joël Hubaut. Le disque audio propose des lectures publiques et des lectures accompagnées de musique, tandis que le CD-ROM propose de petites vidéos dans un format compressé pour que cela puisse se retrouver sur un CD-ROM. Ainsi, l'évolution technique fait en sorte qu'on peut bien souvent aujourd'hui retrouver une meilleure qualité vidéo sur les plateformes en ligne comme YouTube, DailyMotion ou Vimeo que ce qui est présent sur ce CD-ROM. Qui

⁵³⁶ Julien Blaine, Jean-François Bory, Bernard Heidsieck *et al.*, *Trois contre un*, CD & CD-ROM, Trace label, Paris, 1999.

plus est, l'utilisation du CD-ROM est en très forte baisse, et de plus en plus d'ordinateurs ne sont plus équipés de lecteur permettant de les consulter. La volonté de conserver et de diffuser devient donc un problème puisque la technique elle-même est vouée à disparaître. S'il est possible d'envisager que le CD-ROM et le CD audio puissent remplacer le livre comme modalité d'accès à la poésie-performance, en revanche, ces médias ne sont pas nécessairement beaucoup plus pérennes que la performance. Certes, les bandes sonores et les vidéos pourront, éventuellement, être transférées vers un nouveau format, mais la qualité d'origine ne pourra jamais être améliorée en fonction des avancées techniques. Paradoxalement, la poésie-performance qui se trouve dans un champ d'expérimentation au-delà de la poésie, venant donc après celle-ci, risque de disparaître plus rapidement que bien des livres de poèmes. S'il est possible de rééditer un texte dans une nouvelle mise en page et de l'imprimer sur un meilleur papier pour donner une seconde vie à une œuvre, il est impossible de faire la même chose avec les publications de documents audiovisuels, puisqu'une vidéo compressée restera toujours compressée. Qui plus est, l'éphémérité de la performance reste toujours mise en évidence, puisque même la vidéo ne rend pas compte avec exactitude de l'expérience esthétique d'un événement. Le livre réédité permet de rendre l'œuvre dans une seconde forme qui sera de même nature, puisque le texte est, comme le dit Gérard Genette, une œuvre à « immanence idéale⁵³⁷ ». Lorsque la poésie-performance repose en partie sur un texte fixe qu'on peut considérer comme

⁵³⁷ Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 2010, p. 30.

une œuvre à immanence idéale, en revanche, la spécificité de la performance relève plutôt de « l'immanence physique⁵³⁸ », c'est-à-dire un objet ou un événement perceptible, dont l'unicité est évidente et lui est intrinsèque.

On trouve un autre exemple intéressant publié par Sylvain Courtoux and friends aux éditions Al dante. Il s'agit d'un album de chansons sur CD, dont le boîtier est remplacé par un livret, qui s'intitule *Vie et mort d'un poète de merde*⁵³⁹. Il s'agit d'un disque, mais le livret de paroles des chansons occupe tout de même un espace important par rapport au CD. En plus de ce disque avec livret, *Vie et mort d'un poète (de merde)*⁵⁴⁰ est le titre d'une performance ayant été présentée au Palais de Tokyo à Paris, donc dans un musée d'art contemporain (voir section 2.6.3). Le propos ironique de ce projet joue sur la frontière entre le disque de musique et le livre de poésie, mais surtout, entre l'amateurisme et le projet d'artiste reposant sur une posture et sur un concept. Il s'agit donc d'un album-concept, pourrait-on dire, considérant que le mot album peut autant signifier un disque de musique qu'un livre; en effet, on utilise le mot « album » pour parler d'un album de photographies, d'un album de bandes dessinées ou d'un album de timbres. Cependant, cet album-concept peut tout aussi bien s'envisager comme une parodie d'album-concept, puisque le concept repose ici sur la « maladresse »

⁵³⁸ *Idem.*

⁵³⁹ Sylvain Courtoux, *Vie et mort d'un poète de merde*, Limoges, éditions Al dante, CD + livre, 2010, 32 p.

⁵⁴⁰ Il est à noter que les parenthèses sont utilisées pour le titre de la performance, contrairement au titre de l'album. Le concert-performance nécessitait-il une mise en évidence du jeu entre le sérieux et l'humour que viennent accentuer les parenthèses?

et l'exacerbation du « pathos », en un mot, sur l'ironie. Puisque la notion de performance est probablement plus importante que celle de musique ou de poésie, il est donc difficile de savoir s'il faut considérer cet objet avant tout comme un livre, comme un album de musique ou comme un CD avec livret constituant une performance en soi, que ce soit au sens de Philip Auslander pour qui la documentation d'une performance constitue une performance⁵⁴¹, ou au sens de Richard Schechner qui affirme qu'on peut envisager n'importe quelle chose « comme performance » (ou *as performance*, en anglais)⁵⁴². La figure du livre, en quelque sorte, se voit bousculée par une proposition artistique s'inscrivant délibérément dans le paradigme du leurre. Nous l'évoquons d'ailleurs à la section 2.6.3 à propos de la fausse catégorisation d'opéra-rock utilisée par Courtoux et de la performativité de se prendre faussement pour un « poète de merde ». Bien que le faux élément de paratexte ne soit pas repris sur l'album, on y retrouve le même type d'énonciation reposant sur une posture que l'on pourrait qualifier de pathétique. Selon ce que nous indique le livret, Sylvain Courtoux aurait demandé au poète et théoricien Christophe Hanna d'écrire un mot d'introduction qui serait un texte théorique. Or, le texte qui est dans le livret est signé par Christophe Hanna, mais il s'agit d'un texte simplement explicatif, écrit à la première personne du singulier, comme si c'était Sylvain Courtoux qui donnait les détails de sa démarche artistique. Il y a donc encore une fois une posture décalée qui est mise de l'avant, un leurre qui est présenté aux

⁵⁴¹ Philip Auslander, « The Performativity of Performance Documentation », *loc. cit.*, p. 1-10.

⁵⁴² Richard Schechner, *Performance Studies : An Introduction*, London, Routledge, 2002, p. 30.

lecteurs. Christophe Hanna se prend pour Sylvain Courtoux ; à moins que tout ça ne soit que supercherie. Bref, on ne sait pas trop ce qui est vrai et ce qui ne l'est pas.

Toujours aux éditions Al dante, Anne-James Chaton a fait paraître *Autoportraits* en 2003 ; cette parution prend la forme d'un livre accompagné d'un DVD⁵⁴³. Le format de ce livre correspond, à quelques millimètres près, au format d'un boîtier de CD. On est donc dans un certain flou entre la figure du livre et la figure du disque. Cependant, la présentation matérielle de la couverture, du papier, du texte et de la mise en page montre bien qu'il s'agit d'un livre puisque l'objet répond aux critères habituels de ce média. Le projet consiste en une série d'autoportraits constitués à partir de textes trouvés ou de textes ready-made. Par exemple, l'« Autoportrait accoudé à la bibliothèque » reprend des éléments textuels trouvés dans le paratexte de divers livres et ouvrages. Un autre exemple, « Autoportrait à l'écharpe rouge », reprend des éléments du texte d'un résultat de test sanguin, tandis que les « Autoportraits à la valise », qui sont associés à différentes villes, reprennent des éléments textuels venant d'une boîte d'allumette, d'un titre de transport, d'un paquet de cigarettes, d'une carte bancaire et de bien d'autres éléments du quotidien qui peuvent se retrouver dans une valise. Cette pratique de recontextualisation du texte vient perturber la notion de littérarité du contenu d'un livre. Le DVD constitue un élément supplémentaire à ce projet de Chaton de réaliser des autoportraits. On y retrouve donc trois autres autoportraits. Le

⁵⁴³ Anne-James Chaton, *Autoportraits*, Al dante, livre + DVD, 2003, 89 p.

premier est une vidéo dans laquelle on aperçoit Anne-James Chaton, tandis que défile un texte par-dessus l'image, tel un générique de film. Or, il y a d'abord le nom d'Anne-James Chaton qui apparaît, accompagné de sa date de naissance entre crochets, suivi du mot « alias », puis une multitude de noms défilent à l'écran. Ainsi, l'image et le premier nom concordent bien avec la notion d'autoportrait, mais il est un peu plus étrange de voir la multitude de substitutions identitaires possibles que suggère cette liste. Les deux autres autoportraits sur le DVD sont des pièces sonores très longues constituées de la répétition ad nauseam de la même phrase : « Je suis en train d'écrire », dans le cas d'« Autoportrait en train d'écrire » et « Je n'écris pas de poésie » dans la pièce « Autoportrait devant le 11 rue Linné ». En étant complémentaire, le livre et le DVD deviennent le « livre global », pourrait-on dire, de ce projet. Le livre pourrait ici s'envisager soit comme la figure du livre stricto sensu ou alors comme la figure du média permettant la transmission d'un texte, et ce, qu'il soit strictement linguistique ou qu'il relève d'une sémiotique pluricode (croisant, par exemple, la sémiotique visuelle, la sémiotique sonore, la sémiotique textuelle, etc.)⁵⁴⁴. On pourrait bien sûr distinguer cette figure « élargie » du livre, qui constitue en fait un symbole de la culture, de la figure du livre comme média spécifique. Or, cette distinction, qui relève d'une interprétance⁵⁴⁵ différente, n'empêche pas le flou entourant la figure du livre

⁵⁴⁴ Sur la sémiotique pluricode, voir : Jean-Marie Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck Université, collection « Points essais », 1996, 486 p.

⁵⁴⁵ Sur l'interprétance, voir : Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, op. cit., p. 108-110.

qui dépasse, en raison même de sa symbolique, les enjeux strictement littéraires.

4.2.5 Le livre dans l'événement de poésie-performance

Jusqu'ici, la figure du livre a surtout été envisagée comme étant un objet parallèle à la poésie-performance, ou alors venant avant ou après celle-ci. Or, pour véritablement penser la figure du livre dans le champ de la poésie-performance, il faudrait aussi tenir compte de la présence du livre au cœur même des performances. Dans sa performance *Vaduz*, Bernard Heidsieck utilise une page éternelle, c'est-à-dire que « [l]a partition se présente comme un long papyrus de plusieurs mètres⁵⁴⁶ » de long. Visuellement, cela évoque le volumen, le rouleau, donc l'ancêtre du livre comme on le pense généralement aujourd'hui. En ce sens, le retour à l'oralité que prône Heidsieck concorde avec ce retour à une forme ancienne du livre, même si, bien entendu, le poète est extrêmement de son époque, en ayant recours au magnétophone et aux techniques d'enregistrement du son pour élargir ses possibilités créatrices.

Dans un tout autre genre, Christophe Fiat, dans sa performance *New York 2001*, utilise la page comme élément à la fois intégré à la performance et

⁵⁴⁶ Bernard Heidsieck, *Éditions Al Dante*, en ligne, (texte de 1989). <http://al-dante.org/shop-4/bernard-heidsieck/vaduz-bernard-heidsieck/>

même déterminant celle-ci⁵⁴⁷. Ayant collé au mur les trois feuillets de texte qu'il souhaite lire, il se retrouve dos au public, avec une guitare qu'il utilise pour jouer une ritournelle simpliste, ce qui contribue à créer une certaine anti-spectacularité (à cet égard, voir section 2.6). Si le texte de Fiat est d'abord celui de son livre, sa version en performance implique de sortir de manière quasiment littérale les pages du livre en plus d'en sortir le texte.

Par ailleurs, le livre peut aussi être présent dans la performance. En avril 2014, lors de l'événement « Figures et Styles, une soirée de lectures, poésie et performances⁵⁴⁸ », organisé dans le cadre du colloque international *Figura*, Maggie Roussel a présenté une performance, ou une lecture-performance, selon la perspective à partir de laquelle on envisage la chose. Pour expliquer rapidement, la poète semble effectuer une lecture « normale » de son livre, mais peu à peu, le livre lui échappe des mains et ce qui semble être un simple accident devient véritablement un élément central de la performance; elle perd la page qu'elle est en train de lire, des feuillets tombent hors du livre, le livre tombe sur le sol à plusieurs reprises, il s'agit ni plus ni moins de mettre en évidence le contexte de la lecture, et de placer les difficultés potentielles au premier plan. L'effet catastrophe était voulu, il a été généré par la poète.

⁵⁴⁷ On peut voir un extrait vidéo sur YouTube : Christophe Fiat, « New York 2001 (extrait) », *YouTube*, vidéo en ligne, 2002. <https://www.youtube.com/watch?v=CGa0QpM4Hlc> [Consulté le 14 décembre 2014]

⁵⁴⁸ Événement « Figures et Styles, une soirée de lectures, poésie et performances », dans le cadre du colloque *L'imaginaire contemporain. Figures, mythes et images*, colloque international, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, UQAM, 23 avril 2014. <http://colloque2014figura.uqam.ca/evenement/«figures-et-styles-une-soirée-de-lectures-poésie-et-performances»> [Consulté le 28 février 2020]

En ce sens, on pourrait dire que tout ce jeu autour du livre constitue la part performantielle de cette lecture-performance, qui, autrement, ne serait qu'une simple lecture publique. Mathieu Arsenault, dans la postface du livre de Roussel, explique assez justement comment la pensée négative constitue le paradigme central de cet ouvrage :

Les occidentales travaillent sans relâche à tout liquider pour voir ce qui demeurera à la fin, pour voir à quoi ressemble la puissance inerte de cet effondrement de soi qui entraîne tout avec lui.⁵⁴⁹

Puisque le livre de Maggie Roussel repose sur une vision négative du monde, sur l'humour noir et même sur une désespérance généralisée, cette performance de l'échec lors de la lecture est cohérente avec le propos. Le livre comme figure de l'objet littéraire par excellence devient dans ce cas-ci l'élément qui fait exister la performance. On peut donc dire qu'enfin, la boucle est bouclée, on est sorti du livre pour mieux y revenir.

4.2.6 La performance comme livre

La poète Michèle Métail a un travail de poésie-performance qui prend différentes formes. Elle parle dans certains cas de « publications orales » (qu'elle nommait Hors-Textes avant 1982) et de « conférences-performances », mais elle pratique aussi la lecture-performance, en ce sens qu'il s'agit de lectures ayant une part de performantialité, et dont le texte

⁵⁴⁹ Mathieu Arsenault, « Nous manquons de démotivation. Postface » dans Maggie Roussel, *Les occidentales*, Montréal, Le Quartanier, 2010, p. 69.

provient soit de sa série « Portraits-robots » ou de ses textes de voyages et de résidences de création⁵⁵⁰. Les publications orales, comme pour le projet de poème infini *Compléments de noms*, élaboré et performé à partir de contraintes, s'inscrivent dans une logique de la publication qui suppose principalement de rendre public le texte. Ainsi, le rôle du livre se trouve transposé dans la publication orale, mais sans l'enjeu de conservation ou d'archivage. En choisissant de favoriser la performance et la lecture publique, elle s'inscrit sciemment dans une contestation de l'institution littéraire⁵⁵¹. Sans toutefois se considérer comme une artiste plasticienne, Métail reconnaît que son travail pourrait tout à fait s'inscrire dans le champ des arts plastiques⁵⁵²; elle a d'ailleurs présenté plusieurs expositions en solo et participé à plusieurs expositions collectives⁵⁵³. Par contre, son travail, qu'elle considère surtout littéraire, « consiste en une investigation de la langue, à partir de la langue, selon deux axes : un axe perceptif et un axe sémantique⁵⁵⁴ ». Du point de vue de l'esthétique, le travail de Métail s'inscrit dans une tradition qu'on peut qualifier de formaliste, mais son rapport à la performance et aux enjeux sonores la distingue des poètes peut-être plus « livresques » qui sont associés

⁵⁵⁰ Anne-Christine Royère, « Un "espace autre" pour le texte : gestes, objets et supports dans les "Publications orales" et les "conférences-performances" de Michèle Métail », dans Anne-Christine Royère (Dir.), *Michèle Métail. La poésie en trois dimensions*, Les Presses du réel, Coll. Al Dante études, 2019, p. 272-292

⁵⁵¹ Vincent Barras, « Entretien avec Michèle Métail », *Poésies sonores*, Genève, Éditions Contrechamps, 1992, en ligne, parag. 3-4. <http://books.openedition.org/contrechamps/1302> [Consulté le 4 mai 2021]

⁵⁵² Michèle Métail, *Ibid.*, parag. 2

⁵⁵³ « Michèle Métail », *Centre international de poésie de Marseille*, en ligne. https://cipmarseille.fr/auteur_fiche.php?id=985 [Consulté le 4 mai 2021]

⁵⁵⁴ *Idem.*

au formalisme. « Il y a dans la langue un aspect sonore qui me paraît fondamental⁵⁵⁵ », précise Métail. Le livre et la trace, avec toute l'idée d'une création pour la postérité que cela suppose, ne l'intéressent pas.

Quand je fais une lecture, je la prépare souvent en relation avec le lieu dans lequel je vais la présenter : ainsi, elle acquiert un caractère unique, éphémère, non reproductible. Cela rejoint à nouveau une certaine attitude de vie, proche de la philosophie zen⁵⁵⁶.

L'importance du caractère événementiel pour Métail s'oppose donc à la logique même du livre comme média inévitablement figé et durable. À la différence de la littérature orale, Métail lit sa poésie; cette dernière est donc écrite sur un support matériel. Le texte peut être dactylographié sur des cartons de couleurs, ce qui en fait un objet plastique et visuel, mais aussi sur un objet banal qui peut être jeté par terre pendant la performance, ce qui évoque une désacralisation de l'écrit, comme le souligne Royère⁵⁵⁷ en évoquant la performance *Signe multiplicatif* du 6 juin 2015 au centre Montévidéo à Marseille. Le texte de Métail peut aussi être dactylographié ou peint à la main sur un rouleau. Pour *Compléments de noms* (de 1973 à la fin des années 1980), le texte était placé dans des classeurs à anneaux⁵⁵⁸, évoquant davantage le contexte scolaire ou le bureau d'archive que le livre,

⁵⁵⁵ *Ibid.*, parag. 2.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, parag. 6.

⁵⁵⁷ Anne-Christine Royère, « Un "espace autre" pour le texte : gestes, objets et supports dans les "Publications orales" et les "conférences-performances" de Michèle Métail », *loc. cit.*, p. 286.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 279.

ou bien sur un support mobile en carton avec des languettes de couleurs pour les « Portraits-robots », montrant par-là « les mécanismes combinatoires qui ont présidé à l'écriture du texte⁵⁵⁹ ». En effet, le dispositif fait de languettes de papier croisées sur un carton permet de lire un texte en fonction des mots qui apparaissent en bougeant chacune des languettes. L'objet comme support du texte a donc de multiples statuts chez Métail, que ce soit comme œuvre en soi (poème visuel, livre-objet, affiche, etc.) mais aussi comme document de travail, donc servant d'étape transitoire entre l'écriture et la performance, comme élément intrinsèque à la performance et finalement comme trace ou archive. L'objet n'est pas un élément sémiotique fixe, il se réactive lors d'une performance ou d'une exposition. Comme le souligne Anysia Troin-Guis, la démarche de Métail va à l'encontre de l'idée de l'œuvre comme objet figé, on est plutôt dans le « principe de mouvement perpétuel, de circulation, voire de dispersion, dans la perspective d'un "défigement" systématique du langage et de l'objet-poème⁵⁶⁰ », ce qui rappelle un peu le principe de nomadisme du texte que nous avons évoqué pour définir la pratique de Serge Pey (voir 4.1.4). Au fond, puisque la performance est une publication orale, les « pages » de cette publication sont autant les objets porteurs du texte que la parole de la poète. C'est particulièrement frappant avec les performances de Métail

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 292.

⁵⁶⁰ Anysia Troin-Guis, « Michèle Métail : images du mot et gestes d'écriture », *Art Press*, Section « Actualités, expositions, livres », en ligne, 10 mars 2020. <https://www.artpress.com/2020/03/10/michele-metail-images-du-mot-et-gestes-decriture/> [Consulté le 10 mars 2021]

impliquant un rouleau, puisque le texte se déroule littéralement en même temps que se déroulent la performance et la lecture.

Le travail de création de Métail s'inscrit parfaitement dans la logique de l'intermédia. C'est une poésie qui passe principalement par la performance, mais dont les modalités requièrent divers objets pour porter physiquement le langage. Ses publications orales reprennent parfois le principe du paratexte, avec un générique en bande sonore diffusé au début de la performance, ce qui montre que la publication orale relève bien sûr d'une sorte de livre vivant, mais aussi, de d'autres formes comme celle de la radio, média par lequel Métail a d'ailleurs performé pour la première fois en 1973 à l'émission *Art, méthode, création* sur les ondes de France culture⁵⁶¹. Le terme de publication orale offrait à Métail la possibilité de souligner son refus de toute publication papier :

Le refus de publier, motivé par le désir d'inventer de nouvelles formes de diffusion d'un texte, par la nécessité d'être en contact avec le lecteur-auditeur, se justifiait aussi par une pratique de la forme ouverte et du montage, par l'interaction avec des images, des sons préenregistrés et des collaborations avec des musiciens.⁵⁶²

Cette posture de Michèle Métail l'a conduite à inventer des formes qui sont depuis reprises par d'autres poètes et artistes de la performance, même si le principe du refus du livre n'est plus autant d'actualité qu'il ne l'était pour

⁵⁶¹ Michèle Métail, « Préface », dans *Mono-multi-logues – Hors-textes & Publications orales (1973-2019)*, Les Presses du réel, Coll. Al Dante, 2020, p. 11.

⁵⁶² *Idem*.

Métail ou bien Heidsieck; en effet, le livre cohabite plus facilement peut-être avec d'autres approches et d'autres médias, comme c'est le cas avec Charles Pennequin, Kenneth Goldsmith, Sébastien Dulude ou Anne-James Chaton.

4.2.7 Conclusion

À la lumière de ces différents exemples, il semble bien que la figure du livre, au sens élargi de cette figure, prenne une place très importante en ce qui concerne à la fois les enjeux médiatiques et les enjeux sémiotiques. Le champ de la poésie-performance ne pourrait pas être abordé dans sa totalité sans tenir compte du rôle du livre et des autres formes de médiation. Si la figure du livre, jusqu'à maintenant, symbolisait l'ensemble de la culture et même des cultures, il n'est pas impossible que cette figure s'estompe au profit d'une nouvelle figure comme celle de l'écran. Or, pour l'instant, la figure du livre occupe toujours une place importante, puisque le livre numérique contribue, pourrait-on dire, à la pérennité de la figure du livre. Dans cette perspective, il est donc possible de distinguer deux figures du livre, celle du livre-papier et celle du livre-passeur. La première figure se restreindrait au média spécifique, tandis que la deuxième s'affranchirait de cette spécificité du média. Les diverses façons d'entrevoir la place du livre dans une pratique de poésie-performance - que ce soit en amont, en aval, en parallèle ou au cœur même de la performance - viennent confirmer que la diversification des médiums n'est pas la fin du livre et que le changement d'un média à un autre n'annule pas le précédent. Le rôle de diffusion de la poésie n'appartient plus avec autant d'exclusivité au livre, bien que ce dernier conserve une part

symbolique non négligeable, en raison de son autre rôle, celui de conservation, de préservation, d'archivage. En revanche, on peut repenser l'idée du livre, et considérer la performance comme une publication, comme le fait Métail, et même considérer qu'un disque, une vidéo ou un site Internet font partie de la figure du livre dans un sens élargi.

Une partie du champ de la poésie-performance repose sur l'ironie, le jeu et le décalage; on peut envisager que la poésie hors du livre sert de prétexte pour s'éloigner de la poésie « sérieuse », conventionnelle, figée par la tradition. Le geste de Fortner Anderson de mouler le livre pour en faire un objet ayant perdu sa fonction relève évidemment de l'ironie. De même, l'humour et le décalage sont indissociables du projet *Vie et mort d'un poète de merde* de Courtoux. En fait, l'ouverture à une poésie hors du livre suppose que la poésie-performance remette en question le livre, s'y oppose parfois, mais aussi, en repousse les fonctions, les usages et les conceptions.

4.3 La vidéo : de la documentation à l'œuvre

4.3.1 La documentation vidéographique de la performance

Le médium vidéographique est un moyen pertinent pour documenter une performance. Ainsi, le fait de filmer une performance peut la rendre accessible, comme documentation, au-delà de la durée de l'événement. Par contre, les poètes de la performance peuvent aussi avoir recours à la vidéoperformance, c'est-à-dire créer une performance qui n'existe que par la vidéo, sans événement public préalable. Les Poètes des attentats aveugles (le

collectif irakien que nous avons abordé à la section 3.5.1) ont recours à la vidéo comme trace d'un événement, mais ils documentent des actions qui ne sont pas nécessairement effectuées devant un public, et en ce sens, c'est la diffusion vidéo, par les médias sociaux, qui permet aux performances d'être vues et entendues. Il s'agit d'une trace d'un événement sans public, si on exclut les autres poètes qui participent. Ainsi, bien que les actions puissent généralement être effectuées devant un public, le collectif fait le choix de filmer et de diffuser uniquement les vidéos. C'est une trace indiquant un « ça a été », pour reprendre l'idée de Barthes concernant la photographie et son rapport au réel⁵⁶³. Par contre, les vidéos de Sylvain Courtoux de la performance *Vie et mort d'un poète de merde* au Palais de Tokyo⁵⁶⁴ ne font que documenter un événement qui avait lieu devant public, ce ne sont que des traces de la performance, des vidéos qui documentent de façon très classique, comme c'est le cas pour la vidéo de la performance « La purée » de Christophe Tarkos à Ajaccio⁵⁶⁵, ou comme c'est le cas pour la documentation de la performance / spectacle *Opposition* de Hannah Silva⁵⁶⁶. L'usage de la vidéo comme média spécifique à un projet de poésie-performance dépasse l'idée de la performance en coprésence avec le public. Il s'agit, en quelque sorte, d'un croisement entre la poésie-performance et le vidéopoème. En

⁵⁶³ Roland Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 120.

⁵⁶⁴ Voir section 3.5.2

⁵⁶⁵ Voir section 3.3.5.

⁵⁶⁶ Voir section 2.6.2.

effet, la définition de la vidéopoésie que fait Jonathan Lamy est assez éclairante sur le caractère transdisciplinaire de cette forme artistique :

La vidéopoésie, c'est la rencontre entre la vidéo et la poésie : un poème prenant la forme d'un film, un film qui devient un poème. C'est un croisement, un carrefour.⁵⁶⁷

Bien entendu, tout vidéopoème ne tient pas de la poésie-performance, mais cela fait partie des possibilités offertes par le médium. C'est dans cette perspective que le projet de performance médiatisée *Le poème du mois* de Laura Vazquez⁵⁶⁸ peut s'envisager au croisement du vidéopoème et de la poésie-performance. Avec une proposition comme celle-là, la vidéo n'est pas une remédiation d'une performance, elle est la performance. Qui plus est, le texte et la vidéo-performance sont indissociables. Ainsi, la poésie-performance reposant sur le média vidéographique renouvelle l'idée même du texte poétique; ce n'est plus un texte qui s'écrit mais un texte qui se dit. Et l'écriture du poème devient l'acte d'effectuer le montage de la vidéo.

Les vidéos de la québécoise Maude Veilleux, utilisées par les Éditions de l'écrou pour promouvoir ses livres, mettent en évidence l'aspect performantiel du travail de la poète. Dans la vidéo réalisée pour *Les choses de l'amour à marde*⁵⁶⁹, Veilleux se met en scène comme poète. Assise devant

⁵⁶⁷ Jonathan Lamy dans : *Festival de la poésie de Montréal*, en ligne. <https://www.festivaldelapoesiedemontreal.com/fr/accueil/concours-de-videopoesie-2021> [Consulté le 19 avril 2021]

⁵⁶⁸ Voir section 2.5.

⁵⁶⁹ Maude Veilleux, « Les choses de l'amour à marde – Bande-annonce (trailer) », *YouTube*, Les éditions de l'Écrou, 30 janvier 2014, en ligne.

son ordinateur, elle cherche un titre pour son recueil, et elle esquisse un léger sourire au moment d'ajouter les mots « à marde » à la fin de son titre. Cette séquence plutôt « jouée » est suivie par des extraits d'archive d'une performance de Veilleux en duo avec Whitney Lafleur, qui viennent ponctuer le montage : Lafleur porte une cagoule sur sa tête et elle écrit au gros crayon feutre noir sur le mur, puis elle trace le contour de son corps avec une bombe aérosol de peinture. Ensuite, les deux femmes se nourrissent mutuellement, et Veilleux fait une lecture de son recueil. Il y a en somme deux types d'images qui cohabitent : celles documentaires de la performance en duo, et celles d'une mise en scène créée spécifiquement pour la caméra. Ce mélange des types d'images contribue à mettre sur un même plan diverses temporalités et diverses formes de représentation. Les images de type documentaire se trouvent intégrées dans un vidéopoème, et en ce sens, on peut dire que le statut des images d'origine change en fonction de leur intégration dans cette vidéo. Pour son livre *Last call les murènes*, la bande-annonce prend une tout autre forme⁵⁷⁰. Elle est constituée d'un seul plan-séquence fixe; Maude Veilleux se trouve au centre. En voix hors champ, elle récite des poèmes issus de son recueil, tandis qu'à l'écran elle se dévêt sur un balcon. En arrière-plan, on aperçoit le fameux panneau « Farine Five Roses » ainsi que les vestiges de

https://www.youtube.com/watch?v=5AdyQT_WSdl [Consulté le 10 mars 2021] Pour le livre du même titre, voir : Maude Veilleux, *Les choses de l'amour à marde*, Montréal, Éditions de l'Écrou, 2013, 57 p.

⁵⁷⁰ Maude Veilleux, « Last call les murènes – teaser », *YouTube*, Éditions de l'Écrou, 18 mai 2016, en ligne. <https://www.youtube.com/watch?v=uickWp8r35c> [Consulté le 15 mars 2017] Pour le livre du même titre, voir : Maude Veilleux, *Last call les murènes*, Montréal, Éditions de l'Écrou, 2016, 67 p.

l'époque industrielle de Montréal. Dans ce cas-ci, la performance occupe une place centrale dans la vidéo. La parole poétique et l'action de la performance se côtoient, formant un ensemble sémiotique dont la poéticité repose sur une performance de soi, sur une mise en scène ou, à tout le moins, une monstration de l'intimité.

Que ce soit avec *Les choses de l'amour à marde* ou avec *Last call les murènes*, l'art de la performance sert de complément à la poésie de Veilleux, comme si l'action et la parole, dans des registres complètement différents, participaient ensemble à énoncer une manière d'être, une manière d'agir dans le monde contemporain. La performance artistique joue sur une prise de risque, une mise à nue du sujet, non pas uniquement au sens littéral, mais surtout au sens figuré. Le paradigme de l'authenticité, qui est fondamental dans l'histoire de la performance⁵⁷¹, se traduit par cette imbrication de la vie et de la poésie. La contrainte de lire en mangeant, dans la bande-annonce pour *Les choses de l'amour à marde*, laisse supposer que la performance admet de se moquer des codes sociaux, en plus de déconstruire un rapport trop sérieux à l'égard de l'œuvre poétique. Les vidéos de Veilleux s'inscrivent dans une logique de la poésie qui va bien au-delà du livre, une poésie de l'existence. Dans le cas de *Last call les murènes*, l'œuvre se rattache aussi à la vidéoperformance, c'est-à-dire à une performance réalisée spécifiquement

⁵⁷¹ Le développement de l'art de la performance dans les années 1960 et 1970 s'inscrit dans un changement de paradigme où les artistes tentent de sortir de la « représentation » au profit d'une « présentation », c'est-à-dire que l'on tente de montrer une présence et une action réelle, plutôt qu'un simulacre en image ou en sculpture.

pour la caméra; pour la voir, il faut absolument voir la vidéo. Qui plus est, la lecture se trouve en voix hors champ pendant que l'action s'effectue sans parler, ce qui n'aurait pas pu s'accomplir de la même manière lors d'une performance devant public. Bien que la diffusion de ces deux vidéos participe à une campagne de promotion des livres, leur forme se tient en elle-même comme objet poétique. Grâce à la relation intertextuelle, ces vidéos deviennent des clefs interprétatives pour aborder les livres de Veilleux. En fin de compte, le livre, la vidéo et la performance s'avèrent indissociables chez Veilleux, puisqu'ils font partie d'un même processus, d'une même démarche artistique.

4.3.2 Charles Pennequin : un kamikaze sémiotique en performance

Comme nous l'avons vu jusqu'à maintenant, on retrouve dans la poésie-performance autant des pratiques en coprésence avec le public que des pratiques sous une forme médiatisée. Nous tenterons maintenant de mieux comprendre la poésie-performance vidéographique, en prenant pour objet la série de vidéos de Charles Pennequin intitulée *Les tuto-poèmes* qui est diffusée par le site Internet TAPIN-2⁵⁷². S'il existe jusqu'à maintenant quatre tuto-poèmes, les deux premiers semblent plus fortement soulever la question des limites du champ de la poésie actuelle. Ces deux premiers tuto-poèmes sont à priori moins « littéraires » puisque la langue n'y est pas le seul matériau

⁵⁷² Charles Pennequin, « Les tuto-poèmes », *TAPIN 2*, en ligne. <http://tapin2.org/tutopoemes> [Consulté le 10 mai 2022]

et qu'il s'agit plutôt d'un langage poétique pluricode⁵⁷³ où la présence du corps ainsi que le son occupent une place importante; ces vidéos nous obligent à repenser la notion de littérature et celle de poésie; ils nous permettent d'envisager le problème fondamental d'appréhension des œuvres.

4.3.3 Le tuto-poème N°2 : entre selfie et performance

La pratique du *selfie* constitue une réalité contemporaine qui apporte avec elle un changement de paradigme. Le geste de se photographier soi-même, la plupart du temps dans le but de publier l'image sur les réseaux sociaux, est devenu aujourd'hui extrêmement banal et s'inscrit dans l'ensemble des gestes que nous effectuons au quotidien; le moment photographique n'a plus la valeur ni l'importance qu'il avait à l'époque de la photographie argentique. Avec la vidéo du poète-performeur Charles Pennequin intitulée *Tuto-poème N°2 - La selfie perf'*, il s'agit de s'interroger sur le selfie comme genre, voire comme usage de l'image, mais aussi de constater les enjeux de cette œuvre dans le champ de la poésie contemporaine, plus particulièrement de la poésie-performance et de la vidéo-poésie. En prenant comme point de départ cette performance vidéographique, on réfléchira au rapport entre l'image et la présence, à la figure du poète et au rôle du silence ainsi qu'aux enjeux sémiotiques du selfie

⁵⁷³ Jean-Marie Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*, op. cit.

dans la vidéo de Charles Pennequin. La vidéo *Tuto-poème N°2 - La selfie perf'* a une durée totale de deux minutes et treize secondes. Il s'agit d'une performance dans laquelle Pennequin se filme lui-même, à l'aide d'une webcam, avec un air concentré et sérieux. Le cadrage, influencé par le moyen technique de la webcam, montre un plan fixe en portrait. Le regard reste toujours face à la caméra, au centre de l'image. De temps à autre, on aperçoit de légers mouvements sur le visage ; les sourcils se froncent, les yeux clignent, la bouche s'étire, etc. À l'arrière-plan, on aperçoit un espace domestique, probablement une chambre ou un salon. Sur le mur du fond, peint en blanc, se trouve un dessin encadré. La vidéo est silencieuse, mais par moment on entend des rires et des applaudissements inattendus; ce sont des rires préenregistrés, des « rires en boîte », dont l'effet de réel est à peu près nul. L'attitude sérieuse de Pennequin contraste avec les rires en boîte et les applaudissements, accentuant l'absurdité de la vidéo. À la fin, le performeur soupire, accompagné par les rires aux éclats. Puis, un fondu au noir fait disparaître l'image du performeur, et le titre apparaît en blanc :

TUTO-POÈME N°2
la selfie-perf'

Puis, le titre disparaît, ensuite les rires s'arrêtent, et finalement la vidéo se termine. La série des tuto-poèmes possède une évidente teneur humoristique. Ces vidéos devraient, selon la description donnée sur la page de TAPIN-2 consacrée aux Tuto-poèmes, « nous initi[er] à la poésie par des activités simples & variées réalisables à la maison avec un minimum de matériel ». L'approche de Pennequin s'avère plutôt ludique, sans compter

qu'elle a une certaine parenté avec l'esprit dadaïste. Avant d'aller plus loin, la notion de selfie convoquée par le tuto-poème numéro 2 requiert quelques précisions.

4.3.4 Le selfie : de la pratique au genre

Depuis l'apparition de la photographie numérique, et à plus forte raison depuis celle des webcams et des téléphones connectés en permanence, la tendance à se photographier soi-même s'est énormément répandue. De plus, les nouvelles modalités de diffusion des images, autant les réseaux sociaux que les plateformes de diffusion vidéo, ont permis un usage de l'image dans lequel le temps entre la prise de vue et la diffusion se trouve extrêmement réduit; on peut même dire que le paradigme de l'instantanéité prend de plus en plus de place dans l'imaginaire collectif. La photographie, qui a longtemps été pensée comme une représentation du passé plus ou moins lointain, le « ça-a-été » de Barthes⁵⁷⁴, devient quasiment une représentation du présent, du « cela est », tant la diffusion peut se faire rapidement. L'usage des outils numériques pour se photographier soi-même ainsi que pour diffuser ces images a défini un « nouveau » genre d'image; le selfie devient un genre avec ses codes et ses enjeux. En effet, contrairement à un genre ancien comme l'autoportrait, le selfie a des caractéristiques plus spécifiques; dans le Grand dictionnaire terminologique de l'Office québécois de la langue française (OQLF), on privilégie le terme « égoportrait » qui se définit comme suit :

⁵⁷⁴ Roland Barthes, *La chambre claire*, op. cit., p. 120.

Autoportrait photographique fait à bout de bras, la plupart du temps avec un téléphone intelligent, un appareil photo numérique ou une tablette, généralement dans le but de le publier sur un réseau social.⁵⁷⁵

Le procédé de production de l'image joue un rôle prépondérant dans la définition du selfie. La traduction de l'Office québécois du mot selfie par égoportrait vient souligner « le côté égocentrique et la valorisation de soi-même qui peuvent être caractéristiques de ce type d'autoportrait⁵⁷⁶ ». Le terme « autophoto » est aussi conseillé dans le Grand dictionnaire terminologique⁵⁷⁷, ce qui a l'avantage d'être un terme sans connotation péjorative. La Société Radio-Canada, par exemple, utilise parfois sur son site Internet le terme autophoto, en précisant entre parenthèse : un « selfie »⁵⁷⁸. Or, le mot anglais est lui-même ambigu : s'agit-t-il d'un néologisme créé à partir du mot *self*, soi, ou du mot *selfish*, égoïste? La connotation négative existe donc aussi en anglais, mais peut-être de manière moins frappante qu'avec le mot égoportrait, en raison de ce « flou » linguistique et étymologique. Au-delà des considérations linguistiques, le phénomène du

⁵⁷⁵ Office québécois de la langue française, *Le grand dictionnaire terminologique*, en ligne. http://www.granddictionnaire.com/ficheOqlf.aspx?ld_Fiche=26527058 [Consulté le 10 septembre 2020]

⁵⁷⁶ *Idem.*

⁵⁷⁷ *Idem.*

⁵⁷⁸ Par exemple, voir : Bahador Zabihyan, « Autophoto d'Obama lors de l'hommage à Mandela : mise en contexte », *Radio-Canada.ca*, en ligne. <http://m.radio-canada.ca/nouvelles/international/2013/12/10/013-obama-autophoto-thorning-schmidt.shtml> [Consulté le 10 septembre 2020]

selfie implique des enjeux liés à la représentation de soi et au rapport entre l'être et l'image. Le selfie comme genre peut en fait s'envisager comme un sous-genre de l'autoportrait. Si l'autoportrait peut se faire dans n'importe quel médium, allant du dessin à la peinture, en passant par la photo, la gravure et même la vidéo ou l'écriture, en revanche, le selfie existe sous la forme de la photographie numérique. La traduction autophoto met donc en évidence le caractère photographique du selfie. On pourrait, à la limite, élargir le selfie à la vidéo, ce qui donnerait l'autovidéo. La détermination technique est indissociable du selfie, tout comme l'usage de la médiation lui est intrinsèquement lié.

4.3.5 Le tutoriel vidéographique en ligne

Avec la démocratisation de la vidéo en ligne et surtout grâce aux plateformes de diffusion comme YouTube, un nouveau genre de vidéo d'amateur s'est développé, celui du tutoriel vidéographique en ligne ou du vidéo-tutoriel. Ces courtes séquences reposent généralement sur une question à expliquer ou sur des conseils à prodiguer sur un sujet donné; en raison des outils utilisés, soit une webcam, une tablette ou un téléphone, il s'agit souvent d'une personne filmée de près qui s'adresse directement aux gens qui regardent. La diffusion se fait par le truchement des réseaux sociaux numériques. Ainsi, les technologies numériques rendent maintenant accessible à n'importe qui de créer ses propres tutoriels. Les conséquences pour le partage du savoir sont évidentes : l'éducation populaire prend de nouvelles formes, tout le monde peut enseigner quelque chose aux autres, et

surtout, l'autonomisation des individus s'accroît dans la continuité du principe du DIY (do it yourself). Le vidéo-tutoriel fonctionne dans un principe d'horizontalité, où la hiérarchie n'existe (presque) plus; en effet, la facilité technique élimine le rapport « autoritaire » entre les producteurs de contenus médiatiques (les émetteurs) et les récepteurs. Le contrôle des objets sémiotiques dans les médias n'est donc plus l'apanage d'un petit groupe restreint. Dans le foisonnement de la production actuelle de vidéo-tutoriels, on retrouve toutes sortes de choses, dont les sujets et la qualité sont très variables; l'amateurisme est souvent un dénominateur commun. C'est à partir de cet enjeu de l'amateurisme inhérent aux pratiques populaires qu'on peut regarder la série vidéographique de tuto-poèmes de Charles Pennequin. La qualité technique de ses vidéos ne diffère guère de n'importe quelle vidéo d'amateur filmée par webcam. En ce sens, la production spécifiquement artistique ne diffère pas de la production sociale ou utilitaire; il serait difficile de distinguer les formes artistiques des autres formes, puisque les signes visuels sont semblables. Que ce soit la qualité de l'image, bien plus liée au moment de la création (qu'on peut associer à une technologie particulière) qu'à une différence notable entre la vidéo lambda et la vidéo artistique ou poétique. Le plan fixe devient quasiment imposé, en raison de la webcam qui est fixe sur l'ordinateur, ou alors les mouvements liés au déplacement de l'ordinateur portable deviennent reconnaissables pour les spectateurs. Cette ressemblance ou ce décloisonnement entre l'art et la vie quotidienne n'est pas sans rappeler certaines pratiques de l'art performance, en particulier les

events de Fluxus⁵⁷⁹. Aussi, la hauteur à laquelle se trouve habituellement un ordinateur, soit sur une table, impose bien souvent un plan portrait ou un gros plan, ce qui distingue sans aucun doute l'image du vidéo-tutoriel par rapport au cinéma ou à la télévision. Le tutoriel vidéographique se rapproche davantage de l'esthétique de la visioconférence que de celle du reportage. Par ailleurs, la webcam est souvent l'objet du regard dans les vidéo-tutoriels (ou les vidéos en ligne de manière générale) lorsqu'il s'agit de se filmer en train de parler. Ainsi, le médium n'est plus en retrait, il est toujours mis en évidence; on sent bien que la personne nous parle directement via la caméra, à nous, public potentiel, mais cela ne peut avoir lieu que parce qu'il y a cette caméra créée en fonction des usages comme celui de la conversation-vidéo (comme Skype ou Zoom). Par exemple, le premier tuto-poème de Pennequin fonctionne sur ce mode opératoire : il nous explique, en regardant la caméra, comment faire un poème sonore. La pratique du discours seul devant la caméra s'est généralisée comme pratique sémiotique avec la webcam, mais elle se perpétue avec le téléphone connecté. Le *Tuto-poème n°1 - Le poème sonore* s'inscrit dans cet espace qui n'est pas celui de la représentation cinématographique (de l'ordre du récit), mais plutôt celui de la communication par webcam qu'on pourrait qualifier d'énonciation-filmée ou de vidéo-

⁵⁷⁹ Par exemple, les gestes simples comme se faire une salade (« Proposition » de l'artiste Alison Knowles, 1962) ou allumer une allumette et la regarder jusqu'à ce qu'elle s'éteigne (« Lighting Piece » de l'artiste Yoko Ono, 1955). Voir : Ken Friedman, Owen Smith et Lauren Sawchin (dir.), *The Fluxus Performance Workbook*, Performance Research e-publication, 2002. <http://thestudio.uiowa.edu/fluxus/sites/default/files/FluxusWorkBook.pdf>

discours (donc de l'ordre du discours). Pour le deuxième tuto-poème, la distinction est plus subtile : d'une part, on est dans le récit visuel des mouvements du visage de Pennequin, et ce récit se trouve accentué par les applaudissements qui « dramatisent » le récit (pas de manière naturaliste), mais le regard vers la webcam contribue à l'imitation du genre « vidéo-discours » dans lequel le destinataire s'adresse à ses destinataires; Pennequin suscite l'attente d'un discours (ou d'une déclamation poétique) qui n'arrivera jamais. Sur le plan de l'horizon d'attente, *La selfie perf'* joue sur l'écart qu'il y a entre le domaine « traditionnel » de la poésie et une proposition dans laquelle la langue est totalement absente. L'attente vaine d'un poème, ainsi que la « déception » du spectateur qui découle de ce décalage entre l'horizon d'attente et l'œuvre, constituent des enjeux importants dans cette vidéo. Pennequin s'inscrit, avec ce deuxième tuto-poème, dans la lignée de la performance et de la poésie action.

4.3.6 Le tuto-poème n°1 : une mise en abyme

Le premier tuto-poème, en raison de son apparence de vidéo-tutoriel, implique une mise en abyme. Le poème sonore est dans la performance qui est dans la vidéo. Or, on pourrait aussi se demander si le poème sonore est bien une œuvre ou si ce n'est pas simplement un simulacre de ce que peut être la poésie sonore. Le problème est donc de trancher entre deux interprétations possibles du premier tuto-poème : 1) le poème sonore est simplement un signe iconique ressemblant à un poème sonore, ou bien 2) le poème sonore est effectivement un poème sonore de Pennequin. En somme,

on ne sait pas trop si l'œuvre du premier tuto-poème c'est la vidéo, la performance, la vidéo de la performance ou le poème sonore. Le poème, est-ce l'amalgame de sons produit par la casserole et les mots qui sont prononcés? Et les explications de la « recette » pour créer un poème sonore font-elles partie de l'œuvre poétique? Tout ce flou catégoriel n'est pas anodin, il fait assurément partie du projet. Pennequin fait éclater ces diverses formes artistiques. Si Jean de Loisy parle d'une « explosion sémantique et spatiale et psychique⁵⁸⁰ » dans la démarche de Bernard Heidsieck, on peut dire que Charles Pennequin est dans l'explosion des médiums et de la catégorie « poésie », qu'il se fait exploser lui-même comme poète, ce qui détermine une poétique de l'éclatement et une pratique explosive, indisciplinaire.

4.3.7 La présence et l'image

À partir de l'invention du cinéma, on peut dire que l'image-mouvement⁵⁸¹ établit un nouveau rapport entre le sujet présent, soit l'acteur ou le performeur, et son image filmique. On trouve chez Walter Benjamin une opposition entre l'acteur de théâtre et le comédien de cinéma : « Ce qui importe pour le film, c'est bien moins que l'interprète présente au public un autre personnage que lui-même; c'est plutôt qu'il se présente lui-même à

⁵⁸⁰ Jean de Loisy dans Sandra Adam-Couralet et Jean de Loisy, « Vaduz (1974) de Bernard Heidsieck (1928-2014) », *France Culture*, émission Les regardeurs du 30 mai 2015. <https://www.franceculture.fr/emissions/les-regardeurs/vaduz-1974-de-bernard-heidsieck-1928-2014> [Consulté le 2 septembre 2021]

⁵⁸¹ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, les éditions de minuit, Collection Critique 1983, 296 p.

l'appareil⁵⁸² ». L'évolution du cinéma laisse tout de même l'impression que cette dichotomie n'est pas une véritable opposition; on peut, certes, relever une petite différence de « présence » de l'acteur de théâtre par rapport à l'acteur au cinéma, mais ce n'est peut-être plus une question fondamentale aujourd'hui; il est devenu fort courant que les acteurs fassent à la fois du théâtre, de la télévision et du cinéma, mais surtout, l'autonomisation du cinéma comme média et même comme paradigme culturel dominant fait de cette comparaison entre la qualité de présence au théâtre et au cinéma une problématique surannée. Qui plus est, les nouvelles pratiques théâtrales hors-murs où est aboli le 4^e mur rompt la distance qu'il y avait entre les acteurs et le public; la proximité permise par la caméra s'avère possible aussi dans le champ théâtral. Bien sûr que le cinéma passe par l'image, tandis que le théâtre se fait en coprésence avec le public, mais la multiplication des écrans dans l'espace scénique atténue de plus en plus cette distinction. Au cinéma, comme au théâtre, l'enjeu reste tout de même la plupart du temps celui d'incarner un personnage. Selon l'étymologie et l'histoire du mot « personnage », on peut voir qu'il s'agit d'une représentation et non d'une personne : le personnage est une « personne fictive mise en action dans un ouvrage dramatique », une « représentation théâtrale de sujets tirés de l'histoire ou de l'imagination », une « image ou statue représentant une personne », et puis l'expression « jouer (ou faire) le personnage » (à partir du

⁵⁸² Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éditions Allia, 2007, p. 39.

XV^e siècle) signifie « se composer un rôle pour tromper quelqu'un »⁵⁸³. Le personnage est donc d'abord et avant tout la présence d'un signe, voire d'un symbole; il ne s'agit pas de montrer la présence d'un sujet-acteur, puisque ce dernier sert uniquement de support au personnage comme entité fictive. Or, l'argument de Benjamin pour distinguer l'interprète au théâtre et celui au cinéma, soit que l'interprète au cinéma se présente lui-même, est justement un paradigme central de la performance; le performeur se présente lui-même, contrairement au personnage de cinéma ou de théâtre. Évidemment, ces différences reposent sur des généralités, et les pratiques contemporaines sont parfois tellement hybrides qu'il serait périlleux de distinguer avec certitude ce qui est théâtral de ce qui est performantiel. Le corps comme signe n'est pas le même lorsqu'il y a l'incarnation d'un sujet-individu et lorsqu'il y a la représentation d'un personnage. La notion de présence, que nous avons abordée à la section 2.1, offre la possibilité de dépasser ce clivage entre théâtre et performance, en insistant sur ce qui implique un être-là⁵⁸⁴. D'ailleurs, « nommer la présence, c'est penser d'emblée l'absence⁵⁸⁵ », ce qui rejoint l'idée de Bertrand Gervais que nous avons évoquée à propos de l'interdépendance entre la présence et l'absence (voir 2.1.1). Puisque la présence peut se penser à la fois physiquement et mentalement, et qu'on peut

⁵⁸³ « Personnage », *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, en ligne. <http://www.cnrtl.fr/etymologie/personnage> [Consulté le 14 mars 2016]

⁵⁸⁴ Jean-Louis Weissberg, *Présences à distance, déplacement virtuel et réseaux numériques, pourquoi nous ne croyons plus à la télévision*, Paris, L'Harmattan, 1999, 301 p.

⁵⁸⁵ Josette Féral et Edwige Perrot, « De la présence aux effets de présence. Écarts et enjeux », dans Josette Féral (dir.), *Pratiques performatives. Body Remix*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012, p. 11.

être présent physiquement sans l'être mentalement, Féral et Perrot reprennent l'idée de Weissberg consistant à « définir la présence comme un état parmi des propositions variées d'apparitions et de disparitions des nappes multiples qui constituent l'état de présence⁵⁸⁶ ». Cette façon de concevoir la présence et l'effet de présence conduit à voir la vidéo de Pennequin comme une performance consistant à montrer un effet de présence, et plus spécifiquement un effet de présence à titre de selfie et d'autovidéo, ce qui comporte une multitude de connotations liées au selfie comme type d'image et à la vidéo en ligne (en particulier la vidéo-discussion en directe et le vidéo-tutoriel). En somme, Pennequin se présente lui-même, mais le fait d'utiliser la vidéo implique un effet de présence.

D'autre part, la relation indexicale entre une performance et sa représentation en image peut se comparer à la relation entre le corps et le sujet :

The presentation of the self — in performance, in the photograph, film, or video — calls out the mutual supplementarity of the body and the subject (the body, as material 'object' in the world, seems to confirm the 'presence' of the subject; the subject gives the body its significance as 'human'), as well as of performance or body art and the photographic document.⁵⁸⁷

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁸⁷ Amelia Jones, « Temporal Anxiety / 'Presence' in Abstentia : Experinencing Performance as Documentation », *Archaeologies of Presence. Art, performance and the Persistence of Being*, New York, Routledge, 2012, p. 212.

Le corps incarne ou performe le sujet, certes, mais l'art performance repose davantage que le théâtre sur cet *embodiment* (le terme français « incarnation » traduit mal cette notion, en plus de lui donner une connotation religieuse qui n'a rien à voir) : s'il y a encore un sujet chez l'acteur de théâtre, il est derrière son personnage, tandis que la performance met le sujet au premier plan, quitte à ce que ce sujet soit lui-même un certain personnage. En effet, il serait hasardeux de considérer le sujet comme une entité autonome et fixe, c'est pourquoi les théories de la performativité, avec Erving Goffman qui considère les interactions de la vie quotidienne comme une sorte de théâtre⁵⁸⁸ ou bien Judith Butler et la performativité de l'identité et du genre⁵⁸⁹, ont permis de mettre en lumière le « jeu social » qui est à l'œuvre dans l'élaboration de soi, dans la performance de soi telle qu'on la trouve de façon générale dans les *performance studies*⁵⁹⁰.

4.3.8 Performativité et performance de soi

L'autovidéo ou le selfie vidéo qu'utilise Pennequin dans *La selfie perf'* implique une performance de soi comme il en est question chez Goffman, soit une mise en évidence d'un sujet. Or, en faisant une œuvre de performance, Pennequin dépasse le cadre strict de la performance du quotidien; il fait usage

⁵⁸⁸ Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Londres, Allen Lane / The Penguin Press, 1969 [1959], 228 p.

⁵⁸⁹ Butler, Judith, *Gender Trouble : feminism and the subversion of identity*, New York, Routledge, 1990, 172 p.

⁵⁹⁰ Voir aussi : Richard Schechner, *Performance Studies : An Introduction*, *op. cit.*, 288 p.

des codes sociaux (ou anthropologiques) contemporains à des fins poétiques et artistiques. La performance artistique détourne la performativité identitaire. Pour Derrida, l'énoncé performatif n'est pas lié au contexte d'énonciation comme chez Austin ou Searle; il « n'a pas son référent [...] hors de lui⁵⁹¹ », il se suffit en lui-même. La performativité, dans la performance de soi, « produit ou transforme une situation », elle « opère »⁵⁹². Selon Féral, Derrida effectue un « renversement » du concept de performatif puisque sa légitimation ne repose plus sur les événements extérieurs ou sur le contexte⁵⁹³. Il s'avère pertinent d'envisager la vidéo-performance de Pennequin en la concevant comme un acte qui se suffit en lui-même, n'étant pas simplement une représentation documentaire. Qui plus est, penser cette autonomie de l'action empêche de distinguer trop rapidement la performance sous forme de vidéo de la performance en coprésence. Il y a des distinctions de modalités entre la vidéo-performance et la performance en coprésence, ainsi que des différences sémiotiques, mais il s'avère judicieux d'aborder la vidéo comme une performance en soi, à l'instar de ce que propose Auslander, pour penser l'action de la performance⁵⁹⁴. Dans la continuité de la conception derridienne, Féral précise que la performativité est « synonyme de fluidité, d'instabilité, d'ouverture du champ des possibles, se situant entre reconnaissance et

⁵⁹¹ Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1972, p. 382.

⁵⁹² *Idem*.

⁵⁹³ Josette Féral, « De la performance à la performativité », *Communications*, vol. 92, no. 1, 2013, p. 210.

⁵⁹⁴ Philip Auslander, « The Performativity of Performance Documentation », *loc. cit.*, p. 1-10.

ambiguïté des significations⁵⁹⁵ ». Dans cette perspective, la performativité (ce qui inclut ici ce que nous appelons la performantialité) nous sort d'une sémiotique stable (ou simple) pour nous plonger dans un réseau instable d'interprétants possibles⁵⁹⁶. Selon Schechner, la performance, incluant la performance propre à la performativité, implique un « showing doing⁵⁹⁷ » comme nous l'avons vu au premier chapitre (voir 1.4) : « Celui *qui fait* montre toujours qu'il fait et dans cet acte de monstration se glisse l'originalité du geste accompli⁵⁹⁸ ». La monstration de la performance suppose une altérité; elle s'adresse à autrui : « Elle appelle le regard de l'autre, qui la voit, l'analyse, la compare, l'accepte, la juge parfois selon des critères qui lui sont propres⁵⁹⁹ ». D'autre part, la performativité devient aussi une question identitaire avec Judith Butler; cette dernière attribue à l'identité du genre, entre autres choses, une nature performative, ce qui suppose qu'il n'y a pas d'identité préexistante mais que celle-ci se construit, se performe⁶⁰⁰. La distinction entre la fiction et la « réalité » perd un peu de son sens, puisque l'identité du sujet reposerait sur des processus similaires à ceux de la fiction. Performer l'identité à travers le genre, la race ou toute autre construction culturelle, c'est donc aussi la jouer, tout comme nous jouons à être ou à nous

⁵⁹⁵ Josette Féral, « De la performance à la performativité », *loc. cit.*, p. 212.

⁵⁹⁶ L'interprétant est ce qui, dans la sémiotique de Charles S. Peirce, permet de faire le lien entre le representamen et l'objet qui est signifié; c'est une clef interprétative du signe, en somme, pour la personne qui l'interprète.

⁵⁹⁷ Richard Schechner, *Performance Studies : An Introduction*, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁹⁸ Josette Féral, « De la performance à la performativité », *loc. cit.*, p. 214.

⁵⁹⁹ *Idem.*

⁶⁰⁰ Judith Butler, *op. cit.* Voir aussi : Richard Schechner, *Performance Studies : An Introduction*, *op. cit.*, p. 131.

comporter de telle ou telle manière dans notre environnement culturel et social. La fiction affleure ainsi à la surface de toute performance et cette fiction est projection de soi à travers un faire⁶⁰¹.

Si le deuxième tuto-poème ne met pas de l'avant des questions frappantes concernant la question identitaire (au-delà des évidences comme le fait qu'il s'agit d'un poète-performeur, d'un homme blanc, occidental, français, cisgenre), en revanche, elle évoque directement la question du selfie et de l'autovidéo. On est donc bien obligé de considérer que l'œuvre nous impose un questionnement sur ces pratiques, et le selfie comme genre implique, intrinsèquement, une composante identitaire. Le poète fait une performance où la poésie, du moins au sens d'une poésie avec des mots, est complètement absente. C'est donc une performance mettant principalement de l'avant le média de la vidéo en ligne et le procédé du selfie filmé ou de l'autovidéo. De même, la mise en scène de soi dans la vie sociale, devenue encore plus frappante avec les nouvelles technologies et les réseaux sociaux numériques, prend deux directions dans la vidéo : 1) en reprenant la forme du selfie et de l'autovidéo dans une œuvre, Pennequin participe lui-même à cette pratique, 2) en utilisant une mise en scène théâtralisée et humoristique avec les « rires en boîte », Pennequin détourne en quelque sorte l'usage du selfie comme construction identitaire, mettant en évidence l'aspect spectaculaire et le caractère artificiel de cette « performance de soi ».

⁶⁰¹ Josette Féral, « De la performance à la performativité », *loc. cit.*, p. 215.

4.3.9 L'égoportrait, l'autoportrait et l'autofiction

Avec ses tuto-poèmes, Charles Pennequin s'inscrit dans le courant de la vidéo-performance, c'est-à-dire dans une sous-catégorie de l'art performance qui consiste à produire une performance filmée, qui se donne donc à voir par le biais d'un écran plutôt qu'en coprésence avec le public⁶⁰². On peut tout à fait envisager *Tuto-poème n°2 - La selfie perf'* du point de vue de la tradition de l'autoportrait, mais l'indication de selfie dans le titre suppose une filiation (du moins revendiquée par le performeur) avec le selfie. La question de l'authenticité de cette filiation devient importante : est-ce une filiation en bonne et due forme, ou une sorte de détournement du genre ou du type⁶⁰³ selfie? En effet, on peut penser à Sylvain Courtoux qui revendiquait avec sa performance sous forme de concert *Vie et mort d'un poète (de merde)* le statut d'opéra-rock⁶⁰⁴ le statut d'opéra-rock, bien que ça s'avérait plutôt être de l'électro-pop avec des paroles de poésie « parodiant » le punk (ou des paroles de chanson punk parodiant la poésie?). Ainsi, entre l'affirmation d'un genre par l'auteur et la catégorisation « pertinente » d'une œuvre, on doit prendre en compte que la référence à un genre peut aussi relever d'une posture esthétique ou d'un détournement. Dans le cas de Pennequin, il serait difficile de contester qu'il s'agit d'un selfie, puisque le moyen technique de la

⁶⁰² Lamy, Jonathan, « Les performances de James Luna : effets de corps, effets de culture », dans Josette Féral et al., *Pratiques performatives. Body Remix*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012, p. 67.

⁶⁰³ Type étant entendu au sens peircéen, comme dans la dichotomie Type / Token.

⁶⁰⁴ Cette performance a été présentée, entre autres, au Palais de Tokyo à Paris en 2007. Voir section 2.6.

webcam joue effectivement un rôle primordial dans la production de cette autovidéo, cette représentation de l'artiste par lui-même en vidéo. En évoquant le selfie, Pennequin inscrit sa vidéo-performance dans une nouvelle série culturelle⁶⁰⁵ qui n'est pas la même que celle de l'autoportrait; l'autoportrait a une longue histoire, en peinture et en littérature, tandis que le selfie se situe exclusivement dans l'usage récent des médias sociaux numériques et de l'image numérique. Les trois aspects de la série culturelle que propose Louis Francoeur sont : l'aspect syntaxique, l'aspect sémantique et l'aspect pragmatique⁶⁰⁶. La syntaxe visuelle du selfie impliquerait un agencement de l'image qui met en évidence la personne qui pose devant la caméra et qui appuie pour prendre l'image. Contrairement à l'autoportrait, il est plus rare d'avoir un selfie en plan plain-pied, pour des raisons techniques, à l'exception de certains selfies qui sont pris à l'aide d'une perche à selfie. En revanche, le selfie laisse transparaître le contexte de sa prise de vue : on voit le bras tendu qui prend la photo, le regard qui fixe l'écran d'ordinateur ou la webcam, les mouvements de caméra qui sont liés de manière indissociable aux mouvements du sujet, la photo est souvent prise en plongée ou en diagonale en raison de l'angle du bras ou de la perche à selfie, etc. Cela ajoute à l'aspect pragmatique propre au selfie que n'a pas nécessairement l'autoportrait. Du point de vue sémantique (ou sémiotique), le selfie s'affiche

⁶⁰⁵ Nous avons abordé les séries culturelles dans les sections 3.6 et 3.7. Voir : Louis, Francoeur, *Les signes s'envolent. Pour une sémiotique des actes de langage culturels*, op. cit., p. 128-130.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 128.

comme selfie à même le plan plastique, alors que bien des autoportraits ne s'affichent pas comme tel; il s'avère souvent nécessaire de passer par le titre ou le paratexte pour savoir qu'une image est un autoportrait. Enfin, le selfie implique la possibilité de se voir à l'écran au moment de la prise de vue, ce qui induit, surtout en vidéo, un ajustement de soi dans le cadre qui devient apparent et ce, autant en ce qui concerne le comportement adopté que la position ou l'espace occupé dans le cadre.

Puisque l'autovidéo se présente comme une forme d'énonciation de soi, il serait possible d'y voir une certaine parenté avec une tendance très répandue en littérature depuis la fin du siècle dernier, à savoir l'autofiction. Le terme, inventé par Serge Doubrovsky, vient modifier le pacte avec le lecteur qui existait d'un côté pour la fiction et de l'autre pour l'autobiographie; l'autofiction propose un « pacte paradoxal⁶⁰⁷ ». On oscille entre « la fiction (la création, le style) et le réel (du latin classique *res*, chose)⁶⁰⁸ ». Comme le souligne Grell, avec l'autofiction « il s'agit [...] toujours de variations d'un moi en situation, assumé, d'une image variable d'un je dans un monde inconstant⁶⁰⁹ ». En cela, malgré l'écart entre ces pratiques, l'autofiction et la poésie-performance (ou la performance vidéographique) ont des enjeux similaires; l'ambiguïté catégorielle joue d'ailleurs un rôle crucial dans un cas comme dans l'autre. C'est précisément ce qui pose un problème avec l'autofiction : « L'ambiguïté qui lui est souvent reprochée est justement son

⁶⁰⁷ Isabelle Grell, *L'autofiction*, Paris, Armand Collin, 2014, 125 p.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 107-108.

essence⁶¹⁰ ». D'ailleurs, cela dérange puisque cela ne se « range » pas facilement dans des catégories : « L'autofiction, c'est dé-ranger [sic] », écrit Grell, avant d'ajouter que l'autofictionniste est un « kamikaze »⁶¹¹. Bien évidemment, il s'agit d'un kamikaze sémiotique, puisque ce sont les signes et les significations qu'il fait exploser. L'ambiguïté de la performance vidéographique de Pennequin offre donc au spectateur un difficile choix interprétatif. Évidemment, Pennequin n'est pas dans l'autofiction, mais il est, lui aussi, un kamikaze sémiotique.

4.3.10 Le silence et la figure du poète

Dans le cadre des cours au Collège de France, Roland Barthes a donné en 1978 un séminaire intitulé *Le Neutre* dans lequel il aborde la notion de silence dans une perspective sémiologique. Il commence par distinguer deux types de silence en latin : *tacere* (le silence verbal) et *silere* (la tranquillité, l'absence de mouvement et de bruit)⁶¹². Ce dernier « [s]'emploie pour les objets, la nuit, la mer, les vents »; il « renverrait volontiers à une sorte de virginité intemporelle des choses, avant qu'elles naissent ou après qu'elles ont disparu⁶¹³ ». Barthes voit donc dans le *silere* un « état sans paradigme, sans signe⁶¹⁴ ». Avec *La selfie perf'*, Pennequin se situe dans le *tacere*, dans

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 108.

⁶¹¹ *Idem.*

⁶¹² Roland Barthes, *Le Neutre*. Cours au Collège de France (1977-1978), Paris, Seuil, 2002, p. 49.

⁶¹³ *Idem.*

⁶¹⁴ *Idem.*

l'absence de parole. Le droit à la parole, qui implique aussi le droit au silence, est lié au « problème du pouvoir », affirme Barthes⁶¹⁵. Pouvoir se taire suppose donc d'avoir un droit à la parole qui rend possible ce choix du silence, pourrait-on dire. En ce sens, la question identitaire revient, permettant de constater que le silence de Pennequin peut exister parce que ce dernier a un statut reconnu d'auteur, de poète et de performeur. Le silence n'est pas qu'une absence, il peut aussi être un signe : « On sait qu'en musique le silence est aussi important que le son : il est un son, ou encore il est un signe⁶¹⁶ ». Ainsi, même si aucun signe n'est produit, il sera possible pour quelqu'un d'autre d'interpréter ce non-signes comme un signe; « ce qui est produit expressément pour ne pas être un signe est très vite récupéré comme signe⁶¹⁷ ». On constate parfois que « le silence lui-même prend figure d'une image, d'une posture⁶¹⁸ ». Qui plus est, le silence peut aussi se trouver dans ce que Barthes appelle un paradigme « étendu », donc « à la fois paradigmatique et syntagmatique » en ce sens que celui qui est silencieux se distingue de ceux qui parlent⁶¹⁹. Son silence pourra être extrêmement polysémique. Advenant que l'interprétant ne soit pas clair, comme c'est le cas ici avec le silence de Pennequin, la parole sera nécessaire pour expliquer ou justifier ce silence comme signe : « le silence ne devient signe que si on le fait parler, si on le double d'une parole explicative

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 50.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 54.

⁶¹⁷ *Idem.*

⁶¹⁸ *Idem.*

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 55.

qui donne son sens⁶²⁰ ». Charles Pennequin se trouve donc dans cette situation : son silence devient polysémique. Il y a silence alors que l'attente du public est celle du poème, et en ce sens, il y a une absence de poème mais aussi la présence d'un poème qui serait, non pas linguistique, mais plutôt de type poème-action. Le silence de Pennequin et ses très légers mouvements deviennent un poème en raison du contexte énonciatif : une vidéo faisant partie d'une série de tuto-poèmes sur un site Internet de poésie contemporaine. Le silence du poète repose donc sur une figure, celle du poète, qui se trouve habituellement associée à la parole. On assiste à une inversion de la figure du poète.

Il n'est pas anodin que ce silence comme énonciation se trouve dans le tuto-poème numéro 2, puisqu'on retrouve dans le tuto-poème numéro 3 un enjeu qui lui est fortement associé. En effet, le titre de son troisième tuto-poème est *Ça a déjà été fait – La perf embarquée*. Pennequin joue de l'ironie dans cette performance, répétant *ad nauseam* « ça a déjà été fait »; ce faisant, il se moque de l'idée de nouveauté à tout prix qui est au cœur de la modernité⁶²¹. Ainsi, puisque Pennequin dit dans le tuto-poème numéro 3, non sans une certaine pointe d'humour, que « tout a déjà été fait », il devient pertinent, comme il le fait dans le tuto-poème numéro 2, de simplement rester

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 55.

⁶²¹ À cet égard, on pourrait même dire que la pensée postmoderne repose aussi sur la nouveauté, malgré l'importance du remix, de l'emprunt et du détournement, puisque l'innovation n'est pas pour autant disparue de l'imaginaire postmoderne; ce serait là une question qui mériterait très certainement que l'on s'y attarde, mais ce n'est pas ici l'objet de la discussion.

silencieux. En effet, dans la logique du « tout a été fait », on peut en déduire que tout a déjà été dit, et en ce sens, le silence devient plus approprié que la redite. À tout le moins, pour reprendre l'idée de Barthes, le silence comme signe sera plus polysémique.

Malgré l'absence de mots, la vidéo de Pennequin présente tout de même une certaine figure du poète. Celle du poète-performeur, bien sûr, mais celle de poète au sens large aussi. Il serait approprié de reprendre ici la distinction de Richard Kearney entre la figuration intentionnelle et la figuration de soi-même comme les deux composantes de la figuration. La figuration intentionnelle, c'est « figurer comme », tandis que la figuration de soi-même, c'est « se figurer comme »⁶²². Pour Kearney, on passe « de la figuration en tant que perception à la figuration en tant qu'imagination et signification⁶²³ ». La vidéo de Pennequin présente une image figurative : la figuration qui se donne à voir est l'image de Pennequin lui-même; c'est un signe iconique. Considérant le contexte énonciatif déjà évoqué, on peut aussi se figurer Pennequin comme un poète; la figure du poète peut donc être là, même si ce n'est pas vraiment une figure de poète qui semble être donnée à voir sur le plan iconique (puisque ce n'est pas une figure qui parle que l'on voit à l'écran). Le contexte énonciatif sert d'interprétant à ce symbole qu'est la figure du poète.

⁶²² Richard Kearney, « La phénoménologie de la figuration », *loc. cit.*, p. 78.

⁶²³ *Idem.*

4.3.11 L'anomalie : sortir du paradigme

Considérant l'ambiguïté de *La selfie perf'*, et malgré la polysémie que peut avoir le silence, il serait excessif de penser que toute interprétation serait possible.

Ce n'est jamais toute l'encyclopédie qui est ouverte, mais des secteurs déterminés en fonction d'inférences abductives, qui permettront d'anticiper et de corriger progressivement le contexte délimité, ou « monde possible ».⁶²⁴

Ce que Christian Besson souligne, c'est aussi ce que *Les limites de l'interprétation* d'Umberto Eco proposait⁶²⁵ : soit de fixer des balises aux interprétations possibles, pour éviter d'avoir des surinterprétations ou des interprétations qui seraient carrément absurdes dans une perspective pragmatique. Certes, comme le souligne Besson, l'anomalie, soit ce qui sort du paradigme ou de la catégorie, est devenue constitutive de l'art contemporain; selon lui, on a érigé en système l'anomalie⁶²⁶. « Sortir du paradigme » a fini par constituer un paradigme en soi. En essayant de comprendre l'anomalie inhérente à une œuvre, on travaille aussi à comprendre le(s) paradigme(s). En analysant l'œuvre *La selfie perf'* de Pennequin, on peut à la fois cerner des interprétations possibles de l'œuvre, des enjeux sémio-

⁶²⁴ Christian Besson, *Abductions : treize essais sur des œuvres du temps présent ; suivi de L'œuvre et son interprétant*, Genève, Musée d'art moderne et contemporain de Genève, 2006, p. 305.

⁶²⁵ Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Librairie Générale Française, 1994, 413 p.

⁶²⁶ Christian Besson, *op. cit.*, p. 299.

esthétiques de la poésie-performance et de la vidéo-performance ainsi que des enjeux sémiotiques du selfie comme genre. La présence, qui est une question centrale avec l'art performance, devient aussi une modalité de l'énonciation, d'une part, dans la performance de soi inhérente à l'autophoto et à l'autovidéo et, d'autre part, dans le poème-action. L'être-là, avec le selfie, devient une question primordiale et même un mot d'ordre qui, en plus d'exiger une présence au temps présent, requiert une présence en ligne pour une altérité qui se trouve ailleurs. La création artistique occupe donc cet espace de la représentation qui est devenue un espace du quotidien, où parfois rien ne se passe, ou presque.

Le « Tuto-poème n°4 - La danse de l'entravé⁶²⁷ » est une vidéo dont la trame sonore a été enregistrée de manière distincte de l'image. Pennequin lit, en voix off, un poème qui parle du corps et du rapport entre soi et l'autre, tandis qu'on le voit lui danser seul dans une cuisine. Puis, à un moment donné, une femme, Camille Escudero, se joint à lui pour danser. Le montage fait apparaître et disparaître Escudero, créant un effet de rêverie. Cette action banale, évoquant un moment de vie, vient élever la danse ordinaire au rang de performance, tout en offrant une métaphore du rapport à soi et à l'autre dont parle le texte lu par Pennequin.

Dans les tuto-poèmes, il y a très certainement une perturbation des catégories artistiques. Ainsi, Pennequin agit comme une sorte de kamikaze sémiotique, puisqu'il met son propre corps en jeu pour faire « exploser » le

⁶²⁷ Charles Pennequin et Camille Escudero, « Tuto-poème n°4 - La danse de l'entravé », TAPIN-2, vidéo en ligne. <http://tapin2.org/tutopoemes>

champ de la poésie et la signification du genre de l'œuvre, voire de l'œuvre elle-même; Pennequin se fait « exploser » lui-même comme figure du poète. Cette sortie du paradigme, pour suivre l'idée de Besson, impose une réinvention du champ de la poésie qui, sous l'action perturbatrice de la performance, se voit forcée de se renouveler, de se transformer. Le tuto-poème numéro un est emblématique : le jeu de mise en abyme de l'œuvre dans l'œuvre montre bien l'incertitude catégorielle entre la poésie, la vidéo, la poésie sonore et la performance, mais surtout, l'esthétique du vidéo-tutoriel pave la voie à une poétique de la monstration, qui est un paradigme inhérent à la performance que Pennequin transpose en poésie. L'évolution de la notion de poésie dérange certaines personnes, comme tout changement peut le faire.

Ce qu'on peut appeler « l'affaire Jacques Roubaud », qui a eu lieu en 2010 à la suite de la publication par Jacques Roubaud d'un article polémique dans *Le Monde diplomatique*, ainsi que tous les débats sur les limites de la poésie et la place de la poésie-performance montrent bien qu'il y a un clivage entre une conception restreinte de la poésie et une conception élargie. En effet, le texte de Roubaud s'attaque à la poésie-performance, à la poésie sonore, au slam, à l'ensemble des littératures hors du livre et même à l'usage du vers libre, et ce, au nom d'une défense de la « vraie » poésie⁶²⁸. Sa critique la plus importante, pour notre réflexion, s'avère celle qu'il fait à l'égard de la

⁶²⁸ Jacques Roubaud, « Obstination de la poésie », *Le Monde diplomatique*, janvier 2010, p. 22-23. <https://www.monde-diplomatique.fr/2010/01/ROUBAUD/18717> [Consulté le 2 septembre 2021]

« poésie de performance », qu'il qualifie péjorativement de « vroum-vroum »⁶²⁹. Roubaud affirme que c'est pour des raisons économiques que la poésie-performance existe, puisqu'elle répondrait, selon lui, à une « passion dévorante pour le "spectacle vivant" » chez les « acteurs culturels »⁶³⁰. C'est là une preuve de la méconnaissance de Roubaud des démarches de la performance et de la poésie sonore qui s'ancrent manifestement dans des questions esthétiques qui ont cours pourtant depuis les années 1950. La poésie-performance n'émerge pas dans le but de répondre à une demande économique pour du spectacle vivant, puisque sinon de simples lectures publiques suffiraient; la poésie-performance existe parce que des questions de recherche artistique la sous-tendent, provenant de l'éclatement du domaine poétique et littéraire via la poésie sonore et la poésie action ainsi que de l'art performance et du champ des arts plastiques. La sortie tapageuse de Roubaud a engendré de nombreuses réactions, la plupart pour défendre les poésies hors du livre⁶³¹. Avec ce clivage entre la poésie comme catégorie restreinte et la poésie comme catégorie large (incluant la poésie sonore et la performance), il s'agit d'un « affrontement du lieu identitaire à des effets d'altérité⁶³² », commente Christian Prigent qui réfute d'ailleurs toute

⁶²⁹ *Idem.*

⁶³⁰ *Idem.*

⁶³¹ Le principal appui qu'a eu le discours de Roubaud vient de Sébastien Smirou. Voir : Sébastien Smirou, « Rénovation de la vp », *P.O.L.*, section atelier, 24 janvier 2010, en ligne. <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=editions-pol-blog&numpage=5&numrub=4&numcateg=&numsscateg=&lg=fr&numbillet=88&numauteur=5788&lg=fr> [Consulté le 2 septembre 2021]

⁶³² Christian Prigent, « Vroum-vroum et flip-flap », *Atelier P.O.L.*, 1er février 2010, en ligne. <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=editions-pol->

association de son travail à cette vision d'une « vraie poésie » comme chasse gardée⁶³³. Jean-Pierre Bobillot, pour sa part, se demande pourquoi Roubaud se crispe et s'obstine à refuser certaines pratiques poétiques, comme si ces dernières pouvaient priver les formes poétiques plus traditionnelles de quelque chose⁶³⁴.

En fin de compte, ce n'est pas parce qu'il y a une explosion de la poésie que tout disparaît, au contraire, ça semble plutôt ouvrir à de nouvelles possibilités. Le travail de Charles Pennequin n'est pas de nier la poésie livresque dans son acception plus traditionnelle, d'ailleurs il publie lui-même de nombreux livres, mais il tente de poursuivre la même démarche de création lorsqu'il fait des vidéos, des performances ou des recueils. En effet, son écriture elle-même cherche à questionner la langue, à faire éclater les idées préconçues et la syntaxe, pour élargir le sens des mots; son écriture se fait performance, elle se veut « action », elle est une irruption dans la vie. Ses tuto-poèmes ne sont peut-être pas ontologiquement identiques à des poèmes écrits, ce qui peut évidemment choquer les puristes, mais ils se positionnent certainement dans une tradition de la poésie sonore, de la poésie-performance et de la vidéopoésie, n'en déplaisent aux détracteurs des

blog&numpage=5&numrub=4&numcateg&numsscateg&lg=fr&numbillet=91[Consulté le 2 septembre 2021]

⁶³³ *Idem*. Prigent se moque d'ailleurs de Jacques Roubaud et de Sébastien Smirou, puisque tous les deux portent le même discours sur la « vraie poésie », en adressant sa critique à l'égard d'un auteur nommé Smiroubaud.

⁶³⁴ Jean-Pierre Bobillot, « Les humeurs de M. Roubaud (et autres vrais poètes) », *Sitaudis*, 23 février 2010, en ligne. <http://www.sitaudis.fr/Incitations/les-humeurs-de-m-roubaud-et-autres-vrais-poetes.php> [Consulté le 2 septembre 2021]

poésies hors du livre. En faisant exploser le paradigme poétique ainsi que sa propre figure de poète, et en jouant avec les limites de la langue, de la parole et du silence, Pennequin contribue à garder la poésie vivante, à travers une démarche qui inscrit la poésie dans la vie, cette dernière devenant une sorte de performance permanente.

4.3.12 Conclusion

Comme on a pu le voir, la vidéo permet bien davantage que de simplement documenter des performances publiques. La performance comme action donnée à voir et à entendre peut exister autant en coprésence qu'en modalité médiatisée. La série *Le poème du mois* de Laura Vazquez, la bande-annonce pour *Last call les murènes* de Maude Veilleux ou les performances des Poètes des attentats aveugles existent grâce à la vidéo. Ainsi, la poésie-performance, c'est souvent une mise en branle d'un processus, qui peut aller jusqu'à « performer » le médium vidéographique, c'est-à-dire le faire agir, le faire « opérer » comme moyen de communication. Pour ces poètes de la performance, la vidéo sert d'outil, mais celui-ci s'inscrit dans le « showing doing » de Schechner⁶³⁵, ce qui transforme le médium en performance (au sens large où on l'entend dans les *performance studies*). La vidéo s'avère mise en évidence comme médium.

Les *Tuto-poèmes* de Charles Pennequin illustrent l'esprit de la performantialité qui anime la poésie-performance, soit une « explosion

⁶³⁵ Nous avons abordé cet aspect à la section 1.4.

sémiotique ». Bien sûr, le brouillage du sens et la polysémie peuvent se trouver dans la poésie en général, mais l'effet de la performance est davantage une remise en question de la poésie et de la figure de poète, ce qui nous conduit à l'idée de kamikaze sémiotique. Cette espèce d'auto-sabotage du poète-performeur n'est pas seulement une posture de négation, c'est aussi une posture d'éclatement et de renouvellement de la poésie. La vidéo en ligne, avec la référence au tutoriel, donne à Pennequin les moyens de poursuivre l'idée développée précédemment par Fluxus de faire converger l'art et la vie quotidienne. Finalement, si la performance est un faire qui se montre en tant que faire, la vidéo-performance offre aux poètes de montrer la vidéo qui se performe elle-même.

4.4 Conclusion

La poésie-performance est d'abord et avant tout une pratique de l'action, de l'événement. En revanche, les livres, les disques, les textes-partitions et les vidéos, en plus de servir de traces des occurrences de poésie-performance, participent activement au processus intrinsèque à bien des démarches artistiques associées à cette forme de création. Plutôt que d'envisager la publication du texte d'une performance comme un pis-aller, à l'instar du texte d'une pièce de théâtre qui ne serait qu'une partie incomplète par rapport au spectacle théâtral mis en scène, on peut envisager que la remédiatisation n'est pas qu'une documentation pour pallier un manque, mais bien un principe fondamental de la poésie-performance. Certes, il peut tout à

fait y avoir de la poésie-performance qui n'existe seulement que sous sa forme performantielle, mais la prise en compte de la remédiatisation au cœur même des projets de création permet aux poètes d'utiliser les divers médiums pour enrichir la sémiose d'une œuvre ou la variation entre les occurrences prenant différentes formes matérielles. Ainsi, le texte-partition, le livre ou la vidéo comme documentation rendent possible de garder une trace et de préserver une partie du « ça a été » de l'événement. Mais lorsque la remédiatisation fait partie du concept, comme les *talk poems* de David Antin, il y a à la fois une même œuvre qui se transforme, mais aussi, d'une certaine façon, deux œuvres distinctes; la performance comme forme orale éphémère et le livre comme forme écrite pérenne.

Le livre, média dominant du domaine littéraire, s'avère une figure incontournable pour comprendre la poésie-performance. Entre la posture de rejet du livre (Heidsieck), le désir de faire des publications orales (Métail), et les hybridations du livre avec d'autres formes comme le CD ou le DVD (Pennequin ou Chaton), il est évident que le livre comme objet et comme figure n'est pas absent chez les poètes de la performance. Dans certain cas, le livre sera présent dans la performance comme chez Maggie Roussel, tandis que pour d'autres ce sera le volumen (Métail et Heidsieck) ou la page (Christophe Fiat). L'idée d'un livre de poésie-performance rendant compte véritablement de l'action et du texte des performances, comme l'a fait Sébastien Dulude en juxtaposant des photos et des poèmes, s'avère une méthode sous-utilisée qui gagnerait à être davantage mise de l'avant. Cela

donnerait la possibilité à la poésie-performance d'établir son histoire plus facilement, de rendre ces pratiques accessibles à un plus large public.

La vidéo en poésie-performance occupe de plus en plus de place. La facilité d'accès aux outils, mais aussi les plateformes de diffusion en ligne ont grandement contribué à cet essor. Si le magnétophone a été l'un des éléments favorisant le développement de la poésie sonore dans les années 1950-1960 avec les lettristes, Henri Chopin et Bernard Heidsieck, on peut déjà anticiper que la vidéo en ligne aura contribué au développement du vidéopoème, de la vidéo-performance et des vidéos de poésie-performance. Il n'y a qu'à voir l'importance que revêt la vidéo dans la démarche de Laura Vazquez, de Charles Pennequin et des Poètes des attentats aveugles pour comprendre que la vidéo numérique élargit le coffre à outils des poètes de la performance. Et même lorsque la vidéo n'est pas inhérente au projet de performance, elle possède la capacité, très certainement, de garder une trace et de faire découvrir à un plus large public des performances.

CONCLUSION

L'ambition au cœur de notre projet de recherche n'était pas de faire une analyse portant sur des œuvres ou des artistes en particulier, mais il va de soi que plusieurs performeuses et performeurs évoqués pourraient faire l'objet de ce type de travail. La démarche importante de poètes qui performent comme Michèle Métail, Anne-James Chaton, Christophe Tarkos, Hannah Silva, Charles Pennequin ou David Antin mériterait une analyse plus poussée du point de vue de la performantialité que ce que nous avons pu faire dans le cadre de cette thèse. En revanche, la diversité du corpus abordé nous aura permis de constater les modalités que choisissent les poètes-performeurs et poètes-performeuses, à travers une variété de médias utilisés et de remédiatisations, ainsi que l'impact que ces choix peuvent avoir sur la présence et l'effet de présence. Les limites du champ de la poésie-performance permettent d'établir un point de vue général sur l'ensemble des pratiques. Pour autant, cette définition s'avère changeante, puisque la porosité des catégories reflète les différentes conceptions esthétiques qui coexistent. La poésie-performance telle qu'elle se développe en ce moment s'inscrit dans une vague de changements culturels et littéraires. Magali Nachtergaele souligne qu'il y a deux phénomènes qui bousculent la conception de la littérature en ce début de XXI^e siècle : l'ère du numérique, bien sûr, mais aussi l'influence de l'art contemporain, en particulier grâce à la place grandissante de la narrativité depuis les années 1960, mais aussi, plus particulièrement, de l'art

conceptuel⁶³⁶. D'ailleurs, le passage d'une culture du livre à une culture de l'écran⁶³⁷ affecte aussi la poésie-performance. Le recours aux médias sociaux et à la vidéo en ligne apparaît comme un aspect évident de ce changement de paradigme, mais c'est aussi la conception postmoderne et rhizomatique inhérente à l'Internet qui se reflète dans les différentes remédiatisations, variations et flux de paroles. Les performances des poètes des attentats aveugles en Irak trouvent un public uniquement via la vidéo en ligne sur les médias sociaux; en ce sens, c'est une démarche qui s'inscrit tout à fait dans une culture de l'écran. Les poèmes sonores d'Anne-James Chaton s'inscrivent dans une esthétique du flux, de l'accumulation de données qui reprend le principe d'accumulations des données massives (*big data*) engendrées par l'informatique. Les tendances à la remédiation en poésie-performance des dernières décennies et l'apparition de la culture de l'écran s'inscrivent dans une même mouvance, où l'oralité retrouve une place importante, où le texte devient un objet à copier, à rediffuser, à recontextualiser. Si la poésie hors du livre ne se détache jamais complètement du livre traditionnel, elle embrasse encore davantage toutes les formes de « livres » et de médias possibles.

Notre hypothèse de départ reposait sur la possibilité d'inscrire la poésie-performance au croisement de l'art performance et de la poésie

⁶³⁶ Magali Nachtergaele, « Le devenir-image de la littérature : peut-on parler de "néo-littérature" ? », dans Pascal Mougin (dir.), *La tentation littéraire de l'art contemporain*, Les Presses du réel, Coll. Figures, 2017, p. 285.

⁶³⁷ Bertrand Gervais, « Arts et littératures hypermédiatiques : éléments pour une valorisation de la culture de l'écran », *Digital Studies / Le Champ numérique*, vol. 1 no. 2, 2017, en ligne. <https://www.digitalstudies.org/articles/10.16995/dscn.268/> [Consulté le 2 septembre 2021]

(incluant l'écriture dite « expérimentale »). Or, la prise en compte de la remédiatisation comme élément intrinsèque au champ de la poésie-performance conduit à un constat un peu différent. Certes, la poésie-performance s'inscrit dans une série culturelle de la performantialité, et dans de nombreux cas dans une série culturelle du conceptualisme. Mais c'est peut-être la notion de processus qui relie l'ensemble des diverses approches. Le processus, qu'il soit de l'ordre de l'action comme c'est le cas avec Sébastien Dulude ou davantage d'ordre conceptuel comme avec Kenneth Goldsmith, incite à penser la poésie-performance comme quelque chose qui n'est pas figé, qui se pense dans la temporalité, la spatialité mais aussi, évidemment, dans la textualité. D'ailleurs, l'expression anglaise *time-based art* cerne les pratiques artistiques temporelles comme la performance, le son ou la vidéo. Le musée Guggenheim utilise, de son côté, l'expression *time-based media* ou *time-based media artworks*, mais surtout pour les œuvres sur « support »⁶³⁸. Occasionnellement, on retrouve l'expression *text-based art* pour les œuvres ayant une part de textualité⁶³⁹; bien que la catégorie soit souvent utilisée pour parler de la présence du texte dans les œuvres visuelles, on peut y inclure les œuvres sonores. Considérant que le troisième aspect de la poésie-performance est l'espace et le lieu, on pourrait considérer qu'il s'agit aussi

⁶³⁸ « Time-Based Media », *Guggenheim*, en ligne. <https://www.guggenheim.org/conservation/time-based-media> [Consulté le 2 septembre 2021]

⁶³⁹ Mallory Gemmel, « There's Something About Text-Based Art », *Arts Help*, en ligne, 2021. <https://www.artshelp.net/theres-something-about-text-based-art/> [Consulté le 2 septembre 2021]

d'une forme de *space-based art*, donc un art spatial. La poésie-performance peut ainsi se comprendre à la fois comme un art textuel, un art temporel et un art spatial.

Reprenons les trois aspects de la série culturelle selon Louis Francoeur pour aborder la poésie-performance⁶⁴⁰. L'aspect syntaxique, c'est l'agencement des mots, des images, des actions. L'aspect sémantique, c'est la signification des mots et les dénnotations et connotations visuelles ou sonores. L'aspect pragmatique, c'est la prise en compte du contexte, du lieu, du temps, de l'espace. Ainsi, à partir de ces trois aspects, on peut reconnaître ce qui relève de la série culturelle du conceptualisme ou de la performantialité.

Bien que cela puisse paraître étrange, la question du silence s'avère cruciale en poésie-performance. Que ce soit le silence évoquant les jours sans écriture dans le projet « Points of Departure » de Fortner Anderson, le silence dans le « Tuto-poème n°2 - La selfie perf' » de Charles Pennequin ou les blancs dans les livres de *talk poems* de David Antin (qui évoquent les silences dans la performance), il y a dans la posture performantielle un recours au silence comme modalité énonciative. Certes, la poésie de manière générale repose souvent sur un rapport entre les mots et les silences, c'est là un des aspects importants des vers par rapport à la prose, mais il se joue quelque chose dans la dichotomie « dire » / « ne rien dire » qui met en évidence le côté transgressif de la performance. La poésie-performance joue sur une variété de modalités énonciatives, en mettant de l'avant du son, de l'image, une présence, une

⁶⁴⁰ Voir les sections 3.6 et 3.7.

parole, ce qui nous permet même d'aller jusqu'à une reformulation du titre en français de l'ouvrage *Quand dire, c'est faire* d'Austin : « Être en silence, c'est dire ».

L'art performance ouvre la possibilité d'envisager à peu près n'importe quelle action comme œuvre d'art. La simple présence peut tenir lieu de proposition artistique⁶⁴¹. Or, il s'avère que certaines performances s'inscrivent davantage dans un registre de la maladresse ou de l'amateurisme, comme on l'a vu avec *Vie et mort d'un poète de merde* de Sylvain Courtoux. Les principes de l'anti-art (pensons à Dada et à Fluxus) ainsi que la performance artistique comme anti-spectacle s'avèrent fructueux pour comprendre une part plus critique du champ de la poésie-performance, comme on a pu le voir avec l'approche parodique du duo *Projet Domiciliaire*. La posture des poètes de la performance peut s'ancrer volontairement dans le refus du bien fait, comme c'est le cas avec Charles Pennequin. En effet, ses tuto-poèmes s'inscrivent dans une conception esthétique proche de celle de Robert Filliou et son « Principe d'équivalence : bien fait, mal fait, pas fait⁶⁴² ». Dans un texte intitulé « Des bêtes à parler et à tourner dans la caverne⁶⁴³ », Pennequin revendique

⁶⁴¹ Comme c'était le cas pour la performance « The Artist Is Present » de Marina Abramović au Museum of Modern Art à New York en 2010. Voir : https://www.moma.org/learn/moma_learning/marina-abramovic-marina-abramovic-the-artist-is-present-2010/ [Consulté le 2 septembre 2021]

⁶⁴² Voir : « Robert Filliou. Principe d'équivalence : bien fait, mal fait, pas fait », *Centre Pompidou*, en ligne. <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cqGykn> [Consulté le 2 septembre 2021]

⁶⁴³ Charles Pennequin, « Des bêtes à parler et à tourner dans la caverne » dans Olivier Penot-Lacassagne et Gaëlle Théval (dir.), *Poésie & Performance*, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2018, p. 263-270.

un intérêt pour l'idiotie et pour ce qui ne rentre pas dans le moule de l'acceptable : « L'idiotie, le poème neuneu, la poésie au ras des pâquerettes, se mettre plus bas que terre, se mettre honteux, c'est quelque chose qui m'a toujours travaillé⁶⁴⁴ ». Pour lui, « la jouissance arrive du fait qu'on fait exploser ce qu'on pense dans des poèmes⁶⁴⁵ », c'est pourquoi nous parlions de kamikaze sémiotique pour décrire sa démarche⁶⁴⁶. Ce n'est pas vraiment clair, dans le texte de Pennequin, si l'idiotie relève davantage de la poésie ou de la performance. En revanche, sa conception de la poésie implique, on pourrait dire intrinsèquement, la performance. C'est d'ailleurs explicite dans la façon qu'il exprime l'importance de « la voix-de-l'écrit », soit la voix du texte lui-même (principe qu'il reprend de Christian Prigent), et la « voix dans la bouche », soit la voix matérielle produite par un corps vivant, ce qui reprend au moins en partie ce qu'on appelle généralement la poésie sonore⁶⁴⁷. Plus précisément, il présente l'interrelation du corps et du texte : « C'est le corps qui avance dans l'espace avec le poème en bouche et la circulation de tout ça fait poème⁶⁴⁸ ». Ainsi, le « poème » n'est plus seulement une forme textuelle, mais bien une forme composite incluant autant le texte que le corps. Le poème est une attitude, pourrait-on dire. L'idiotie propre à la poésie ou à la poésie-performance est celle d'un jeu avec le langage permettant de secouer, de perturber, de déborder du cadre, de déborder de soi. Comme la poésie

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 266.

⁶⁴⁵ *Idem.*

⁶⁴⁶ Voir section 4.3.

⁶⁴⁷ Charles Pennequin, « Des bêtes à parler et à tournoyer dans la caverne », *loc. cit.*, p. 265.

⁶⁴⁸ *Idem.*

« dit le moment où ça peut partir en vrille⁶⁴⁹ », elle fait peur, comme l'idiot. Dans la poésie, il y aurait une énonciation (un dire) authentique, à l'instar de ce que peut faire l'idiot; la poésie, « ça dit vraiment en dehors des clous du discours⁶⁵⁰ ». La notion d'idiotie serait donc au cœur de l'approche des poètes-performeurs et poètes-performeuses qui débordent du cadre, qui tordent le langage pour faire émerger de l'inattendu « emmerdant » pour rester dans le lexique de Pennequin, ce qui, inévitablement, dérange. Cette esthétique de l'idiotie n'est pas sans rappeler la série culturelle de l'implicite de Louis Francoeur que nous avons déjà évoquée⁶⁵¹ qui repose sur un dire qui ne dit pas, sur une organisation implicite entre les éléments de l'œuvre et les éléments de la réalité. L'étrangeté de l'idiotie dans la performance serait donc une énonciation implicite, puisqu'elle se dit comme œuvre tout en ayant l'air de se nier, en somme.

Le travail de recherche que nous avons accompli, bien qu'il repose sur une définition de la poésie-performance qui a été établie au départ, montre que les limites de cette définition et de ses catégories sont fragiles et poreuses. D'ailleurs, le fait de se pencher principalement sur des pratiques ayant des traces et de la documentation disponible laisse dans l'angle mort de nombreuses pratiques n'ayant pas été documentées, par hasard ou par choix esthétiques des poètes et artistes. La place de l'écriture et de la littérature dans le champ de l'art n'est plus à démontrer. D'ailleurs, le livre

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 266.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 267.

⁶⁵¹ Voir la section 3.5.1.

collectif *La tentation littéraire de l'art contemporain*⁶⁵² montre bien qu'il s'agit d'une tendance incontournable. Le recouplement du texte dans l'art et de l'art dans le champ poétique met en lumière le parallèle qu'on peut faire entre des pratiques dites artistiques et des pratiques dites poétiques.

Dans une conférence à la New York Studio School, l'artiste Vito Acconci explique que, lorsqu'il écrivait à la fin des années 1960, il n'était pas tant intéressé par le contenu ou par la signification des mots⁶⁵³. Son intérêt était plutôt à l'égard du déplacement des mots sur la page. Ainsi, son questionnement était centré sur le mouvement : « How do I move? How do I move from left margin to right margin? How do I move from one page to the next page, next page, etc.⁶⁵⁴ » L'écriture devait pour Acconci être la plus littérale possible : « I wanted words to refer only to the place they were on⁶⁵⁵ ». C'est donc le présent, le *ici et maintenant* qui était au cœur de sa réflexion, c'est sa propre action sur la page qui l'intéressait. Puis, il a travaillé à essayer de rendre le temps de lecture équivalent au temps de la marche. Graduellement, l'écriture l'a fait passer dans l'espace concret plutôt que littéraire. Pour Acconci, le changement effectué en quittant le milieu littéraire pour le milieu de l'art lui a permis d'adopter une approche pluridisciplinaire, où il pouvait importer des idées venant de la psychologie, de l'histoire, des

⁶⁵² Pascal Mougin (dir.), *La tentation littéraire de l'art contemporain*, Les Presses du réel, Coll. Figures, 2017, 324 p.

⁶⁵³ Vito Acconci, « Vito Acconci on How Poetry Led Him to Performance Art », *YouTube*, conférence, New York Studio School, 8 février 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=Os6LZ3HsnHM> [Consulté le 2 septembre 2021]

⁶⁵⁴ *Idem*.

⁶⁵⁵ *Idem*.

actualités⁶⁵⁶. Son passage vers l'art performance s'est fait à partir de *Following Piece* en 1969. S'il déploie une réflexion proche de celle qu'on trouve dans la poésie-performance, le passage graduel de Vito Acconci vers le champ de l'art devient clair, au point où sa pratique a, par la suite, très peu à voir avec la littérature et la poésie.

La place du texte dans l'art invite à voir des parallèles entre la poésie-performance et des pratiques qui ont des enjeux esthétiques semblables. L'artiste, performeuse et chanteuse québécoise Sylvie Laliberté met de l'avant un travail performantiel généralement sous la forme vidéographique dans lequel le texte occupe une place prépondérante; on pense notamment à *Oh la la du narratif* (1997)⁶⁵⁷, à *Bonbons bijoux* (1996)⁶⁵⁸ ou à *L'outil n'est pas toujours un marteau* (1999)⁶⁵⁹, pour ne nommer que quelques exemples. À l'instar de Sylvain Courtoux, elle s'inscrit aussi dans un registre qu'on peut considérer comme « musical »; elle a d'ailleurs fait paraître deux albums⁶⁶⁰, en plus d'avoir recours, comme Courtoux, à la vidéo. Certes, malgré l'apparente « naïveté » de sa démarche, Laliberté est plus assurément dans une posture de chanteuse que Courtoux, qui lui joue sur un vrai-faux avec sa figure du « poète de merde » dont le flou participe d'un processus performantiel. De

⁶⁵⁶ *Idem*.

⁶⁵⁷ Sylvie Laliberté, *Oh la la du naratif*, vidéo, 13 min. 32 sec., Vidéographe, Montréal, 1997. <https://vitheque.com/fr/oeuvres/oh-la-la-du-narratif>

⁶⁵⁸ Sylvie Laliberté, *Bonbons bijoux*, vidéo, 12 min. 35 sec., Vidéographe, Montréal, 1996. <https://vitheque.com/fr/oeuvres/bonbons-bijoux>

⁶⁵⁹ Sylvie Laliberté, *L'outil n'est pas toujours un marteau*, vidéo, 9 min. 40 sec., Vidéographe, Montréal, 1999. <https://vitheque.com/fr/oeuvres/loutil-nest-pas-toujours-un-marteau>

⁶⁶⁰ Voir : Sylvie Laliberté, *Dites-les avec des mots*, CD audio, Cosack, Montréal, 2000. Voir aussi : Sylvie Laliberté, *Ça s'appelle la vie*, CD audio, Productions de Laliberté, Montréal, 2004.

plus, la pratique vidéo de Laliberté se place du côté de la « vidéo d'art⁶⁶¹ » bien plus que de la vidéo YouTube ou des vidéoclips comme le fait Courtoux. Si le caractère poétique est parfois reconnu par la critique à l'égard du travail créatif de Laliberté, il est plutôt rare qu'elle soit pour autant qualifiée de poète, et ce, même si son livre *Je suis formidable, mais cela ne dure jamais très longtemps*⁶⁶², constitué d'images et d'aphorismes, pourrait tout à fait s'envisager comme un ouvrage poétique. La question des communautés interprétatives, encore une fois, vient orienter la classification. Passant dans sa démarche de la vidéo-performance à la chanson et au livre, Laliberté sera simplement présentée comme autrice lorsqu'il est question de son travail livresque. Et son travail en vidéo-performance n'est à peu près pas envisagé dans une perspective poétique ou littéraire.

Nelson Henricks, artiste, performeur et vidéaste montréalais, utilise aussi le texte et la parole dans ses vidéos, parfois considérées comme poétiques, même si cet adjectif n'est pas toujours utilisé pour évoquer des œuvres de « poésie ». Que ce soit la vidéo *Shimmer*⁶⁶³, où l'action performantielle de l'artiste est juxtaposée à sa voix hors-champ, celle intitulée *Time Passes*⁶⁶⁴ dans laquelle Henricks met en scène une sorte de

⁶⁶¹ Les vidéos de Sylvie Laliberté font partie du catalogue de Vidéographe, un centre d'artistes dédié à la vidéo dont une partie importante du catalogue est dédiée à l'art vidéo.

⁶⁶² Sylvie Laliberté, *Je suis formidable, mais cela ne dure jamais très longtemps*, Montréal, Les 400 coups, 2007, 133 p.

⁶⁶³ Nelson Henricks, *Shimmer*, art vidéo, 7 min., 1995. <http://nelsonhenricks.com/?projects=shimmer-1995>

⁶⁶⁴ Nelson Henricks, *Time Passes*, art vidéo (film super 8 transféré en vidéo), 6 min. 30 sec., 1998. <http://nelsonhenricks.com/?projects=time-passes-1998>

« performance » de l'écriture comme geste — vidéo inspirée par l'œuvre littéraire de Virginia Woolf d'ailleurs —, ou *Murderer's Song*⁶⁶⁵ dont le texte, qui évoque l'histoire du meurtre d'un policier, est créé à partir de la technique du cut-up et du texte readymade en prenant comme source des journaux; sa démarche à prédominance artistique inclut du texte et a une forte ressemblance avec la poésie-performance. On pourrait même considérer que la pratique d'un poète-performeur et celle de Nelson Henricks sont de même nature, mais que le travail de ce dernier s'inscrit simplement dans des communautés interprétatives différentes. La cohabitation de l'action et de la voix hors-champ dans *Shimmer* rappelle le procédé utilisé dans la vidéo « Last call les murènes – teaser » de Maude Veilleux⁶⁶⁶. Et le recours au texte readymade rejoint parfaitement le travail de Kenneth Goldsmith. L'idée de performance-poésie, en mettant en premier le terme de performance, serait peut-être une façon de nommer ce genre de pratique qui, parce qu'elle s'inscrit davantage dans le milieu de l'art ou de la performance que celui de la poésie, relèverait de l'art performance ayant une teneur poétique. En même temps, on constate, avec le corpus que nous avons couvert dans cette thèse, que la poésie-performance n'est pas un genre ou une catégorie, c'est davantage un principe d'ouverture de la poésie, de déconstruction et de reconstruction permanente. C'est fondamentalement de l'intermédia tel que

⁶⁶⁵ Nelson Henricks, *Murderer's Song*, art vidéo, 27 min., 1991. <http://nelsonhenricks.com/?projects=murderers-song-1991>

⁶⁶⁶ Voir la section 4.3.1.

Dick Higgins l'envisage⁶⁶⁷. Il fallait bien faire des choix pour délimiter ce que nous entendons par poésie-performance, mais il s'avère inévitable de constater les porosités entre l'art, la performance et la poésie-performance.

La place grandissante de la vidéo en ligne dans la sphère culturelle actuelle affecte incontestablement la poésie-performance. L'importance de la présence en ligne comme vecteur de diffusion, voire d'existence des objets culturels, s'ajoute aux enjeux du direct (*liveness*) et de la culture médiatisée que théorisait déjà en 1999 Philip Auslander⁶⁶⁸. Comme le dit Jan Baetens, le « direct » est au cœur de la culture d'aujourd'hui⁶⁶⁹, au point où « L'écrivain n'est plus celui qui écrit, c'est celui qui, sous prétexte de littérature, se médiatise⁶⁷⁰ ». Les tuto-poèmes de Pennequin, les vidéos des performances des Poètes des attentats aveugles, les poèmes du mois de Laura Vazquez ou même *Palace confiné* de Projet domiciliaire s'inscrivent complètement dans une culture de l'écran où la présence en ligne fait foi de l'existence des œuvres. Qui plus est, le langage de la vidéo en ligne ou les codes de la diffusion en direct font partie des questionnements inhérents aux œuvres. La question de la véracité du danger encouru dans le cas d'une lecture dans un champ de mine en Irak devient cruciale et s'inscrit dans une problématique accentuée par l'Internet où le vrai et le faux se côtoient sans distinction claire.

⁶⁶⁷ Nous l'évoquons à la section 3.2.1. Voir : Dick Higgins, « Synesthesia and Intersenses: Intermedia », *loc cit.* Voir aussi : Dick Higgins, *Horizons : The Poetic and Theory of the Intermedia*, *op. cit.*

⁶⁶⁸ Philip Auslander, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, *op. cit.*

⁶⁶⁹ Jan Baetens, *À voix haute. Poésie et lecture publique*, *op. cit.*, p. 83.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p 84.

Le *modus operandi* des poèmes du mois de Vazquez exacerbe le médium en jouant sur le rythme effréné du montage numérique et sur les codes de l'autoreprésentation et du selfie. Les tuto-poèmes de Pennequin s'inscrivent dans ce qu'on peut quasiment appeler la série culturelle de la vidéo en ligne, avec les tutoriels, la production de niveau amateur ainsi que tout le langage vidéographique et l'esthétique qui lui sont associés.

La vidéo comme manière de documenter des performances met en évidence la difficulté pour la recherche, pour la critique et surtout pour l'établissement d'une histoire de la poésie-performance, de tenir compte des œuvres qui s'avèrent éphémères et qui ne reposent pas sur une documentation systématique de la part des poètes. En conséquence, le corpus choisi ici, mais aussi les poètes faisant le plus souvent l'objet de recherches ou de critiques font majoritairement partie de la part « éclairée » du champ; il y a toute une part d'ombre, un nombre important d'œuvres qui, en raison même de leur nature performantielle, ne trouvent pas d'échos au-delà du moment de leur existence événementielle. C'est aussi vrai pour une partie des performances des poètes ayant une bonne visibilité; ce n'est pas parce que certaines œuvres sont bien documentées et régulièrement évoquées que toutes leurs œuvres ont le privilège de ne pas sombrer dans l'oubli. Si l'éphémérité fait partie de ce qui constitue la performance, il n'en demeure pas moins que, pour la compréhension collective du champ de la poésie-performance, cette inégalité entre les œuvres documentées et les non documentées contribue à donner une représentation incomplète de l'ensemble du domaine.

La poésie-performance peut être considérée comme l'une des branches de la littérature expérimentale, mais les enjeux liés à la remédiatisation et plus spécifiquement à la vidéo en ligne nous incitent à voir un lien entre la poésie-performance et la littérature YouTube ou « littéraTube » comme l'appelle Gilles Bonnet, c'est-à-dire « un corpus nouveau et en expansion constante, regroupant les expériences actuelles de vidéo-écriture, qui explorent un pan audio-visuel de la littérature diffusée sur Internet⁶⁷¹ ». Bonnet inclut dans ce corpus autant les contenus nativement numériques que ceux remédiatisés⁶⁷². Si on prend cette définition large⁶⁷³, l'ensemble des vidéos en ligne que nous avons analysées dans les chapitres précédents s'inscrivent dans la littéraTube. Au-delà du besoin de nommer ce qui correspond à des nouvelles pratiques en culture de l'écran, les réflexions sur la vidéo-écriture permettent surtout de montrer l'hybridité actuelle, où la vidéo d'art, la vidéo-poésie, la critique, la création littéraire, la performance, la poésie sonore, l'essai, le journal et même le club de lecture cohabitent sur Internet, en particulier sur les plateformes comme YouTube, au point où la distinction entre ces catégories s'avère parfois impossible à établir. Une part non négligeable de la poésie-performance, parce qu'elle se médiatise ou se

⁶⁷¹ Gilles Bonnet, « LittéraTube », *Fabula*, section Atelier, en ligne, 2018. <https://www.fabula.org/atelier.php?LitteraTube> [2 septembre 2021]

⁶⁷² *Idem*.

⁶⁷³ Cette définition était celle adoptée par les chercheuses et chercheurs lors de la journée d'études « La littératube: une nouvelle écriture? ». Voir : Gilles Bonnet et Florence Thérond (dir.), « La littératube: une nouvelle écriture? », *Fabula*, Actes de la journée d'études tenue à la Maison des Sciences de l'Homme de Lyon le 13 novembre 2018, en ligne. <https://www.fabula.org/colloques/index.php?id=6252> [2 septembre 2021]

remédiatise en ligne, peut donc se penser comme une sorte d'écriture médiatique.

La notion de performance, avec le flou des diverses acceptions que nous avons pu expliquer au chapitre un, contribue à l'incertitude catégorielle de la poésie-performance. Dans certaines pratiques, on peut envisager la performance dans la part de performantialité, donc dans un rapport à l'art de la performance, mais aussi dans la part de performance de grande amplitude telle que définie par Schechner. Ainsi, lorsque Claudine Vachon effectue avec toute sa famille une marche à pied entre Montréal et Québec, ou lorsque Mark Baumer entame son projet *Barefoot Across America*⁶⁷⁴, il s'agit, d'abord, d'une performance au sens anthropologique et sportif. Dans le cas de Baumer, le projet s'inscrit aussi dans une logique de « performance politique », puisque l'idée est, en marchant pieds nus, de conscientiser la population au sujet des changements climatiques. Si la marche de Claudine Vachon n'est pas à proprement parler revendiquée comme une œuvre, elle sert indéniablement de moteur à sa pratique de poésie-performance, en plus de se retrouver dans sa biographie artistique :

Elle est professeure de littérature au Collège Lionel-Groulx, éditrice indépendante aux Éditions Rodrigol et a récemment marché 244 km de Montréal vers Québec par le Chemin du Roy.⁶⁷⁵

⁶⁷⁴ Mark Baumer, « I'm going to cross America barefoot », *Not Going to Make it*, billet de blogue, 29 septembre 2016. <https://notgoingtomakeit.com/barefoot-across-america-c4330b09d079>

⁶⁷⁵ Claudine Vachon, « Paranorama », *Dimédia*, en ligne. <http://www.dimedia.com/sp000181342--fiche-service-de-presse.html> [Consulté le 9 juillet

Cet ajout de la marche à la biographie dans un contexte de diffusion de son travail créatif vient souligner, en quelque sorte, l'importance de celle-ci du point de vue artistique ou littéraire. À la suite de cette marche sur le chemin du Roy, Vachon a réalisé une performance à la Maison de la littérature à Québec dans le cadre du festival CORPoralité organisé en 2016 par le Tremplin d'actualisation de poésie⁶⁷⁶. Pour sa performance, Vachon portait les chaussures qu'elle utilisait lors de la marche Montréal-Québec. Une immense pile de textes courts produits à partir de son expérience était posée sur une table. À mesure qu'elle en lisait un, la pile diminuait tandis que la pile des « textes lus » s'érigait, reprenant un peu la mesure du temps qu'on peut ressentir durant un parcours de longue durée. Le nombre de textes étant plus grand que ce qu'elle avait le temps de lire durant une performance d'environ 15-20 minutes, la tâche est demeurée incomplète, illustrant parfaitement la sensation de ne jamais arriver quand on parcourt une longue distance à pied. Les textes oscillaient entre la description réaliste et les situations cocasses, à l'instar de l'écriture habituelle de Vachon.

Dans le cas de Baumer, la marche devient un contexte d'hypercréativité: il produit des vidéos qu'il met en ligne quotidiennement, en plus d'écrire des textes sur son blogue et de produire du contenu pour les

2021]. On trouve la même information sur le site *Voix d'ici* : « Claudine Vachon », *Voix d'ici*, en ligne. <http://voixdici.ca/poete/claudine-vachon/> [Consulté le 9 juillet 2021]

⁶⁷⁶ « CORPoralité », *Tremplin d'actualisation de poésie*, en ligne. <https://www.tapoesie.com/corporalite> [Consulté le 2 septembre 2021]

réseaux sociaux. Il diffuse régulièrement des photos de ses pieds pour montrer leur état après de difficiles journées de marche sans chaussures⁶⁷⁷. Ses vidéos peuvent se voir comme de la vidéo-écriture ou de la littéraTube, mais il s'agit certainement d'une performance mettant de l'avant le corps entier du poète, ainsi que les lieux qu'il traverse. Comme on l'a vu avec la démarche de Sylvain Courtoux⁶⁷⁸, il s'agit d'une performance à grande échelle dans laquelle l'image, le texte, le son et l'action du corps produisent une pluralité d'éléments. Malheureusement, Baumer est mort à la suite d'un accident de la route; il a été frappé par un VUS après 100 jours de marche, le projet n'a donc pas pu être complété⁶⁷⁹. La présence de la poésie et de la performance dans la vie du poète était si importante que c'est la vie entière de Baumer qu'on peut interpréter comme une performance poétique⁶⁸⁰. Cela ne nous aide pas à clarifier où commence et où s'arrête la poésie-performance, mais cela montre bien que le principe de l'intermédia est au cœur des démarches qui font partie ou qui gravitent autour de la poésie-performance actuelle.

De nombreux changements culturels ont eu un impact sur la production artistique et littéraire dans les dernières décennies. Après ce que l'on appelle

⁶⁷⁷ Voir son compte Instagram : « Baumerworld », *Instagram*, en ligne. <https://www.instagram.com/baumerworld/> [Consulté le 9 juillet 2021]

⁶⁷⁸ Voir la section 3.5.2.

⁶⁷⁹ Anna Heyward , « The Tragic Death of Mark Baumer, a Prolific Poet and Environmental Activist for the Social-Media Age », *New Yorker*, 26 janvier 2017, en ligne. <https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-tragic-death-of-mark-baumer-a-prolific-poet-and-environmental-activist-for-the-social-media-age> [Consulté le 9 juillet 2021]

⁶⁸⁰ Cette question de la vie comme performance apparaît indéniablement dans ce documentaire sur la vie de Baumer : Julie Sokolow (réalis.), *Barefoot : The Mark Baumer Story*, Film, 87 min., 2019.

parfois le *performative turn* ayant mené au développement des *performance studies*, on peut pratiquement parler d'un changement de paradigme, puisque la notion de performance devient à la fois un concept central et pluriel. L'impact de l'art performance, des pratiques conceptuelles et d'une « événementialisation » de la culture liée à la question du direct (on pense ici à l'idée de « liveness » de Schechner) contribuent à modifier la conception actuelle du littéraire, du poétique, de l'artistique et du performantiel. Qui plus est, du « pictorial turn⁶⁸¹ », établi par W. J. T. Mitchell, à l'étude de la culture visuelle (ou les *visual studies*)⁶⁸², il est clair que notre rapport aux images a évolué depuis quelques décennies. La place du visuel comme élément signifiant n'est plus secondaire par rapport à la place de l'écrit et du discours, et l'image n'est plus dans un rapport de dépendance à l'écrit. On assiste présentement à une sorte de « devenir-image » de la littérature, comme l'explique Magali Nachtergaele⁶⁸³. Les pratiques artistiques impliquent un recours de plus en plus grand à l'écriture depuis le développement du conceptualisme, tandis que la littérature devient image, devient intermédiatique; on le voit avec la popularité du roman graphique, de la

⁶⁸¹ W.J.T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago / Londres, University of Chicago Press, 1994, 445 p. Voir en particulier la première partie du chapitre 1, « The Pictorial Turn », p. 11-34.

⁶⁸² Les études sur la culture visuelle regroupent des perspectives provenant de la sémiotique de l'image, de la socio-sémiotique, des *cultural studies*, des études cinématographiques, des communications, de l'histoire de l'art autant que de la sociologie. Le changement de nom de la revue *Visual Sociology* pour *Visual Studies* en 2002 illustre bien l'importance qu'ont pris les études de la culture visuelle.

⁶⁸³ Magali Nachtergaele, « Le devenir-image de la littérature : peut-on parler de "néo-littérature" ? », *loc. cit.*, p. 285-298.

bande-dessinée, des œuvres numériques, de la poésie-performance et bien sûr de la vidéo-écriture.

La figure du livre de Bertrand Gervais, qui suppose que certains livres ne sont pas vraiment faits pour être lus en entier, implique un changement dans le rapport à la lecture⁶⁸⁴. Certains livres de poésie-performance comme ceux de Kenneth Goldsmith ou de Anne-James Chaton peuvent entrer dans cette catégorie. Mais on pourrait aussi admettre qu'il y a une transformation de la « spectature » avec la poésie-performance. En effet, certaines performances dépassent la logique de spectature consistant à comprendre des mots, comme c'est le cas avec la traditionnelle lecture publique de poésie. La poésie sonore de Chaton, de Heidsieck ou de Hannah Silva repose sur un rapport aux sons, sur une expérience de l'audition, qui n'est pas du tout la même que celle qui consiste à simplement « décoder » des mots prononcés à voix haute. On peut se demander comment nous écoutons une poésie dont l'iconicité du langage prend le dessus sur la symbolique des mots. Ainsi, comment envisager la parole poétique quand la forme sonore rend presque secondaire le fond? Qui plus est, la pluralité des éléments sémiotiques participent au flou sur ce qui est véritablement signifié en poésie-performance. Est-ce le texte, le lieu, le corps en action? Est-ce que chaque élément sémiotique se vaut ou le texte est-il toujours central? Il n'y a bien évidemment pas une bonne réponse à ces questions, et chaque performance a ses propres particularités. Il faut indéniablement aborder le texte en regard

⁶⁸⁴ Bertrand Gervais, « Lire un livre qui n'a pas été fait pour être lu. Pratiquer la lecture littéraire en culture numérique », *loc. cit.*

de l'action avec les œuvres « physiques » de Sébastien Dulude, de Julien d'Abrigeon, de Kadhém Khanjar ou même de Christophe Tarkos. Mais le texte pris de façon isolée n'aura jamais la même signification que lorsqu'il est intégré à une action.

Au-delà du changement matériel, le passage entre une culture du livre et une culture de l'écran opère un véritable changement de paradigme. Notre rapport à l'égard des textes change. Le texte n'est plus nécessairement un objet fixe, il s'inscrit dans une logique de flux, de processus. Jan Baetens parle d'une logique du texte pluriel ou différentiel :

Le refus du phonocentrisme, qui pousse l'avant-garde vers la poésie visuelle et sonore, a modifié le statut du texte. Au lieu d'être la partition d'une performance plus ou moins autonome, comme c'est le cas dans une lecture phonocentrique où l'on tente de reproduire sur scène le sens « enfermé » dans les mots sur la page, le texte s'inscrit maintenant dans une logique du texte pluriel ou « différentiel », c'est-à-dire d'une œuvre partagée entre plusieurs formes et versions équivalentes, radicalement ouvertes, toujours susceptibles de changements.⁶⁸⁵

Le principe du texte différentiel, c'est de sortir d'une vision du texte unique, donc de considérer le texte comme une matière changeante, comme un processus. C'est pourquoi la poésie-performance nous oblige à repenser la centralité du texte, et surtout la centralité du livre comme forme matérielle finale. Goldsmith, avec sa variation intertextuelle partant des multiples versions du projet *Soliloquy* (1997-2002), se poursuivant avec *The PXL-MAD*

⁶⁸⁵ Jan Baetens, À voix haute. Poésie et lecture publique, op. cit., p. 95.

Lectures (2017) et se concluant avec *The Ideal Lecture* (2018) met en évidence cette logique du texte différentiel⁶⁸⁶.

Certes, la performance comme « action » suppose un rapport au corps, un rapport au réel. La poésie-performance a bien un point commun avec l'art performance : il s'agit de chercher à faire vivre, via les sens, une réalité. Qu'une performance soit en coprésence ou sous une forme remédiatisée, le principe reste le même lorsque la représentation nous permet d'y adhérer. « Une blessure subie ou une image provocante font sentir leur présence en s'imposant aux sens⁶⁸⁷ », comme le note Gervais. On peut donc penser la question de la présence « directe » dans les performances de Sébastien Dulude ou de Julien d'Abrigeon dans cette perspective. Dulude qui se blesse⁶⁸⁸ dans « Léviathan » ou dans « Jointures » ou D'Abrigeon dans « Fast fantrasque du temps passant » qui s'inflige la douleur des élastiques sur son visage⁶⁸⁹, ce sont des actions qui nous forcent, en tant que public, à ressentir ce que l'autre est en train de vivre durant la performance. Mais la coprésence n'est pas toujours nécessaire pour qu'on ressente quelque chose. Par exemple, quand Kadhém Khanjar récite son poème en courant dans un champ de mines irakien, on ressent inévitablement quelque chose; nous faisons l'expérience du sentiment de peur et de danger avec lui, et ce, même si sa présence est sous une forme vidéographique. Quand David Antin improvise

⁶⁸⁶ C'est ce que nous avons abordé à la section 3.3.4.

⁶⁸⁷ Bertrand Gervais, « L'effet de présence. De l'immédiateté de la représentation dans le cyberspace », *loc. cit.*, section « Anatomie d'une présence ».

⁶⁸⁸ Voir la section 2.2.2

⁶⁸⁹ Voir la section 3.3.1.

un *talk poem*, nous sommes là avec lui, assistant à ce qui s'élabore. Une fois son poème remédiatisé en un livre, c'est sa présence que nous imaginons qui donne à comprendre le *talk poem* comme un moment de surgissement poétique, comme un événement ayant existé (encore le « ça a été » de Barthes), avant d'être cet enchaînement de signes sur des pages. Le moment de la performance distingue un livre de *talk poem* (ou plus largement de poésie-performance) d'un autre livre en ce qu'il renvoie toujours, inévitablement, à son occurrence performantielle. Dans le cas d'une performance nécessitant une interaction avec le public, comme Jonathan Lamy et son projet *Poésie-câlin*, la coprésence s'avère centrale et partie prenante de l'œuvre. Le texte devient le moyen pour le performeur de créer un lien avec le public.

La performance, avec sa pluralité de significations, suppose un véritable changement culturel. Il y a une évolution dans notre conception de ce qu'est un texte, de ce qu'est la poésie, de ce qu'est la performance. La performance a en quelque sorte contribué à une certaine « événementialisation » de la culture⁶⁹⁰, au point où il s'avère souvent complexe de départager les pratiques performantielles des pratiques de « médiation culturelle » autour des œuvres livresques ou plastiques. La remédiatisation de textes via les réseaux sociaux

⁶⁹⁰ Ève Beauvallet, « Interview Emmanuel Négrier : "On constate une événementialisation de la vie culturelle et sociale" », *Libération*, 26 mai 2017, en ligne. https://www.liberation.fr/arts/2017/05/26/emmanuel-negrier-on-constate-une-evenementialisation-de-la-vie-culturelle-et-sociale_1572620/ [Consulté le 21 juillet 2021]. Dans la même veine, sur la biennalisation de l'art, voir : In-Young Lim, « Les politiques des biennales d'art contemporain de 1990 à 2005 », *Marges*, en ligne, no. 05, 2007, mis en ligne le 15 juin 2008. <http://journals.openedition.org/marges/701> [Consulté le 21 juillet 2021]

et la vidéo en ligne, par exemple, mettent sur un même plan une vidéo de promotion pour un livre et une vidéoperformance. Les enjeux liés au processus et à l'action débordent largement des pratiques conceptuelles et de l'art performance. C'est l'entièreté de la poésie-performance qui s'inscrit dans la logique du flux, du texte différentiel, du processus, de l'œuvre mouvante et évolutive, de l'intertextualité permanente. La performance de l'échec de la lecture par Maggie Roussel qui échappe son livre⁶⁹¹, bien que plutôt simple, montre que la poésie-performance est d'abord une question de dépassement de la lecture, de mise en évidence du corps vivant, parfois au détriment du texte lui-même. D'ailleurs, ce motif de l'échec rejoint aussi la figure du « poète de merde » de Courtoux ou la figure de l'idiot de Pennequin. Il y a quelque chose qui relève de l'anti-héros dans plusieurs œuvres de poésie-performance.

L'usage d'appareils technologiques n'est pas qu'un élément offrant l'archivage audiovisuel des performances, mais bien un élément au cœur des pratiques. Nathalie Quintane utilise le magnétophone comme outil de diffusion sonore, ce qui permet de distinguer deux voix lors de la performance⁶⁹². Bernard Heidiseck utilise une bande-son préenregistrée pour dédoubler sa voix et parfois créer des superpositions⁶⁹³, en plus d'avoir parfois recours à deux micros pour créer un effet stéréo de décalage⁶⁹⁴. Laura Vazquez

⁶⁹¹ Voir section 4.2.5. Il s'agit d'une performance à partir de son livre *Les occidentales* ayant eu lieu le 23 avril 2014.

⁶⁹² Nathalie Quintane, « Première partie : partie européenne », *loc. cit.* Voir la section 4.1.4.

⁶⁹³ Voir la section 4.1.3

⁶⁹⁴ C'est le cas avec sa performance « Vaduz ». Voir la section 4.1.3.

recourt à la vidéo numérique pour construire ses poèmes du mois⁶⁹⁵. Anne-James Chaton emploie une console et un échantillonneur pour contrôler la diffusion de sa bande-son préenregistrée et de sa voix en direct⁶⁹⁶. Maude Veilleux se sert de la vidéo pour créer une performance dont l'action et la parole ne sont pas effectuées simultanément⁶⁹⁷. Renée Gagnon utilise une projection vidéo pour créer une performance à mi-chemin entre le spectacle et le film-performance⁶⁹⁸. Les poètes des attentats aveugles diffusent des performances effectuées *in situ* grâce à la vidéo en ligne⁶⁹⁹. L'importance de la remédiatisation pour la poésie-performance est donc autant d'ordre esthétique que d'ordre utilitaire. Plus largement, le questionnement du média occupe une place importante, avec au premier rang le livre, figure emblématique de la poésie et de la littérature. Ainsi, la version illisible du livre de Fortner Anderson⁷⁰⁰ devenu une sculpture en bronze montre bien comment le livre s'avère remis en question par la performance. De même, le livre *L'Avant-garde Tête brûlée Pavillon noir* de Sylvain Courtoux contribue à une démarche qui peut se comprendre comme une performance à grande échelle, et qui déconstruit la conception du livre littéraire émanant du génie créateur en optant plutôt pour un remixage de textes trouvés⁷⁰¹. Sébastien Dulude, en transposant la poésie-performance dans un livre avec *Chambres*, met en

⁶⁹⁵ Laura Vazquez, « Le poème du mois », *loc. cit.* Voir les sections 2.5 et 2.7.

⁶⁹⁶ Voir la section 2.3.1.

⁶⁹⁷ Maude Veilleux, « Last call les murènes – teaser », *loc. cit.* Voir la section 4.3.1.

⁶⁹⁸ Renée Gagnon, « Projet McQueen », *loc. cit.* Voir la section 3.3.2.

⁶⁹⁹ Voir la section 3.4.1.

⁷⁰⁰ Voir la section 4.2.1.

⁷⁰¹ Voir la section 3.5.2.

lumière la différence entre la diffusion livresque et la diffusion en performance, et repousse l'idée d'une poésie-performance qui peut exister parfois en dehors d'un contexte de diffusion publique⁷⁰².

L'enjeu crucial du processus, qui émane de la performantialité mais qui découle aussi de certaines pratiques conceptuelles en art et en littérature, se constate dans l'ensemble des pratiques. Dans certains cas, ce sera flagrant, comme dans la démarche très formelle de Michèle Métail, tandis que ce sera parfois plus implicite comme dans la démarche hétéroclite de Charles Pennequin; chez ce dernier, le processus est davantage axé sur une diffusion de toutes les manières possibles de la poésie, que ce soit en performance, en vidéo, sur le web ou dans la ville. Le processus est aussi celui de l'évolution de la langue et du langage, par exemple dans la reprise de la langue de bois du domaine politique par Hannah Silva dans *Opposition*⁷⁰³ ou dans le travail de la « pâte-mot » de Christophe Tarkos⁷⁰⁴.

Les limites de la poésie-performance ne sont toujours pas faciles à cerner, mais l'importance du processus, de la remédiatisation et du questionnement sur les médiums ou sur la notion de texte sont indéniables dans les pratiques abordées. Il y a manifestement un changement de paradigme provoqué par la notion de performance, qui fut suivi par un autre changement qui est celui du passage de la culture du livre à la culture de l'écran. C'est dans ce contexte que la poésie-performance se transforme,

⁷⁰² Voir la section 4.2.3.

⁷⁰³ Voir la section 2.6.2.

⁷⁰⁴ Voir la section 2.3.3.

dépasse ses balbutiements que représentaient la poésie sonore et la poésie action, pour devenir un champ beaucoup plus diversifié où les approches esthétiques s'inscrivent dans différentes traditions artistiques et littéraires. Enfin, aux séries culturelles de la performantialité et du conceptualisme que nous avons proposées s'ajoutent peut-être celle de la poésie-performance, dont l'histoire reste encore à écrire.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus de poésie-performance

Abrigeon (d'), Julien, « Julien d'Abrigeon @ N'A QU'1 ŒIL », *YouTube*, performance à N'A QU'1 Œil, 25 octobre 2014, vidéo en ligne.
<https://www.youtube.com/watch?v=ApKTdbT7RVg> [Consulté le 13 juin 2022]

Abrigeon (d'), Julien, *P. Articule le corps - à - plat*, Barjols, Plaine page, 2017, 73 p.

Abrigeon (d'), Julien, « Pas Billy the Kid », *Tapin 2*, vidéo en ligne,
<http://tapin2.org/pas-billy-the-kid> [Consulté le 2 septembre 2021]

Abrigeon (d'), Julien et Lucía Delbene, « Fast fantrasque du temps passant », *YouTube*, Montevideo, Little Génova producciones, en ligne, 2013.
<https://www.youtube.com/watch?v=KtEXnesTBWg#t=131> (NOTE : la vidéo a été retirée du site. Nous y avons eu de nouveau accès en 2019 par l'entremise du poète.)

Anderson, Fortner, site Internet personnel, en ligne.
<https://fortneranderson.com/> [Consulté le 2 septembre 2021]

Anderson, Fortner, « Points of Departure », *Soundcloud*, fichier audio, performance du 2 mai 2015 à Skol, Montréal, en ligne.
<https://soundcloud.com/centreskol/fortner-anderson> [Consulté le 2 septembre 2021]

Anderson, Fortner et Casino Luxembourg / SKIN Studio, *Vimeo*, « Fortner Anderson - Points of Departure », vidéo en ligne, 2019.
<https://vimeo.com/313757941> [Consulté le 2 septembre 2021]

- Anderson, Fortner, « Performances : Victoria Stanton et Fortner Anderson », *Skol*, en ligne. <http://skol.ca/programmation/performances-victoria-stanton-et-fortner-anderson/> [Consulté le 2 septembre 2021]
- Antin, David et Stephen Fredman, *How Long is The Present. Selected Talk Poems of David Antin*, Albuquerque, University of Mexico Press, 2014, 381 p.
- Baumer, Mark, « I'm going to cross America barefoot », *Not Going to Make it*, billet de blogue, 29 septembre 2016. <https://notgoingtomakeit.com/barefoot-across-america-c4330b09d079> [Consulté le 2 septembre 2021]
- Baumer, Mark, « Baumerworld », *Instagram*, en ligne. <https://www.instagram.com/baumerworld/> [Consulté le 9 juillet 2021]
- Blaine, Julien, Jean-François Bory, Berbard Heidsieck et al., *Trois contre un*, CD & CD-ROM, Trace label, Paris, 1999.
- Boute, Antoine, « FORÊT MASSAGE PEUPLE », *YouTube*, performance du 16 janvier 2015, audio en ligne, Marseille, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=pllhpyMekKc> [Consulté le 20 août 2021]
- Boute, Antoine et François Bon, « Bref test micro », *YouTube*, vidéo en ligne, 17 novembre 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=EkSBhvg2sW0> [Consulté le 20 avril 2018]
- Boute, Antoine, et Martine Doyen, « Performance sonore d'Antoine Boute à Bolsawaai », *YouTube*, 2009, vidéo en ligne. <https://www.youtube.com/watch?v=55ueE88X3rQ&t=43s> [Consulté le 20 août 2021]
- Chaton, Anne-James, *Autoportraits*, Romainville, Al Dante, livre avec DVD, 2003, 90 p.

- Chaton, Anne-James, *Vies d'hommes illustres d'après les écrits d'hommes illustres*, Al Dante, livre avec CD, 2011, 164 p.
- Chaton, Anne-James et Andy Moor, *Le Journaliste*, Amsterdam, Unsounds, CD audio, 2008.
- Chaton, Anne-James, et Andy Moor, « Le journaliste (extrait) », *YouTube*, performance au pavillon de l'Arsenal, Festival Paris en toutes lettres, 5 juin 2009, 10 min. 18 sec., vidéo en ligne, 2009.
<https://www.youtube.com/watch?v=hX6X0He7IU4>
- Chaton, Anne-James, et Andy Moor, « Newspaper », *YouTube*, performance au Lieu unique, Nantes, 31 mars 2010, 6 min. 25 sec., vidéo en ligne.
<https://www.youtube.com/watch?v=N2mliNvZqPo>
- Chaton, Anne-James, Andy Moor et Alva Noto, *Décade*, Berlin, Raster-Noton, livre avec CD, 2012, 128 p.
- Courtoux, Sylvain, « Action Writing 3 » (extrait), *Remue.net*, en ligne,
<http://remue.net/revue/TXT0110courtoux.html>
- Courtoux, Sylvain, *L'Avant-garde, Tête brûlée, Pavillon noir*, Les Presses du réel, Coll. Al dante, livre avec CD audio, 2019, 362 p.
- Courtoux, Sylvain, « Nihil, inc. », *Al dante*, en ligne, <http://www.al-dante.org/content/view/30/46/>
- Courtoux, Sylvain, « La poésie est ma petite amie », *YouTube*, janvier 2007, vidéo en ligne, 2007,
<http://www.youtube.com/watch?v=vpamopogOHE>
- Courtoux, Sylvain, « La poésie est ma petite amie (version polka-core) », *YouTube*, vidéo en ligne, 2008,
<http://www.youtube.com/watch?v=rb0qbnVfLvs&feature=related>

Courtoux, Sylvain, « Poetry Addiction », *YouTube*, vidéo en ligne, 2007,
<http://www.youtube.com/watch?v=NCnOI4z4GJQ&feature=channel&list=UL>

Courtoux, Sylvain, « Tuto aspirateur (performance 2) », *YouTube*, 22
 novembre 2015, vidéo en ligne.
<https://www.youtube.com/watch?v=8riooCDxF48>

Courtoux, Sylvain, « Vie et mort d'un poète de merde », *Al Dante*, en ligne.
<http://www.al-dante.org/content/view/138/119/>

Courtoux, Sylvain, *Vie et mort d'un poète de merde*, Limoges, éditions Al
 dante, CD + livre, 2010, 32 p.

Courtoux, Sylvain, « Vie et mort d'un poète de merde », *YouTube*, vidéo en
 ligne, 2007. <http://www.youtube.com/watch?v=sa4pnw44LDg>

Courtoux, Sylvain et Al dante, « Vie et mort d'un poète de merde », *Al
 Dante*, en ligne. <http://www.al-dante.org/content/view/138/119/>
 [Consulté le 13 janvier 2018]

Courtoux, Sylvain et Al dante, « Vie et mort d'un poète de merde », *Les
 Presses du réel*, en ligne.
<https://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=6219&menu=4>
 [Consulté le 13 septembre 2021].

Courtoux, Sylvain et Philippe Boisnard, « La poésie est ma petite amie »
 (version vidéoclip), *YouTube*, 2008, vidéo en ligne.
<http://www.youtube.com/watch?v=5oOaDHD48pM&feature=relmfu>

Diaa, Ahmed, « Lecture dans un champ de mines », *Tapin 2*, vidéo, 2015.
<http://tapin2.org/lecture-parmi-les-mines>

Dulude, Sébastien et Benoît Paillé, *Chambres*, Montréal, Les éditions
 Rodrigol, 2013, n. p.

Fiat, Christophe, *New York 2001. Poésie au galop*, Paris, Al Dante / Niok, 2002, 105 pages.

Fiat, Christophe, « New York 2001 (extrait) », *YouTube*, vidéo en ligne, 2002. <https://www.youtube.com/watch?v=CGa0QpM4Hic> [Consulté le 14 décembre 2014]

Fiat, Christophe, « Roman populaire », *YouTube*, performance *New York 2001* au festival Proposta, Barcelone, novembre 2002, extrait vidéo en ligne. <http://www.youtube.com/watch?v=CGa0QpM4Hic> [Consulté le 14 décembre 2014]

Figura - Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, Événement « Figures et Styles, une soirée de lectures, poésie et performances », dans le cadre du colloque *L'imaginaire contemporain. Figures, mythes et images*, colloque international, UQAM, 23 avril 2014. <http://colloque2014figura.uqam.ca/evenement/«figures-et-styles-une-soirée-de-lectures-poésie-et-performances»> [Consulté le 28 février 2020]

Gagnon, Renée, « Projet McQueen », *Vimeo*, 2009, vidéo en ligne. <https://vimeo.com/8303481>

Gagnon, Renée, *Steve McQueen (mon amoureux)*, Montréal, Le Quartanier, 2007, 112 p.

Goldsmith, Kenneth, « Being Boring », conférence, Université de Pennsylvanie, novembre 2004, en ligne. http://writing.upenn.edu/epc/authors/goldsmith/goldsmith_boring.html

Goldsmith, Kenneth, *Day*, Great Barrington (Mass.), The Figures, 2003, 836 p.

Goldsmith, Kenneth, *Fidget*, Toronto, Coach House, 2000, 107 p.

Goldsmith, Kenneth, *The Ideal Lecture (In Memory of David Antin)*, Gent (Belgique), Het Balanseer, 2018, 62 p.

Goldsmith, Kenneth, « The Ideal Lecture (In Memory of David Antin) », *YouTube*, performance à l'auditorium du Musée du Louvre, Paris, vidéo en ligne, octobre 2017.
<https://www.youtube.com/watch?v=txGbf1DEHVQ&vl=fr>

Goldsmith, Kenneth, *The PXL-MAD Lectures*, Gent (Belgique), Het Balanseer, 2017, 100 p.

Goldsmith, Kenneth, *Soliloquy*, New York, Granary Books, 2001, 296 p.

Goldsmith, Kenneth, *Soliloquy*, version web, 2002, en ligne.
<http://www.writing.upenn.edu/epc/authors/goldsmith/soliloquy/index.html>

Goldsmith, Kenneth, *Traffic*, Los Angeles, Make Now, 2007, 115 p.

Heidsieck, Bernard, « Bernard Heidsieck VADUZ (1974) », *YouTube*, en ligne, 27 juillet 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=CUPuZzPaFJM>

Heidsieck, Bernard, « ça + ça », *Inter art actuel*, no. 50, 1990, p. 27-32.

Heidsieck, Bernard, « Carte de Vaduz » (1974) dans : France culture, « "Vaduz" (1974) de Bernard Heidsieck (1928-2014) », *Les regardeurs*, en ligne, 2015. <https://www.franceculture.fr/emissions/les-regardeurs/vaduz-1974-de-bernard-heidsieck-1928-2014> [Consulté le 24 mars 2021]

Heidsieck, Bernard, *Éditions Al Dante*, en ligne, (texte de 1989). <http://al-dante.org/shop-4/bernard-heidsieck/vaduz-bernard-heidsieck/>

Heidsieck, Bernard, *Les tapuscrits. Poèmes-partitions. Biopsies. Passe-partout*, Nice, Villa Arson / Les Presses du réel, 2013, p. 735.

- Heidsieck, Bernard, *Notes convergentes. Interventions 1961-1995*, Romainville, Al Dante, coll. « & », 2001, 323 p.
- Henricks, Nelson, *Murderer's Song*, art vidéo, 27 min., 1991.
<http://nelsonhenricks.com/?projects=murderers-song-1991>
- Henricks, Nelson, *Shimmer*, art vidéo, 7 min., 1995.
<http://nelsonhenricks.com/?projects=shimmer-1995>
- Henricks, Nelson, *Time Passes*, art vidéo (film super 8 transféré en vidéo), 6 min. 30 sec., 1998. <http://nelsonhenricks.com/?projects=time-passes-1998>
- Jabbour, Ahmed, « Lecture dans un champ de mines », *Tapin 2*, vidéo, 2015.
<http://tapin2.org/lecture-dans-un-champ-de-mines-365>
- Karim, Mohammed, « Lecture dans un champ de mines », *Tapin 2*, vidéo, 2015. <http://tapin2.org/dans-le-champ-de-mines>
- Khanjar, Kadhem, « Kadhem Khanjar : le cercle des poètes pas encore disparus », *TRACKS*, Arte, France, 2018.
<https://www.arte.tv/fr/videos/082906-002-A/kadhem-khanjar-le-cercle-des-poetes-pas-encore-disparus-tracks/>
- Kadhem Khanjar, « Une aile pour... », *Tapin 2*, vidéo en ligne.
<http://tapin2.org/une-aile-pour>
- Khanjar, Kadhem, « Lecture dans une ambulance », dans *Tapin 2*, vidéo en ligne. <http://tapin2.org/ambulance>
- Laliberté, Sylvie, *Bonbons bijoux*, vidéo, 12 min. 35 sec., Vidéographe, Montréal, 1996. <https://vitheque.com/fr/oeuvres/bonbons-bijoux>
- Laliberté, Sylvie, *Ça s'appelle la vie*, CD audio, Productions de Laliberté, Montréal, 2004.

Laliberté, Sylvie, *Dites-les avec des mots*, CD audio, Cosack, Montréal, 2000.

Laliberté, Sylvie, *Je suis formidable, mais cela ne dure jamais très longtemps*, Montréal, Les 400 coups, 2007, 133 p.

Laliberté, Sylvie, *Oh la la du naratif*, vidéo, 13 min. 32 sec., Vidéographe, Montréal, 1997. <https://vitheque.com/fr/oeuvres/oh-la-la-du-naratif>

Laliberté, Sylvie, *L'outil n'est pas toujours un marteau*, vidéo, 9 min. 40 sec., Vidéographe, Montréal, 1999. <https://vitheque.com/fr/oeuvres/loutil-nest-pas-toujours-un-marteau>

Lamy, Jonathan, site Internet personnel, en ligne.
<https://jonathanlamy.wordpress.com/> [Consulté le 9 août 2021]

Laverdure, Bertrand et Sébastien Dulude, « Sébastien Dulude à la galerie Lacerte », *YouTube*, vidéo, 26 mars 2012, en ligne.
<https://www.youtube.com/watch?v=ak9qmgDuT7s>

Luca, Ghérasim, *Ghérasim Luca par Ghérasim Luca*, CD audio, Paris, éditions José Corti et Héros-Limites, 2001.

Luca, Ghérasim et Raoul Sangla, *Comment s'en sortir sans sortir*, vidéo sur DVD, Paris, éditions José Corti, 2008, 56 minutes.

Mamoori, Mazin, « Lecture dans un champ de mines », *Tapin 2*, vidéo en ligne. <http://tapin2.org/repertoire-des-videos>

Mamoori, Mazin, « Lecture dans une ambulance », dans *Tapin 2*, vidéo en ligne. <http://tapin2.org/lecture-en-ambulance>

O'Hara, Alexis, *Dyslex6*, en ligne. <http://www.dyslex6.com/> [Consulté le 2 août 2021]

O'Hara, Alexis, « OUFF - The Land », *Vimeo*, en ligne, 2021.
<https://vimeo.com/540396380> [Consulté le 2 août 2021]

- Pennequin, Charles, « Des bêtes à parler et à tournoyer dans la caverne » dans Olivier Penot-Lacassagne et Gaëlle Théval (dir.), *Poésie & Performance*, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2018, p. 263-270.
- Pennequin, Charles, « La télévision » dans *The Incredible Justine's Adventures présentent Poésie 2000 & Co*, revue TIJA no.9, CD, Montpellier, 2000.
- Pennequin, Charles, « Les tuto-poèmes », *Tapin 2*, revue en ligne.
<http://www.tapin2.org/tutopoemes>.
- Pey, Serge, *Poésie-action. Manifeste provisoire pour un temps intranquille*, Le Castor astral, Bègles (France), 2018, 601 p.
- Serge Pey, *Serge Pey / poésie d'action*, site Internet, en ligne.
<http://www.sergepey.fr/> [Consulté le 14 décembre 2014]
- Pey, Serge, « Mange le feu, Serge Pey à la Gaude le 21 mars 2015 », *YouTube*, 20 avril 2015.
<https://www.youtube.com/watch?v=ZEMtvwaYLkw>
- Pey, Serge et Joachim Montessuis, « Mange le feu », *YouTube*, vidéo, en ligne, 2007.
<https://www.youtube.com/watch?v=ZyyAiW9grKM&t=370s>
- Projet domiciliaire (Pascal-Angelo Fioramore & Claudine Vachon), « La marche », *Facebook*, publication avec une vidéo, en ligne, 11 avril 2020. <https://www.facebook.com/watch/?v=312763399701384> [Consulté le 13 janvier 2021]
- Projet domiciliaire (Pascal-Angelo Fioramore & Claudine Vachon), « Nous à quelle heure », *Facebook*, publication avec une vidéo, en ligne, 11 avril 2020. <https://www.facebook.com/watch/?v=1430531303795014> [Consulté le 13 janvier 2021]

Projet domiciliaire (Pascal-Angelo Fioramore & Claudine Vachon), « Nous à quelle heure donc », *Facebook*, publication avec une vidéo, en ligne, 11 avril 2020.

<https://www.facebook.com/watch/?v=884659445298538> [Consulté le 13 janvier 2021]

Projet domiciliaire (Pascal-Angelo Fioramore & Claudine Vachon), « Palace confiné », *Maison des arts de la parole*, texte de présentation du projet, en ligne. <https://maisondesartsdelap parole.com/events/les-happenings-numeriques-palace-confine/> [Consulté le 13 janvier 2021]

Projet domiciliaire, « Projet domiciliaire », *Spirale web*, en ligne.

<http://magazine-spirale.com/individu/projet-domiciliaire> [Consulté le 13 janvier 2021]

Projet domiciliaire, « Projet domiciliaire en direct », *Facebook*, Maison des arts de la parole, vidéo d'une performance en direct, 11 avril 2020.

https://www.facebook.com/watch/live/?v=2560359107577706&ref=watch_permalink [Consulté le 29 janvier 2021]

Projet domiciliaire, « Projet domiciliaire en direct : le rappel », *Facebook*, Maison des arts de la parole, vidéo d'une performance en direct, 11 avril 2020.

https://www.facebook.com/watch/live/?v=1123734184632591&ref=watch_permalink [Consulté le 29 janvier 2021]

Quintane, Nathalie, « Première partie : partie européenne », *YouTube*, vidéo en ligne, performance filmée au festival Proposta à Barcelone en novembre 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=ORq5deEtcFk> [Consulté le 21 avril 2018]

Roussel, Maggie, *Les occidentales*, Montréal, Le Quartanier, postface de Mathieu Arsenault, 2010, 80 p.

Taj Eddine, Ali, « Lecture dans un champ de mines », *Tapin 2*, vidéo, 2015.

<http://tapin2.org/champ-de-mines>

- Taj Eddine, Ali, « Lecture dans une ambulance », *Tapin 2*, vidéo en ligne.
<http://tapin2.org/lecture-dans-une-ambulance>
- Tarkos, Christophe, « La purée (vidéo de la performance à Ajaccio en 1996) », *Christophe Tarkos. Poète de la lecture : performances*, DVD; dans : Christophe Tarkos et Philippe Castellin, *L'Enregistré. Performances / improvisations / lectures*, Paris, POL, Livre avec CD et DVD, 2014, 506 p.
- Tarkos, Christophe, *Le signe =*, Paris, POL, 1999, 160 p.
- Tarkos, Christophe, *Oui*, Marseille, Al dante, novembre 1996, 108 p.
- Tarkos, Christophe et Philippe Castellin, *L'Enregistré. Performances / improvisations / lectures*, Paris, POL, Livre avec CD et DVD, 2014, 506 p.
- Thareb, Ali, « Lecture dans un champ de mines », *Tapin 2*, vidéo en ligne, 2015. <http://tapin2.org/lecture-au-champ-de-mines>
- Vachon, Claudine, *À l'oral ou à l'oreille*, Montréal, Les éditions Rodrigol, 2007, 78 p.
- Vachon, Claudine, « Claudine Vachon », *Voix d'ici*, en ligne.
<http://voixdici.ca/poete/claudine-vachon/> [Consulté le 9 juillet 2021]
- Vachon, Claudine, « Paranorama », *Dimédia*, en ligne.
<http://www.dimedia.com/sp000181342--fiche-service-de-presse.html>
 [Consulté le 9 juillet 2021].
- Vazquez, Laura, « Le poème du mois », *Tapin 2*, en ligne.
<http://tapin2.org/le-poeme-du-mois> [Consulté le 22 juillet 2021]
- Veilleux, Maude, *Les choses de l'amour à marde*, Montréal, Éditions de l'Écrou, 2013, 57 p.

Veilleux, Maude, « Les choses de l'amour à marde – Bande-annonce (trailer) », *YouTube*, Les éditions de l'Écrou, vidéo en ligne, 30 janvier 2014. https://www.youtube.com/watch?v=5AdyQT_WSdl

Veilleux, Maude, *Last call les murènes*, Montréal, Éditions de l'Écrou, 2016, 67 p.

Veilleux, Maude, « Last call les murènes – teaser », *YouTube*, Éditions de l'Écrou, vidéo en ligne, 18 mai 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=uickWp8r35c>

Références générales

Acconci, Vito, « Vito Acconci on How Poetry Led Him to Performance Art », *YouTube*, conférence, New York Studio School, 8 février 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=Os6LZ3HsnHM> [Consulté le 2 septembre 2021]

Adam-Couralet, Sandra et Jean de Loisy, « Vaduz (1974) de Bernard Heidsieck (1928-2014) », *France Culture*, émission Les regardeurs du 30 mai 2015. <https://www.franceculture.fr/emissions/les-regardeurs/vaduz-1974-de-bernard-heidsieck-1928-2014> [Consulté le 2 septembre 2021]

Alberro, Alexander, « Reconsidering Conceptual Art, 1966-1977 » dans Alexander Alberro et Blake Stimson (Dir.), *Conceptual Art. A Critical Anthology*, Cambridge, MIT, 1999, p. xvi- xxxvii.

Alfandary, Isabelle, « La pensée à l'œuvre chez David Antin », *Études anglaises*, Vol. 61 no. 2, 2008, en ligne, pages 215-228. <https://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2008-2-page-215.htm>

- Ambroise, Bruno, « Performativité et actes de parole », 2009, en ligne.
http://hal.inria.fr/docs/00/43/00/74/PDF/Performativite_et_actes_de_parole.pdf.
- Anderson, Andrea, « "I too, wondered..." : An Introduction to Conceptual Writing After Conceptual Art » dans Andrea Anderson (Dir.), *Postscript : Writing After Conceptual Art*, University of Toronto Press, 2018, p. 3-26.
- Andrea Anderson (Dir.), *Postscript : Writing After Conceptual Art*, University of Toronto Press, 2018, 432 p.
- Anderson, Michael L., « Embodied Cognition: A field guide », *Artificial Intelligence*, no.149, 2003, p. 91-130.
- Ardenne, Paul, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002, 254 p.
- Arsenault, Mathieu, « Sébastien Dulude: Léviathan », *Doctorak, Go!*, mars 2014, en ligne. <http://doctorak-go.blogspot.ca/2014/03/sebastien-dulude-leviathan.html> [Consulté le 2 septembre 2021]
- Artaud, Évelyne, *Vanités contemporaines*, Paris, Éditions Cercle d'art, 2002, 144 p.
- Audet, René, « Les arts littéraires I – La littérature au diapason de ses incarnations contemporaines », *Nuit blanche*, no. 159, en ligne, 16 août 2020. <https://nuitblanche.com/article/2020/08/la-litterature-au-diapason-de-ses-incarnations-contemporaines-2/> [Consulté le 22 juillet 2021]
- Auslander, Philip, *From Acting to Performance. Essays in Modernism and Postmodernism*, London, Routledge, 1997, 173 p.
- Auslander, Philip, *Liveness : Performance in a Mediatized Culture*, 2e édition, Londres / New York, Routledge, 2008 [1999], 208 p.

- Auslander, Philip, « The performativity of Performance Documentation », dans *PAJ : A Journal of Performance and Art*, PAJ 84, Vol. 28 no. 3, septembre 2006, p. 1-10.
- Austin, John L., *Le langage de la perception*, Paris, Librairie philosophie J. Vrin, 2007, 236 p.
- Austin, John L., *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, coll. Points, 1970, 202 p.
- Baetens, Jan, *À voix haute. Poésie et lecture publique*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2016, 192 p.
- Balat, Michel, « Peirce et la clinique », *Protée*, vol. 30, no. 3, 2002, p. 9-24.
- Bamford, Kim, *Lyotard and the figural in Performance, Art and Writing*, London, Bloomsbury, 2012, 213 p.
- Barber, Bruce, *Performance, [Performance] and Performers, Vol. 2 Essays*, Toronto, YYZBOOKS, 2007, 160 p.
- Barras, Vincent, « Entretien avec Michèle Métail », *Poésies sonores*, Genève, Éditions Contrechamps, 1992, en ligne, <http://books.openedition.org/contrechamps/1302>
- Barthes, Roland, « L'ancienne rhétorique [Aide-mémoire] », *Communications*, Paris, no. 16, 1970, p. 172-223.
- Barthes, Roland, *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, 358 p.
- Barthes, Roland, *Le bruissement de la langue*, Essais critique IV, Paris, Seuil, 1984, 439 p.
- Barthes, Roland, *La Chambre claire*, Paris, Cahiers du cinéma, 1980, 192 p.
- Barthes, Roland, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Seuil, 2002, 276 p.

Basso Fossali, Pierluigi, « Le rythme étranger et la catalyse ponctuelle de la culture. Dialogues possibles entre Barthes et Lotman », *Signata*, no. 6 (2015), mis en ligne le 31 décembre 2016, p. 447-462.
<http://signata.revues.org/1160> [Consulté le 29 mars 2017]

Baudrillard, Jean, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, Coll. Tel quel, 1972, 268 p.

Bay-Cheng, Sarah, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender et. al., *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam University Press, 2010, 304 p.

Beauvallet, Ève, « Interview Emmanuel Négrier : "On constate une événementialisation de la vie culturelle et sociale" », *Libération*, 26 mai 2017, en ligne.
https://www.liberation.fr/arts/2017/05/26/emmanuel-negrier-on-constate-une-evenementialisation-de-la-vie-culturelle-et-sociale_1572620/ [Consulté le 21 juillet 2021]

Benjamin, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éditions Allia, 2007, 78 p.

Bérard, Stéphane et Nathalie Quintane, *Progressistes*, éditions Al Dante, disque audio, 2003.

Besson, Christian, *Abductions : treize essais sur des œuvres du temps présent ; suivi de L'œuvre et son interprétant*, Genève, Musée d'art moderne et contemporain de Genève, 2006, 320 p.

Bianco, Anna, *Journey Through a Painting. An Allegory of Vanitas*, Mémoire, Université d'Amsterdam, Master in Dutch Art in European Context, 2010. <http://dare.uva.nl/cgi/arno/show.cgi?fid=205430>

Bishop, Claire, « Delegated Performance : Outsourcing Authenticity », *October* 140, Spring 2012, p. 91-112.

Blistène, Bernard (dir.), *Poésure et peinture. D'un art, l'autre*, Paris / Marseille, Éditions de la Réunion des musées nationaux / Musées de Marseille, 1993, 655 p.

Bobillot, Jean-Pierre, « Les humeurs de M. Roubaud (et autres vrais poètes) », *Sitaudis*, 23 février 2010, en ligne.
<https://www.sitaudis.fr/Incitations/les-humeurs-de-m-roubaud-et-autres-vrais-poetes.php> [Consulté le 20 août 2021]

Bonnet, Gilles, « LittéraTube », *Fabula*, section Atelier, en ligne, 2018.
<https://www.fabula.org/atelier.php?LitteraTube> [Consulté le 20 août 2021]

Bonnet, Gilles et Florence Théron (dir.), « La littératube: une nouvelle écriture? », *Fabula*, Actes de la journée d'études tenue à la Maison des Sciences de l'Homme de Lyon le 13 novembre 2018, en ligne.
<https://www.fabula.org/colloques/index.php?id=6252> [20 août 2021]

Brunel, Thierry, « "Vanités textuelles", "Vanités littéraires", validité du concept et critères de reconnaissance dans la littérature du XVII^e siècle? », dans *Études Épistémè*, no. 22, 01 septembre 2012, en ligne.
<http://journals.openedition.org/episteme/365>

Butler, Judith, *Gender Trouble : feminism and the subversion of identity*, New York, Routledge, 1990, 172 p.

Caillée, Anne-Renée, « Faire entendre [Compte rendu de : Christophe Tarkos, *L'Enregistré*, P.O.L., 2014] », *Liberté*, no. 308, 2015, p. 58-59.

Centre international de poésie de Marseille, en ligne. <https://cipmarseille.fr/>

Cernogora, Nadia, « L'écriture de la vanité chez les poètes français de l'automne de la Renaissance : du memento mori aux vertiges d'une poétique du vain », *Littératures classiques*, vol. 56, no. 1, 2005, p. 199-217.

- Chamberland, Roger, Richard Martel et al., *Oralités – Polyphonix 16*, Québec, Les éditions Interventions, 1992, 227 p.
- Chatonsky, Grégory, « Esthétique du flux », *Rue Descartes*, Vol. 1 n° 55, 2007, p. 86-99.
- Chomsky, Noam, *Aspects de la théorie syntaxique*, Paris, Seuil, 1971, 283 p.
- Christoffel, David, « Critique de la raison grumeleuse », dans *Grumeaux*, no. 4, 2014, p. 33-53.
- Clausen, Barbara, « La véracité de la documentation de la performance », dans Joanne Lalonde, Ève Lamoureux, Thérèse St-Gelais (Dir.) *Pratiques de l'histoire de l'art à l'UQAM*, Montréal, Département d'histoire de l'art de l'UQAM, 2^e édition, automne 2014, p. 26-33.
- CNRS, *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, en ligne.
<http://www.cnrtl.fr/>
- Cogny, Pierre, « Le regard ironique de Flaubert sur l'épistémologie de son temps dans Madame Bovary » dans Alfonso de Toro (Dir.), *Gustave Flaubert: procédés narratifs et fondements épistémologiques*, Tübingen (Allemagne), Acta Romanica, 1987, p. 55-70
- Couture, Philippe, « Avignon 2009: le vidéo-théâtre de Renée Gagnon », Voir, Montréal, 15 juillet 2009, en ligne. <http://voir.ca/philippe-couture/2009/07/15/avignon-2009-le-video-theatre-de-renee-gagnon/> [Consulté le 14 décembre 2014]
- Cuénat, Philippe, « Robert Filliou », Mamco, en ligne.
http://www.mamco.ch/artistes_fichiers/F/filliou.html
- Darge, Fabienne et Brigitte Salino, « 2005, l'année de toutes les polémiques, l'année de tous les paradoxes », *Le Monde*, 27 juillet 2005, en ligne.
<http://www.lemonde.fr/culture/article/2005/07/27/avignon-2005-l->

annee-de-toutes-les-polemiques-et-de-tous-les-paradoxes_675755_3246.html.

- Debord, Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, Folio, 1992 (1967), 224 p.
- De Duve, Thierry, *Essais datés I. 1974-1986*, Paris, Éditions de la Différence, 1987, 342 p.
- De Marinis, Marco, *The Semiotics of Performance*, Bloomington, Indiana University Press, 1993, 266 p.
- Deleuze, Gilles, *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, les éditions de minuit, Collection Critique 1983, 296 p.
- Derrida, Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1972, p. 393.
- Dewey, John, *L'art comme expérience*, Paris, éditions Gallimard, Folio essais, 2010, traduction coordonnée par Jean-Pierre Cometti, 608 p.
- Di Matteo, Emilie, « Ces écrivains qui tiennent un journal de confinement », *Un monde littéraire*, en ligne, 29 avril 2020.
<https://unmondelitteraire.com/ces-ecrivains-qui-tiennent-un-journal-de-confinement> [Consulté le 29 janvier 2021]
- Dixon, Steve, *Digital Performance. A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, Cambridge, MIT Press, coll. Leonardo, 2007, 809 p.
- Donguy, Jacques, *Poésies expérimentales, zone numérique (1953-2007)*, Dijon, Les Presses du réel, coll. L'Écart absolu, 2007, 400 p.
- Dubois, Jean, « Énoncé et énonciation », *Langages*, 4^e année, n°13, 1969, p. 100-110. www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1969_num_4_13_2511

- Ducros, Oswald, « De Saussure à la philosophie du langage » dans Searle, John R., *Les actes de langage. Essai de philosophie du langage*, Paris, Hermann, Coll. Savoir, 1972, p. 7-34.
- Dworkin, Craig, « The Fate of Echo » dans Craig Dworkin et Kenneth Goldsmith (Dir.), *Against Expression : An Anthology of Conceptual Writing*, Northwestern University Press, Avant-Garde & Modernism Collection, 2011, p. xxiii-liv.
- Dworkin, Craig et Kenneth Goldsmith, *Against Expression : An Anthology of Conceptual Writing*, Northwestern University Press, Avant-Garde & Modernism Collection, 2011, 656 p.
- Eco, Umberto, *De l'arbre au labyrinthe. Études historiques sur le signe et l'interprétation*, Paris, Grasset, 2003, 712 p.
- Eco, Umberto, *La guerre du faux*, Paris, Grasset, 1985, 274 p.
- Eco, Umberto, *Kant et l'ornithorynque*, Paris, Grasset, 1999, 636 p.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985 [1979], 314 p.
- Eco, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Librairie Générale Française, 1994, 413 p.
- Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, 313 p.
- Eco, Umberto, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, 285 p.
- Eco, Umberto, « Semiotics of Theatrical Performance », *The Drama Review: TDR*, Vol. 21, No. 1, Theatre and Social Action Issue, mars 1977, p. 107-117.

- Éditions Al dante, « Nihil Inc. », *Les Presses du réel*, en ligne.
<https://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=6260&menu=0>
 [Consulté le 13 septembre 2021]
- Féral, Josette. « De la performance à la performativité », *Communications*, vol. 92, no. 1, 2013, p. 205-218.
- Josette Féral, « How to Define Presence Effects. The Work of Janet Cardiff » in Gabriella Giannachi, Nick Kaye et Michael Shanks (dir.), *Archaeologies of Presence. Art, Performance and the Persistence of Being*, London / New York, Routledge, 2012, p. 29-49.
- Féral, Josette (dir.), *Pratiques performatives. Body Remix*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012, 370 p.
- Féral, Josette et Edwige Perrot, « De la présence aux effets de présence. Écarts et enjeux », dans Josette Féral (dir.), *Pratiques performatives. Body Remix*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012, p. 11-26.
- Festival de la poésie de Montréal*, en ligne.
<https://www.festivaldelapoesiedemontreal.com/fr/accueil/concours-de-videopoesie-2021> [Consulté le 19 avril 2021]
- Filliou, Robert, « Robert Filliou. Principe d'équivalence : bien fait, mal fait, pas fait », *Centre Pompidou*, en ligne.
<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cqGyknn>
- Fish, Stanley, *Is there a text in this class? : The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1980, 394 p.
- Fish, Stanley et Yves Citton, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Les Prairies Ordinaires, coll. Penser / Croiser, 2007, 144 p.

- Fischer-Lichte, Erika, « Appearing as Embodied Mind – Defining a Weak, a Strong and a Radical Concept of Presence », dans Gabriella Giannachi, Nick Kaye et Michael Shaks (Dir.), *Archaeologies of Presence. Art, Performance and the Persistence of Being*, London / New York, Routledge, 2012, p. 103-118.
- Fischer-Lichte, Erika, *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, London / New York, Routledge, 2008, 240 p.
- Flynt, Henry, « Essay : Concept Art », paru dans La Monte Young et Jackson Mac Low (Dir.), *An Anthology of Chance Operations*, New York, Heiner Friedrich, 1963, n.p. Version en ligne : <https://ubu.com/media/text/AnAnthologyOfChanceOperations.pdf>
- Francoeur, Louis, *Les signes s'envolent. Pour une sémiotique des actes de langage culturels*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. Vie des lettres québécoises, 1985, 236 p.
- Francoeur, Louis, *Le théâtre brèche*, Montréal, Triptyque, 2002, 231 p.
- Friedman, Ken, Owen Smith et Lauren Sawchin (dir.), *The Fluxus Performance Workbook*, Performance Research e-publication, 2002. <http://thestudio.uiowa.edu/fluxus/sites/default/files/FluxusWorkBook.pdf>
- Gammel, Irene, Baroness Elsa. *Gender, Dada, and Everyday Modernity – A Cultural Biography*, Cambridge, The MIT Press, 2002, 562 p.
- Gemmel, Mallory, « There's Something About Text-Based Art », *Arts Help*, en ligne, 2021. <https://www.artshelp.net/theres-something-about-text-based-art/>
- Genette, Gérard, *L'œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 2010, 799 p.
- Gervais, Bertrand, « Arts et littératures hypermédiatiques : éléments pour une valorisation de la culture de l'écran », *Digital Studies / Le Champ*

numérique, vol. 1 no. 2, 2017, en ligne.
<https://www.digitalstudies.org/articles/10.16995/dscn.268/>

Gervais, Bertrand, « L'effet de présence. De l'immédiateté de la représentation dans le cyberspace », *Archée*, n° 4, en ligne, mai 2007.
<http://www.archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=280&mot=gervais>

Gervais, Bertrand, « Imaginaire de la fin du livre : figures du livre et pratiques illittéraires », *Fabula*, n° 16, « Crises de lisibilité », janvier 2016, en ligne, parag. 13. <http://www.fabula.org/lht/16/gervais.html> [page consultée le 02 juin 2021]

Gervais, Bertrand, « Lire un livre qui n'a pas été fait pour être lu. Pratiquer la lecture littéraire en culture numérique », *Revue de recherches en littératie médiatique multimodale*, vol. 12, novembre 2020.
<https://doi.org/10.7202/1073679ar>

Gervais, Bertrand et Audrey Lemieux (Dir.), *Perspectives Croisées sur la figure. À la rencontre du lisible et du visible*, Presses de l'Université du Québec, coll. Approches de l'imaginaire, 2012, 303 p.

Giannachi, Gabriella, Nick Kaye et Michael Shanks (Dir.), *Archaeologies of Presence: Art, Performance and the Persistence of Being*, Londres, Routledge, 2012, 286 p.

Ginzburg, Carlo, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice » dans *Le Débat*, vol. 6, no. 6, Paris, Gallimard, 1980, p. 3-44. Disponible en ligne : <http://www.cairn.info/revue-le-debat-1980-6-page-3.htm>

Goffman, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Londres, Allen Lane / The Penguin Press, 1969 [1959], 228 p.

Goldberg, RoseLee, *Performance. Live Art 1909 to the Present*, New York, Harry N. Abrams Inc., 1979, 128 p.

- Goodall, Jane, *Stage Presence*, London, Routledge, 2008, 223 p
- Goodman, Nelson, *L'art en théorie et en action*, Paris, Gallimard, 1996, 183 p.
- Grell, Isabelle, *L'autofiction*, Paris, Armand Collin, 2014, 125 p.
- Guattari, Félix, *Chaosmose*, Paris, Galilée, coll. L'Espace critique, 1992, 186 p.
- Guggenheim*, en ligne. <https://www.guggenheim.org/conservation/time-based-media>
- Haddad, Gérard, *Les biblioclastes. Le Messie et l'autodafé*, Paris, Grasset, 2342 p.
- Heyward, Anna, « The Tragic Death of Mark Baumer, a Prolific Poet and Environmental Activist for the Social-Media Age », *New Yorker*, 26 janvier 2017, en ligne. <https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-tragic-death-of-mark-baumer-a-prolific-poet-and-environmental-activist-for-the-social-media-age> [Consulté le 9 juillet 2021]
- Higgins, Dic, *Horizons : The Poetic and Theory of the Intermedia*, Carbondale, Southern Illinois University Press, coll. Poetics of the New, 1984 (1965), 146 p.
- Higgins, Dick, « Synesthesia and Intersenses: Intermedia », *UbuWeb*, en ligne, 1965-1981. https://www.ubu.com/papers/higgins_intermedia.html
- Higgins, Dick, Richard Martel, Charles Dreyfus et al., *Dick Higgins 1938-1998 : Intermédia*, Québec, Inter éditeur, 1999, n. p.

Higgs, John, *Stranger Than We Can Imagine. Making Sense of the Twentieth Century*, Penguin Random House, 2016, 352 p.

Higgs, John, « Was Marcel Duchamp's 'Fountain' actually created by a long-forgotten pioneering feminist? », *Independent*, 8 septembre 2015, en ligne. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/was-marcel-duchamps-fountain-actually-created-by-a-long-forgotten-pioneering-feminist-10491953.html>

Inconnus (Les), « Chanson hard rock (poésie) », *YouTube*, vidéo en ligne. <https://www.youtube.com/watch?v=ldwEbF2uJfM>

Inter art actuel, dossier « poésie autre », no. 114, Québec, Éditions Intervention, 2013.

Jacob, Christian et Luce Giard, *Des Alexandries I. Du livre au texte*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2001, 496 p

Jakobson, Roman, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 209-248.

Jones, Amelia, « Temporal Anxiety / "Presence" in Absentia. Experiencing Performance as Documentation » dans Giannachi, Gabriella, Nick Kaye et Michael Shanks (Dir.), *Archaeologies of Presence : Art, Performance and the Persistence of Being*, Londres, Routledge, 2012, p. 197-221.

Kattenbelt, Chiel, « Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity » dans Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender et. al., *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam University Press, 2010, p. 29-37.

Kearney, Richard, « La phénoménologie de la figuration, suivi de Figurer et se figurer », dans Bertrand Gervais, Audrey Lemieux et al., *Perspectives croisées sur la figure. À la rencontre du lisible et du*

visible, Québec, Presses de l'Université du Québec, collection Approches de l'imaginaire, 2012, p. 67-99.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *Les actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*, Paris, Armand Colin, 2010, 200 p.

Kershaw, Baz, *The Radical in Performance : Between Brecht and Baudrillard*, Londres, Routledge, 1999, 268 p.

Kershaw, Baz, « Curiosity or Contempt : On Spectacle, the Human, and Activism » dans *Theatre Journal*, vol. 55, no. 4, 2003, p. 591-611.

Kihm, Christophe, « Ce que l'art fait à l'archive », *Critique*, vol. 8, no 759-760, 2010, 707-718 p.

Kihm, Christophe, « Où, Quoi, Pourquoi? Une pragmatique de la performance », *Art Press 2, Performances contemporaines 2*, 2010, p. 9-19.

Kihm, Christophe, « Une pragmatique de la performance », *Art Press 2, Performances contemporaines 2*, 2010, p. 10-19.

Klinkenberg, Jean-Marie, *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck Université, Collection « Points essais », 1996, 486 p.

Kozel, Susan, *Closer : Performance, Technologies, Phenomenology*, Cambridge (MA), The MIT Press, 2007, 355 p.

Krauss, Rosalind, « Sculpture in the Expanded Field », *October*, vol. 8, 1979, p. 31-44.

Lacroix, Léa, Charles Dionne et Sébastien Dulude, « Série Entrevues - Sébastien Dulude », *Poème sale*, 2013, vidéo en ligne.

<https://poemesale.com/2013/09/21/poeme-sale-serie-entrevues-sebastien-dulude/>

- Lamy, Jonathan, « Les arts littéraires II – Un écosystème hétéroclite et dynamique », *Nuit blanche*, no. 159, en ligne, 15 août 2020.
<https://nuitblanche.com/article/2020/08/les-arts-litteraires-ii-un-ecosysteme-heteroclite-et-dynamique/> [Consulté le 22 juillet 2021]
- Lamy, Jonathan, « Les performances de James Luna : effets de corps, effets de culture », dans Josette Féral *et al.*, *Pratiques performatives. Body Remix*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012, p. 67-76.
- Lanini, Karine, *Dire la vanité à l'âge classique. Paradoxes d'un discours*, Paris, Éditions Champion, 2006, 695 p.
- Lassalle, Isabelle, « Avignon 2007. Les performances de Christophe Fiat », *France culture*, 10 juillet 2007, en ligne.
<https://www.franceculture.fr/avignon-2007-les-performances-de-christophe-fiat> [Consulté le 16 juin 2018]
- Le Breton, David, *Éclats de voix. Une anthropologie des voix*, Paris, éditions Métailié, Coll. Traversées, 2011, 281 p.
- Lemos, Masé, « Dont je suis né. La fabrication des sorties : entre l'affrontement et l'abandon » dans : Jean-Marie Gleize : *La poésie n'est pas une solution*, Faire Part : Revue Littéraire, no. 26/27, Mariac, France, 2010, p. 63-70.
- Lim, In-Young, « Les politiques des biennales d'art contemporain de 1990 à 2005 », *Marges*, en ligne, no. 05, 2007, mis en ligne le 15 juin 2008.
<http://journals.openedition.org/marges/701> [Consulté le 21 juillet 2021]
- Lupieri, Jean-Luc et Serge Pey (préfacer), *L'art d'action à l'ombre de Diogène : essai sur la performance*, Etterbeek, Maelström reEvolution, 2017, 330 p.
- Mackrous, Paule, *L'effet de présence : un modèle d'interprétation pour les œuvres hypermédiatiques*, Thèse, Montréal, Université du Québec à

Montréal, Doctorat en sémiologie, 2015, p. 15.
<https://archipel.uqam.ca/8300/1/D2933.pdf>

Malavoy-Racine, Tristan « Renée Gagnon : L'amour est aveugle », *Voir*, Montréal, 27 mars 2008, en ligne.
<http://voir.ca/livres/2008/03/27/renee-gagnon-lamour-est-aveugle/>
 [Consulté le 14 décembre 2014]

Marin, Louis, « Les traverses de la Vanité » dans : Alain Tapié (Dir.), Jean-Marie Dautel et Philippe Rouillard, *Les vanités dans la peinture au XVI^e siècle. Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption*, Catalogue de l'exposition au Musée des Beaux-Arts à Caen (27 juillet au 15 octobre 1990) et au Musée du Petit Palais à Paris (15 novembre 1990 au 20 janvier 1991), Paris, Éditions Albin Michel / RMN / Paris Musées, 1990, p. 21-30.

Martel, Richard, Nathalie Côté et al., *La caravane de la parole. Performance sonore / Poésie / Art action*, Québec, Inter éditeur, 2009, 153 p.

Marty, Claude et Robert Marty, *99 réponses sur la sémiotique*, Montpellier, CRDP/CDDP Languedoc-Roussillon, 1992, 99 p.

McCaffery, Steve, « Cacophony, Abstraction, and Potentiality: The Fate of the Dada Sound Poem » dans Marjorie Perloff et Craig Dworkin (Dir.), *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*, Chicago / London, University of Chicago Press, 2009, p. 118-128.

Métail, Michèle, *Mono-multi-logues – Hors-textes & Publications orales (1973-2019)*, Les Presses du réel, Coll. Al Dante, 2020, 400 p.

Moati, Raoul, *Derrida / Searle : déconstruction et langage ordinaire*, Paris, PUF, Coll. Philosophies, 2009, 153 p.

Mougin, Pascal (dir.), *La tentation littéraire de l'art contemporain*, Les Presses du réel, coll. Figures, 2017, 324 p.

Millet, Catherine, *Textes sur l'art conceptuel*, Paris, Éditions Daniel Templon, 1972, 61 p.

Mitchell, W.J.T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago / Londres, University of Chicago Press, 1994, 445 p.

Museum of Modern Art, « Marina Abramović : The Artist Is Present », en ligne, 2010. https://www.moma.org/learn/moma_learning/marina-abramovic-marina-abramovic-the-artist-is-present-2010/

Nachtergaeel, Magali, « Le devenir-image de la littérature : peut-on parler de "néo-littérature" ? », dans Pascal Mougin (dir.), *La tentation littéraire de l'art contemporain*, Les Presses du réel, Coll. Figures, 2017, p. 285.

Nelson, Robin, « Introduction : Prospective Mapping » dans Sarah Bay-Cheng, Ciel Kattenbelt, Andy Lavender *et al.*, *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam University Press, 2010, p. 13-23.

Nicolas, Alain, « Tarkos, celui qui "cherchait les emmerdes" avec le mot poème », *L'Humanité*, France, 23 Avril 2015, en ligne. <https://www.humanite.fr/tarkos-celui-qui-cherchait-les-emmerdes-avec-le-mot-poeme-572134> [Consulté le 10 octobre 2018]

Olson, David R., *The World on Paper. The conceptual and cognitive implications of writing and reading*, Cambridge University Press, 1994, 338 p.

Ono, Yoko, *Acorn*, Paris, Flammarion, 2014, 215 p.

Palais de Tokyo, *Palais de Tokyo*, en ligne. <http://archives.palaisdetokyo.com/newsletter/05//newsletter05.htm> [Consulté le 10 décembre 2018]

Panofsky, Erwin, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, Gallimard, Coll. Tel, 1989, 284 p.

- Pape, Toni, « Performance et performativité » dans *Intermédialités*, No.5, suppléments électroniques : Théâtraliser, 2010, p. 1-5.
http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/theatraliser/pdfs/pape_protocole.pdf
- Pardo, Céline, *La poésie hors du livre (1945-1965). Le poème à l'ère de la radio et du disque*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2015, 450 p.
- Parret, Herman, *Sutures sémiotiques*, Limoges, Lambert-Lucas, 2006, 150 p.
- Peirce, C. S., « A Brief Intellectual Autobiography by Charles Sanders Peirce », *The American Journal of Semiotics*, vol. 2, no. 1-2, 1983, p. 61-83.
- Peirce, Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, traduction de Gérard Deledalle, Paris, éditions du Seuil, 1978, 262 p.
- Peirce, Charles Sanders, « Prolegomena to an Apology for Pragmaticism », *The Monist*, vol.16, no.4, Octobre 1906, p. 492-536.
- Peirce, Charles Sanders, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vols 1-6 : Charles Hartshorne et Paul Weiss (Dir.), Cambridge (MA), Harvard University Press, 1931-1935 ; vols 7-8 : Arthur W. Burks (Dir.), même éditeur, 1958.
- Pelzer, Birgit, « La Performance ou l'Intégrale des équivoques », *Performance text(e)s & documents*, actes du colloque Performance et Multidisciplinarité: Postmodernisme, Montréal, Parachute, 1981, p. 28.
- Penot-Lacassagne, Olivier et Gaëlle Théval (dir.), *Poésie & Performance*, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2018, 306 p.
- Perloff, Marjorie et Craig Dworkin (Dir.), *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*, Chicago / London, University of Chicago Press, 2009, 352 p.

- Phelan, Peggy, « The Ontology of Performance: Representation without Reproduction », *Unmarked. The Politics of Performance*, London, Routledge, 1993, p. 146-166.
- Phelan, Peggy et Marquard Smith, «Performance, Live Culture and the Things of the Heart. Interview with Peggy Phelan » dans Marquard Smith, *Visual Culture Studies*, Los Angeles, SAGE, 2008, p.131-143.
- Pine, Joseph, et James Gilmore, *The Performance Economy : Work is Theatre & Every Business a Stage*, Boston, Harvard Business School Press, 1999, 272 p.
- Philippon, Anne, *Étude comparative de la réactualisation du motif de la vanité dans la pratique artistique contemporaine*, Mémoire, Montréal, Université du Québec à Montréal, Maîtrise en études des arts, 2013., 115 p.
- POL éditeur, « Nathalie Quintane », en ligne. <http://www.pol-editeur.com/index.php?numauteur=212&spec=auteur> [Consulté le 22 mars 2021]
- Presses du réel (Les), « Nathalie Quintane », en ligne. <https://www.lespressesdureel.com/auteur.php?id=3049> [Consulté le 22 mars 2021]
- Prieto, Luis, *Pertinence et pratique : Essai de sémiologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, 176 p.
- Prigent, Christian, « Vroum-vroum et flip-flap », *Atelier P.O.L.*, 1er février 2010, en ligne. <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=editions-pol-blog&numpage=5&numrub=4&numcateg&numsscateg&lg=fr&numbillet=91>
- Py, Olivier, « Avignon se débat entre les images et les mots », *Le Monde*, 29 juillet 2005, en ligne.

http://www.lemonde.fr/idees/article/2005/07/29/avignon-se-debat-entre-les-images-et-les-mots-par-olivier-py_676211_3232.html.

Quillet, Pierre, *Ernst Cassirer*, Paris, Ellipses, 2001, 72 p.

Quintane, Nathalie, « L'Avant-garde Tête brûlée Pavillon noir de Sylvain Courtoux par Nathalie Quintane », dans *Sitaudis.fr*, 11 novembre 2019, en ligne. <https://www.sitaudis.fr/Parutions/l-avant-garde-tete-brulee-pavillon-noir-de-sylvain-courtoux-1573495062.php>

Quintane, Nathalie et Sophie Joubert, « Entretiens », *Extraction*, revue numérique, Nantes, éditions Joca seria, en ligne. <http://www.0extraction0.net/revue-extraction/entretiens/> [Consulté le 3 mai 2011].

Rencontres Arts Littéraires, en ligne. <https://arts-litt.org/archives/> [Consulté le 22 juillet 2021]

Rieber, Audrey, « Le concept de forme symbolique dans l'iconologie d'E. Panofsky », *Revue Appareil*, en ligne, Articles, Varia, mis à jour le : 02 avril 2013. <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=436>.

Robert, Paul, Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), *Le petit Robert 2013*, Paris, 2012, 2837 p.

Roubaud, Jacques, « Obstruction de la poésie », *Le Monde diplomatique*, janvier 2010, p. 22-23. <https://www.monde-diplomatique.fr/2010/01/ROUBAUD/18717>

Royère, Anne-Christine (Dir.), *Michèle Métail. La poésie en trois dimensions*, Les Presses du réel, Coll. Al Dante études, 2019, 448 p.

Rush, Michael, *Les nouveaux médias dans l'art*, Paris, Thames & Hudson, 2005, 248 p.

- Saouter, Catherine, *Le langage visuel*, Montréal, XYZ éditeur, Coll. Documents, 2000, 216 p.
- Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, édition critique préparée par Tullio de Mauro, Paris, éditions Payot & Rivages, 1967, 510 p.
- Schechner, Richard, *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, coll. Sur le théâtre, 2008, 533 p.
- Schechner, Richard, *Performance Studies. An Introduction*, London, Routledge, 2002, 288 p.
- Schechner, Richard, *Performance Theory*, London, Routledge, [1988] 2003, 407 p.
- Searle, John R., *Les actes de langage. Essai de philosophie du langage*, Paris, Hermann, Coll. Savoir, 1972, 260 p.
- Serrell, Mathilde, « Journaux de confinement, la lutte des classes », *France culture*, 20 mars 2020, en ligne.
<https://www.franceculture.fr/litterature/latheorie-journaux-de-confinement-la-lutte-des-classes> [Consulté le 29 janvier 2021]
- Silva, Hannah, *Forms of Protest*, Londres, Penned in the Margins, 2013, 80 p.
- Silva, Hannah, « Opposition », en ligne.
<http://hannahsilva.co.uk/performance/about-opposition/> [Consulté le 22 juillet 2021]
- Silva, Hannah, « Opposition », *YouTube*, 2012, vidéo en ligne. [Consulté le 11 décembre 2018) https://www.youtube.com/watch?v=FYf0d_R8GE4

- Silva, Hannah, « Hannah Silva : Threshold, sound poetry », *YouTube*, vidéo en ligne. <https://www.youtube.com/watch?v=PBAB4cldjPs> [Consulté le 22 juillet 2021]
- Silva, Hannah, « In the Beginning », *Soundcloud*, enregistrement sonore, 2013, en ligne. <https://soundcloud.com/hannah-silva/in-the-beginning>
- Silva, Hannah, « In the Beginning », *Theatre Bristol*, en ligne. <https://theatrebristol.net/in-the-beginning/>
- Smirou, Sébastien, « Rénovation de la vp », *P.O.L.*, section atelier, 24 janvier 2010, en ligne. <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=editions-pol-blog&numpage=5&numrub=4&numcateg=&numsscateg=&lg=fr&numbillet=88&numauteur=5788&lg=fr> [Consulté le 2 septembre 2021]
- Sokolow, Julie (réalis.), *Barefoot : The Mark Baumer Story*, Film, 87 min., 2019.
- Spalding, Julian et Glyn Thompson, « Did Marcel Duchamp steal Elsa's urinal? », *The Art Newspaper*, no. 262, novembre 2014, en ligne. <http://authenticationinart.org/pdf/artmarket/Did-Marcel-Duchamp-steal-Elsa%E2%80%99s-urinal-The-Artnewspaper.docx.pdf>
- St-Onge, Yan, « Chambres de Sébastien Dulude : la poésie-performance et le livre », *Cygne noir*, no 2, 2014, en ligne. <http://www.revuecygnoir.org/numero/article/poesie-performance-chambres-dulude>
- Tapié, Alain (Dir.), Jean-Marie Dautel et Philippe Rouillard, *Les vanités dans la peinture au XVI^e siècle. Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption*, Catalogue de l'exposition au Musée des Beaux-Arts à Caen (27 juillet au 15 octobre 1990) et au Musée du Petit Palais à Paris (15 novembre 1990 au 20 janvier 1991), Paris, Éditions Albin Michel / RMN / Paris Musées, 1990, 351 p.

Théval, Gaëlle, *Poésies ready-made. XX^e – XXI^e siècles*, Paris, L'Harmattan, Arts & médias, 2015, 279 p.

Théval, Gaëlle, *Poésies ready-mades, XX^e — XXI^e siècles*, Thèse de doctorat, Université Paris-Diderot — Paris VII, 2011, en ligne.
<https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-00961017/>

Tremplin d'actualisation de poésie, site Internet.
<https://www.tapoesie.com/corporalite>

Troin-Guis, Anysia, « Michèle Métail : images du mot et gestes d'écriture », *Art Press*, Section « Actualités, expositions, livres », en ligne, 10 mars 2020. <https://www.artpress.com/2020/03/10/michele-metail-images-du-mot-et-gestes-decriture/> [Consulté le 10 mars 2021]

Troin-Guis, Anysia, « Transmédialité et intermédialité : Un comparatisme littéraire et médial appliqué à la Poésie expérimentale dans les années 1960-1970 », *Atelier Positions / Trans*, 20 février 2014, Maison de la recherche, Université Aix-Marseille, Aix-en-Provence. Texte disponible en ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01625821> [Consulté le 10 août 2021]

Turner, Victor, *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Cornell University Press, 1974, 352 p.

Union des écrivaines et des écrivains du Québec, site Internet.
<https://www.uneq.qc.ca/> [Consulté le 14 décembre 2014]

Urlberger, Andrea, « L'œuvre in situ : spécificité ou contexte? », *Nouvelle revue d'esthétique*, Vol. 1, no. 1, Presses Universitaires de France, 2008, p. 15-19. Disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2008-1-page-15.htm>

Vanhoutte, Kurt et Nele Wignants, « Immersion » dans Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender *et. al.*, *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam University Press, 2010, p. 47.

- Vautier, Ben, « Pour réaliser un concert Fluxus », *Ben Vautier*, en ligne.
<http://www.ben-vautier.com/fluxus/concert.html> [Consulté le 14 décembre 2014]
- Verne, Jules, *Christophe Colomb*, Paris, Éditions J'ai lu, Coll. Libro, 2003, 96 p.
- Weird U.S.*, site Internet, en ligne. <http://www.weirdus.com>
- Weissberg, Jean-Louis, *Présences à distance, déplacement virtuel et réseaux numériques*, pourquoi nous ne croyons plus à la télévision, Paris, L'Harmattan, 1999, 301 p.
- Wolff, Armelle, « Vanités : miroirs des êtres, miroirs des choses », en ligne.
<http://www.bellesoires.umontreal.ca/vanites-miroirs-des-etres-miroirs-des-choses.html>
- Youngblood, Gene, *Expanded Cinema*, P. Dutton & Co., New York, 1970, 432 p.
- Zabihyan, Bahador, « Autophoto d'Obama lors de l'hommage à Mandela : mise en contexte », *Radio-Canada.ca*, en ligne. <http://m.radio-canada.ca/nouvelles/international/2013/12/10/013-obama-autophoto-thorning-schmidt.shtml>
- Zerbib, David, « De la performance au "performantiel" », *Art press 2*, no. 7 Performances contemporaines, Paris, 2007, p. 11-19.
- Zerbib, David, « La performance est-elle performative? », *Art press 2*, no. 18 Performances contemporaines 2, Paris, 2010, p. 20-29.
- Zumthor, Paul, « Sonorité, oralité, vocalité », dans Roger Chamberland, Richard Martel et al., *Oralités – Polyphonix 16*, Québec, Les éditions Interventions, 1992, p. 17-24.

Dictionnaires

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, dictionnaire en ligne.
<http://www.cnrtl.fr>

Cambridge Dictionary, dictionnaire en ligne.
<https://dictionary.cambridge.org/>

Collins Dictionary, dictionnaire en ligne. <https://www.collinsdictionary.com/>

Larousse, dictionnaire en ligne. <http://www.larousse.fr/>

Litttré, dictionnaire en ligne. <https://www.littre.org/>

Merriam-Webster, dictionnaire en ligne. <https://www.merriam-webster.com>

Office québécois de la langue française, *Le grand dictionnaire terminologique*, en ligne. <http://www.granddictionnaire.com>