

[Proférations ! de Cristina de Simone et le présent de la poésie-performance](#)

samedi 3 novembre 2018 [§ 2 commentaires](#)

Ceci n'est pas une note de lecture. Parce qu'il y a des livres qu'on ne se contente pas de lire, ils agissent, ils révèlent ce qui nous a construit et ce faisant, ils nous aident à construire plus avant. C'est donc un récit de ce que ce livre fait, pas seulement à moi, mais à tous ceux qui explorent des formes contemporaines de la poésie-performance, et que je voudrais prolonger plus que commenter. Par ailleurs, Emmanuèle Jawad a conduit et publié dans Diacritik sous le titre *Hors de la page* trois remarquables entretiens approfondis avec l'autrice sur son livre, qu'on trouvera ici : [1](#), [2](#), [3](#).

Le sous-titre du livre, *Poésie en action à Paris (1946-1969)* semble définir un cadre temporel et géographique précis qui est effectivement exploré en profondeur dans la thèse de Cristina de Simone et l'ouvrage qui en résulte (superbement édité par les Presses du Réel). En réalité, [Proférations !¹](#) balaye un champ beaucoup plus vaste, et les passages consacrés aux prédécesseurs des proférateurs, aux prolongements de leurs pratiques dans les 30 dernières années du vingtième siècle et ceux où Cristina de Simone suggère discrètement que l'histoire n'est pas terminée sont parmi les plus intéressants du livre.

Je vous propose donc un petit voyage sur une période plus longue, allant de 1896 au contemporain, en quatre temps, dont le 3e forme le cœur de *Proférations !*. Je les retrace ici pour introduire à quelques pensées sur le quatrième, qui est celui de notre présent, et en particulier celui du festival de poésie-

1. L'énoncé d'un programme et ses premières mises en œuvre

Ce premier temps va de la publication de *Crise de vers* de Stéphane Mallarmé² en 1896 et s'étend jusqu'à divers textes de Guillaume Apollinaire en 1917. C'est le temps de l'énoncé d'un programme ou plutôt de plusieurs programmes dont les promoteurs seront les premiers praticiens³.

Les facettes de ces programmes sont la conviction mallarméenne que la poésie s'exerce contre la langue dominante et explore de nouveaux possibles en mobilisant à la fois l'esprit du poète et celui du lecteur, l'exploration de la poésie visuelle par le même Mallarmé dans *Un coup de dés...*, et l'appel d'Apollinaire à de nouveaux sons, par exemple dans le Calligramme La Victoire⁴ :

...

Mais entêtons-nous à parler
Remuons la langue
Lançons des postillons

On veut de nouveaux sons

de nouveaux sons

de nouveaux sons

On veut des consonnes sans voyelles

Des consonnes qui pètent sourdement

Imitez le son de la toupie

Laissez pétiller un son nasal et continu

Faites claquer votre langue

Servez-vous du bruit sourd de celui qui mange sans civilité

Le raclement aspiré du crachement ferait aussi une belle consonne

Les divers pets labiaux rendraient aussi vos discours claironnants

Habituez-vous à roter à volonté

Et quelle lettre grave comme un son de cloche

A travers nos mémoires

...

Apollinaire qui expérimente également de nouvelles méthodes pour agencer les sons, cf. son usage dans ses poèmes-conversations de morceaux de phrases entendues et enregistrées par le magnétophone humain⁵.

La continuité entre ce programme et la poésie-performance de l'après deuxième guerre mondiale ne fait pas de doute. Ainsi Cristina de Simone nous rappelle que François Dufrêne cite en 1982, le dernier paragraphe de *Crise de vers* de Mallarmé :

Le vers, de plusieurs vocables, refait un mot neuf, étranger à la langue et comme incantatoire... »

ou que Jacques Poliéri (du club d'essai de la RTF) programme une mise en espace sonore de la lecture d'*Un coup de dés...* en 1959. De même, Dufrêne cite Apollinaire parmi les libérateurs de la parole à l'événement Libérer la parole (6 et 7 mai 1969 au Théâtre du vieux Colombier) et le calligramme *La Victoire* dans son *Manifeste Pragmatique du Crirythme* de 1965

2. L'entre-deux guerres des dadaïstes à Antonin Artaud

Les polémiques qui ont entouré les irruptions des lettristes et leurs prétentions à être sans précédents ont fait ressortir à contrario l'importance des apports de leurs précurseurs dadaïstes (Schwitters, Tzara, Hausmann mais aussi Ilarie Voronca⁶). Qu'il s'agisse de poésie phonétique dans divers sens, de poésie visuelle (picto-poésie chez Voronca et Brauner) ou des liens avec le militantisme radical de tonalité anarchiste, une grande partie de ce que les lettristes prétendaient avoir initié était déjà présent chez Dada. Comme on verra dans le temps suivant, un des mérites de *Proférations !* est de reconnaître l'abus

d'appropriation des idées par les artistes sans pour autant nier l'importance de leurs apports, parfois même en raison de leurs provocations qui finiront par s'inscrire dans le fonctionnement des événements qu'ils perturbaient. Mais comment se fait-il que les pratiques poétiques des dadaïstes n'aient pas eu plus de retentissement à partir du milieu des années 1920 ? Je ne peux prétendre à aucune lumière particulière concernant cette question, mais il semble bien que la naissance du surréalisme (après la rupture de Breton avec Tzara et les dadaïstes qu'il jugeait infantiles et nihilistes) puis sa domination artistique et ses nombreux conflits internes y soient pour quelque chose. Breton défend l'indépendance artistique à l'égard de la politique, mais à partir du second manifeste prononce de multiples oukases contre les membres de « son » mouvement. Les innovations proprement littéraires (écriture automatique par exemple) passent au second plan. C'est la guerre pendant laquelle il trouve refuge aux États-Unis et le besoin de retrouver à partir de 1946 sa place dans le paysage français qui va en faire l'un des défenseurs des proféracteurs, Artaud au premier rang tant qu'il vivra. Il y a un étonnant écart entre l'écriture de Breton et les pratiques artistiques dont il devient le défenseur, qui s'éclaire peut-être quand on considère le rôle que joue la kabbale chez les premiers lettristes et la croyance chez Breton en de mystérieuses forces psychiques porteuses d'un merveilleux agissable. Cependant, comme Cristina de Simone le montre si bien dans la première partie de son livre, c'est Artaud, qui a rompu avec le surréalisme en 1926, qui sert de pont vers le troisième temps de notre histoire.

Dans [la page que le Wikipedia francophone consacre à Antonin Artaud](#) on trouve ceci qui résume le grand écart dans lequel la suite va devoir se situer :

La rage d'exister d'Artaud n'est pas caractérisée par la capacité de s'émerveiller, mais au contraire par la souffrance et l'angoisse incurables. Cela se ressent dans son esthétique littéraire : Artaud déclare dans *Le Pèse-nerfs* que « toute l'écriture est de la cochonnerie ». En fait, il refuse violemment toute parenté avec la littérature et les littérateurs.

Pourtant, c'est une division, une faille qui passe en Artaud lui-même qui reste peut-être plus encore au cœur des préoccupations de la poésie-performance contemporaine 70 ans plus tard : comment concilier le rejet d'une diction et d'un jeu théâtral fondé sur la représentation avec des formes d'événements qui installent performeurs et publics dans des situations proches du théâtre, malgré des efforts de casser cette différence qui n'ont parfois fait que la renforcer.

3. De 1945 à la fin du XX^e siècle

On ne résume pas 508 pages dans un billet de blog, aussi étendus que soient parfois les miens. Ce que je veux retenir ici de la lecture de *Proférations !*, c'est un ensemble de questions vives qui structurent et divisent la poésie-performance dans cette période. En effet, ce sont les réponses que les mouvements actuels apportent à ces questions qui font qu'on peut bel et bien parler d'un nouveau développement au 21^e siècle. En voici donc 5, en plus de la tension entre rejet de la représentation théâtrale et maintien de la différence structurelle entre proféracteurs et public⁷

La première question vive est celle de la fragmentation des mouvements et du souci de différenciation entre communautés de pratique et à l'intérieur de chacune. Il y a de notables exceptions, surtout à partir de 1960, de la part de critiques et organisateurs d'événements comme Jean-Clarence Lambert ou des animateurs du Club d'essai de la RTF comme Jacques Polieri et le poète Jean Tardieu, et parmi les poètes performeurs de Bernard Heidsieck. Même sans aller jusqu'aux extrêmes d'Isou chez les lettristes puis de certains situationnistes (à l'exception de Vaneigem), c'est le souci de définir des territoires propres à chaque collectif et parmi eux à chaque individu, de façon souvent exclusive, qui domine, même si en pratique ils sont voués à se côtoyer. Ce souci va bien au-delà de l'exigence de singularité de toute parole vraie, il ne peut se comprendre sans relation à la sociologie de la reconnaissance littéraire, artistique et politique à cette époque. D'une certaine façon, en les rassemblant de façon inclusive, Cristina de Simone prouve qu'elle est bien de notre temps, dans lequel la distance qui sépare la reconnaissance institutionnelle et médiatique de la réalité des approches créatives est assumée – non sans douleur.

La deuxième question porte sur la place des femmes dans les communautés de pratique artistique et leur

théorisation. C'est une question particulièrement importante, le point commun à tous les groupes concernés (les beats de Paris inclus) est qu'on ne se la posait pas ou qu'on n'écoutait pas celles qui la posaient. En ce qui concerne la parole publique, il y a des exceptions notables comme Colette Thomas, *performeuse incarnée* selon les mots de Cristina de Simone, faisant plus qu'interpréter les Fragmentations du recueil *Suppôts et Supplications* d'Artaud, en y injectant sa propre expérience d'internée ou les cris de Michèle Bernstein lors de la projection de *Hurléments* en faveur de Sade. Il y eut plus tard d'autres porteuses avec leur corps du son issu de l'écriture d'hommes, mais la performance d'Alison Knowles dans les événements Fluxus des années 1960 resta une exception – pour cet univers de la poésie-performance – dans laquelle une femme porte la sienne propre sur scène. Pourtant, juste un peu plus tard Beatrix Beck écrit des poèmes phonétiques d'une force extraordinaire qui ne seront publiés que bien plus tard :

...
 Mois cois
Moi clown con clou flou flot frit
 Héros zéro
Suis un cas un cafard un capharnaüm

...⁸

On verra l'immense changement amené par la période actuelle dans ce domaine.

La troisième question, qui nous rapproche de la matière même de l'écriture et de la performance porte sur le rapport à la langue et plus exactement l'ambition assignée à sa déconstruction et reconstruction. L'ensemble des acteurs de la poésie-performance partagent la révolte face à une crise de la langue, résultant d'une normalisation par les discours fossilisés, politiques, publicitaires ou culturels et portée à son paroxysme par les langues totalitaires et la Novlangue. Ils utilisent des procédés multiples – phonétiques, phonatoires selon le programme d'Apollinaire, rythmiques ou d'emprunts à d'autres langues – pour déconstruire ces carcans d'une langue qui n'est pas capable de porter la pensée et les émotions vraies. Mais pour aboutir à quoi ? Isou et d'autres lettristes y poursuivent l'ambition de retrouver une langue originelle pure dans une hypothèse essentiellement religieuse de l'avant fragmentation des langues, dont l'existence n'est étayée par aucun savoir anthropologique. Heureusement, leur pratique n'a pas trop dépendu de ce but affiché. La vraie question porte sur s'il faut viser un au-delà des langues par une poésie purement sonore, dégagée des mots ou s'il faut au contraire viser de nouveaux énoncés et oralisations qui explorent les ambiguïtés et polysémies pour ouvrir de nouveaux possibles dans la langue selon la définition que Jacques Roubaud donne (ou reprend) de la poésie. Nous verrons que cette question reste ouverte aujourd'hui mais dans un contexte plus inclusif.

La quatrième question porte sur le rapport au texte de l'expression orale mobilisant le corps. Pour certains comme Henri Chopin, le texte est au plus la base d'une projection sonore et visuelle qui constitue l'essence de la poésie sonore, alors que pour d'autres comme Bernard Heidsieck, le texte comme objet matériel a toute sa place dans la performance elle-même et il « passe » dans l'écoute même lorsque la multiplicité des sources sonores (par exemple d'un enregistrement préalable et de sa lecture) la rend plus complexe. On notera que tout comme pour l'usage des technologies du son de l'époque, le statut secondaire donné au texte par certains sera souvent démenti par son rôle dans la publication.

La cinquième question porte sur les relations entre art et vie en général. Cette question a été posée de la façon la plus nette par les situationnistes dans leur contestation des frontières entre art et vie, positionnant la poésie comme une manière de vivre intégrale. Mais en réalité, il existe un vaste éventail de positionnements, de façons de combiner engagement dans la société et pratiques artistiques. L'institutionnalisation des pratiques de poésie-performance dans les années 1970 et 1980 a pu faire croire à sa normalisation, mais il demeure, selon les mots de Cristina de Simone, *l'engagement poétique comme prise de risque*, qui trouve dans notre quatrième temps, de nouvelles formes, largement liées dans leur apparition à de nouveaux espaces de création ouverts par le numérique et internet, qui d'une façon qui n'est surprenante que pour ceux qui en sont lointains ont donné à la performance un nouvel élan.

4. La poésie-performance aujourd'hui

Commençons par un petit tableau sociologique impressionniste. La poésie-performance d'aujourd'hui en France se montre sur des scènes ouvertes dans des locaux mis à disposition par leur propriétaire dans des villes décrépies, dans des bistrot de pays, des arrière-salles de librairies, des galeries d'arts variés, dans l'espace public et souvent sans permission, dans des tiers lieux culturels, des friches hospitalières, industrielles ou militaires, dans des théâtres ouverts au texte et à la performance (dont l'Échangeur à Bagnolet où Cristina de Simone est conseillère artistique). À l'occasion elle s'invite dans des scènes plus institutionnelles (Beaubourg, les Maisons de la poésie dans diverses villes). Elle exploite les instruments numériques d'aujourd'hui (ceux de la scène comme les samplers, loopers et synthés, mais aussi ceux de l'informatique personnelle et du Web), et nous verrons ce que cela induit comme possibilités et comme errances. Elle s'enregistre parfois dans le local-poubelle d'un immeuble, parce que c'est là que l'acoustique paraît adéquate. Elle se publie dans des revues à financement participatif comme Frappa ou des sites comme [la vie manifeste](#). Elle a maintenu des liens avec la musique électroacoustique, et contrairement à d'autres pays, elle est restée un domaine littéraire et artistique propre, sans développer les liens féconds avec la scène hip-hop qui existent au Royaume-Uni principalement grâce à Kate Tempest et sans être capturée par le slam (au sens européen, sans l'aspect concours) qui domine en Allemagne avec des youtubeuses qui font des millions de vue et réunissent des publics importants. Art marginal et vivant, ne bénéficiant que d'aides publiques maigres et le plus souvent indirectes, elle est un laboratoire d'expérimentation enthousiasmant, dont les limites en terme de reconnaissance publique et rémunération conduisent souvent les praticien.ne.s à investir en parallèle des formes littéraires plus traditionnelles. Les liens sont maintenus avec les précédentes époques. Al Dante, l'éditeur historique de la poésie sonore qui poursuit aujourd'hui son activité à travers une collection aux Presses du réel, a publié des textes majeurs de 3 jeunes praticiennes de la poésie-performance : Anne Kawala, A.C. Hello et Amandine André. Dans cette expérimentation diffuse, beaucoup d'anciennes techniques, par exemple celles combinant la diffusion d'enregistrements en parallèle avec une performance live sont reprises consciemment ou redécouvertes fortuitement.

S'agit-il simplement d'une continuation ou d'une démocratisation de pratiques déjà explorées, ou bien au contraire d'un nouveau temps d'exploration créative ? Pour en juger, revisitons les questions vives identifiées dans la section précédente. Depuis plus ou moins le début du 21e siècle, deux espaces ont fédéré en France les pratiques littéraires innovantes : la revue en ligne [remue.net](#) et la mouvance⁹ [Général Instin](#). Aucun des deux n'est spécifiquement dédié à la poésie-performance, [remue.net](#) couvrant tout le champ de la littérature et [Général Instin](#) associant écrits, performances, créations plastiques et art urbain à travers ce qu'on voudra bien contribuer à l'écriture collective autour de ce personnage fictif. Pourtant, et en particulier ces dernières années avec les festivals de la rue Denoyez puis divers projets de publications et spectacles, la poésie-performance y tient une place essentielle. C'est cet espace que nous avons voulu fédérer de façon plus précise dans les micro-festivals que nous organisons avec Mathilde Roux, le premier ([Incipit](#)) en 2017 et [Seconda](#) à venir en janvier 2019. La caractéristique commune à [remue.net](#), [Général Instin](#), [Incipit](#) et [Seconda](#) mais aussi les événements organisés par les [Éditions publie.net](#) ou des collectifs comme [L'Air Nu](#), est de dépasser les frontières qui servaient essentiellement à installer une identification artistique supposée exceptionnelle, en créant des terrains collectifs, exigeants sur la qualité des productions, mais ouverts sur leur positionnement. Cette inclusivité doit beaucoup à un contexte politique et social général, où après 40 ans d'impuissance, la volonté de fédération des énergies domine enfin, et espérons que ce n'est pas trop tard, le narcissisme des petites différences.

Du fait du développement de modes de production et de diffusion échappant aux filtres des reconnaissances établies, on a assisté dans le champ de l'expérimentation littéraire et de la poésie performance à un véritable renversement en faveur des femmes. S'agit-il d'une simple révélation de pratiques autrefois invisibles ou de nouvelles venues, sans doute les deux. Toujours est-il que sur les 50 sites d'expérimentation littéraire (dont seule une partie héberge des pratiques de poésie-performance) recommandées sur le blog où vous lisez cet article, 28 émanent de femmes ; que lors du festival [Incipit](#), 9 intervenants sur 17 étaient des intervenantes, et que pour [Seconda](#), plus centré sur la poésie-performance, la proportion sera plus grande encore. Ce renversement n'est pas seulement d'ordre sociologique, il se traduit par des contenus et des formes nouvelles, par exemple sur la mobilisation du corps dans la performance, sur les sujets abordés et sur la liberté de ton et de forme.

Plus que jamais, la poésie-performance d'aujourd'hui se dresse contre ce qui nous prive de la liberté ou même de la possibilité de dire et de penser. Nous vivons un nouvel âge de la manipulation, utilisant des instruments qui ont aussi été au cœur des pratiques poétiques, comme les métaphores, mais de façon perverse pour imposer un impensé de déshumanisation (par exemple) ou une autorité brutale. La déconstruction de cette langue est donc d'utilité publique plus encore que dans les temps précédents. Jusqu'où faut-il aller dans cette déconstruction poétique ? Faut-il renoncer aux mots ? Si la majorité de la poésie-performance d'aujourd'hui ne fait pas ce choix, Annette Rawlings et Maja Jantar, par exemple réalisent de magnifiques performances vocales poétiques qui se passent de mots... dans une certaine mesure, puisque leur titre ou le pré-texte qu'elles énoncent installent cependant un contexte sémantique. En général, on peut dire que l'essentiel de la poésie-performance d'aujourd'hui reste ancrée dans un rapport aux phonèmes, aux syllabes et aux mots qu'elles composent, la dimension phonatoire (d'émission corporelle sonore) y gardant cependant une place essentielle à travers le travail du souffle et de la respiration parfois jusqu'à son épuisement. Cette poésie-performance détruit le carcan d'une langue instrumentalisée pour aussi dire ce à quoi elle fait obstacle. Mais cela n'empêche pas un très large éventail de positionnement du dire, parfois presque fondu dans un inaudible du fait d'autres productions sonores, ne portant que plus encore le sens lorsqu'il surgit à l'improviste, ou à l'opposé un travail très explicite sur la polysémie, la répétition avec variations ou même la brise d'un murmure.

Le rapport au texte de l'expression orale (ou parfois visuelle) dans la poésie-performance s'est encore enrichi de nouvelles modalités par rapport à l'époque de Bernard Heidsieck. Ainsi de la possibilité de programmer l'apparition ou la disparition du texte, de l'animer, la mise en scène de nouvelles modalités de lecture comme celle du journal lumineux déroulant dans une performance de Luc Dall' Armellina¹⁰ ou la [mise en scène de la lecture du Rideau de Verre](#) de Claire Ferçak au Laboratoire des Arts et Philosophies de la Scène (LAPS) même si ce dernier cas dépasse le cadre classique de la poésie-performance. Cette question du rapport au texte de la performance s'inscrit dans un cadre plus large de l'enregistrement des performances. Au delà de la vidéo qui domine, nous avons choisi dans Incipit et Seconda la combinaison du texte, de l'enregistrement sonore et de la photographie. Plus généralement, sauf bien sûr dans les cas où il n'y a pas de texte, celui-ci est aujourd'hui traité dans la lignée de Bernard Heidsieck, l'importance de sa matérialité, de sa présence et de sa possible lecture n'empêchant pas qu'il soit dans une position seconde par rapport à la parole. On notera que le numérique joue également un rôle dans l'écriture même, non seulement en raison des situations matérielles que l'écriture à l'ordinateur ou en ligne installe, mais aussi par l'usage de programmes ou ressources linguistiques. En contraste avec la génération automatique qui a dominé la pratique de l'Electronic Literature Organization, il s'agit plutôt d'une écriture assistée, avec un usage de l'exploration, de la combinatoire ou d'un hasard ajusté par l'écriture ou dans la performance, dont les racines renvoient à certaines approches compositionnelles et performatives de John Cage et Pierre Boulez¹¹.

Concluons par la modeste question du rapport de l'art à la vie et à la politique. C'est peut-être celle où la façon de penser a le plus progressé, dans le sens d'une reconnaissance de la spécificité de chacun des domaines et du fait qu'ils s'habitent mutuellement. Que peut-on attendre de l'art, de la vie, de la politique ? Que perd-t-on à asservir l'un à l'autre de ces domaines ? Que perd-t-on à construire entre eux des barrières ? La poésie-performance d'aujourd'hui est tout habitée de la douleur du monde et de la joie néanmoins de vivre, de la joie de chaque petite chose du monde et de la douleur qui peut traverser nos vies et celles des autres. Là aussi, nous retrouvons Heidsieck qui dans l'exercice apparemment formel de Vaduz termine par ces mots (partiellement cités dans *Proférations !*) :

il y a autour		
tout autour de Vaduz	des Oubliés	des Omis
il y a...	des Apatrides	
il y a...		des Réfugiés
il y a...	des Exilés	
il y a...		des Inconnus
il y a...	des Internés	
il y a...		des Perdus
il y a...	des Déplacés	
il y a...		des Paumés

il y a...	des Laissés pour compte	
il y a...		des Émigrés
il y a...	des Fuyards	
il y a...		des Désintégrés
il y a...	et bien d'autres	
il y a...		et bien d'autres

...

1. Titre suggéré à l'autrice par Georges Didi-Huberman [[↔](#)]
2. Texte qui reprend des élaborations précédentes. [[↔](#)]
3. Du moins en France, car il est probable que des explorations similaires se déroulent en Allemagne et en Suisse, par exemple. [[↔](#)]
4. Ici vers 26 à 42, texte intégral spatialisé [sur lyriktheorie](#) [[↔](#)]
5. Ainsi dans *Lundi rue Christine*. [[↔](#)]
6. Non cité dans *Proférations !*, sans doute parce que dans la période principalement étudiée par Cristina de Simone, on se souvenait peu de ses travaux, dont on doit en partie la redécouverte à la belle réédition de *75 HP* par Jean-Michel Place en 1993. [[↔](#)]
7. Cette tension est analysée par Jacques Rancière dans le troisième texte du livre *Le fil perdu*. [[↔](#)]
8. Extrait de *Corps étranger*, in *Entre le marteau et l'écume*, Les éditions du chemin de fer, 2013. [[↔](#)]
9. Puisque ses animateurs ont bien voulu reprendre cette désignation. [[↔](#)]
10. dont on lira la présentation [Les voies du dire entre lecture et performance](#). [[↔](#)]
11. En désaccord mais tous deux mus par des inspirations littéraires. [[↔](#)]