

LISTE DES ABRÉVIATIONS

IL : Internationale lettriste
INA : Institut national de l'audiovisuel
IS : Internationale situationniste
ORTF : Office de radiodiffusion-télévision française
PCF : Parti communiste français
RAI : Radiotelevisione italiana
RDF : Radiodiffusion française
RTF : Radiodiffusion-télévision française

INTRODUCTION

UN ÉVÉNEMENT INAUGURAL : « GADJI BERI BIMBA » AU CABARET VOLTAIRE

« Notre Cabaret est un geste. Chaque mot prononcé ou chanté ici signifie pour le moins : que cette époque n'a pas réussi à forcer notre respect. »

« Notre folie délibérée, notre enthousiasme pour l'illusion les anéantiront. »
Hugo Ball, *Journal*.

Il y a un siècle, le 23 juin 1916, en plein conflit mondial, Hugo Ball monte sur la petite scène du Cabaret Voltaire pour faire entendre pour la première fois la « poésie sans mots » qu'il vient d'inventer. En introduction à la soirée, Ball précise

qu'avec la poésie phonétique on renonce d'emblée à une langue corrompue par le journalisme et devenue impossible. Que l'on se retire vers l'alchimie la plus intime du mot, que l'on abandonne même encore le mot afin de préserver ainsi la région la plus sacrée de la poésie¹.

Dans ce préambule, question politique et quête métaphysique se trouvent ainsi liées d'emblée.

« Sur les trois côtés de la scène, et tournés vers le public » sont installés « des pupitres de musique » sur lesquels est posé le manuscrit de Ball « dessiné au crayon rouge »². Deux poèmes en particulier y sont notés : « Le chant de Labada » et « La caravane des éléphants ». Ball porte un costume « spécialement conçu³ » pour cette lecture :

Mes jambes étaient prises dans une sorte de tube en carton bleu, brillant ; cette espèce de cylindre m'enserrait étroitement jusqu'aux hanches de telle sorte que j'avais l'air d'un obélisque. Par-dessus, j'avais mis un énorme col-manteau découpé dans du carton, recouvert de papier rouge carmin à l'intérieur et de papier doré à l'extérieur. Il était fixé au cou de telle façon qu'en relevant ou en abaissant les coudes, je pouvais le faire bouger comme des ailes. En plus, j'étais coiffé d'un chapeau de chaman, genre haut-de-forme, mais très long et avec des rayures blanches et bleues⁴.

¹. Hugo Ball, *Dada à Zurich, Le mot et l'image (1916-1917)*, Sabina Wolf (trad.), Dijon-Quetigny, Les presses du réel, 2006, p. 54.

². *Ibidem*, p. 52.

³. *Ibid.*, p. 51.

⁴. *Ibid.*, p. 51-52.

Ce costume a la particularité de rendre tout mouvement habituel impossible : il *prend* les jambes, il *enserme étroitement* le buste du poète jusqu'aux hanches, à l'endroit de jonction avec les articulations des membres inférieurs. Ne pouvant plus marcher, Ball se fait alors « porter sur la scène » et, dans l'obscurité la plus totale, il commence à réciter « lentement et solennellement » :

Gadji beri bimba
Glandridi lauli lonni cadori
Gadjama bim beri glassala [...] ⁵.

Mais en pleine profération, Ball prend soudain conscience du décalage entre, d'une part, sa manière de réciter et de se tenir sur scène, monotone et statique, et, de l'autre, l'ambition qui sous-tend sa mise en scène : l'arrivée solennelle, le début dans l'obscurité, les pupitres qui renvoient au domaine musical mais aussi à celui d'une cérémonie religieuse, et surtout le costume qui lui donne un aspect étrange : celui d'un monument monolithe, d'un « évêque magique ⁶ » d'un culte inconnu, ou encore d'un vaisseau spatial.

Ce décalage le confronte au danger imminent d'une chute dans le burlesque. Aussi bien le poète que la salle sont en effet sur le point d'éclater de rire, un rire de l'ordre de la dérision. Le danger est par conséquent celui de voir une recherche en train de naître se faire écraser.

C'est ainsi que, se trouvant dans cette impasse, Ball *prend le risque* d'improviser, en s'appuyant sur les gestes que la forme du costume induit. Celui-ci, en empêchant certains mouvements, en rend possibles d'autres : notamment, si le tube immobilise les jambes, le col-manteau fixé au cou permet, lui, de bouger les bras en recréant des mouvements d'ailes. Ball se laisse alors guider par son costume, et les actions qu'il accomplit vont l'amener, de manière inattendue, vers une profération autre :

M'appliquant à battre vigoureusement des ailes, je me tournai de nouveau vers le chevalet du milieu. Grâce aux lourdes séries de voyelles et au rythme traînant des éléphants, j'avais réussi à obtenir un effet croissant. Mais, comment finir ? Alors je constatai que ma voix, n'ayant plus d'autre choix, avait adopté la très ancienne cadence de la lamentation sacrée, le style de ces chants liturgiques qui répandent leur plainte à travers toutes les églises catholiques, de l'Orient à l'Occident.

Je ne sais ce que cette musique m'a suggéré. Mais j'ai commencé à chanter mes séries de voyelles dans le style récitatif de l'Église et je ne m'efforçais pas seulement de rester sérieux, mais d'y contraindre aussi mon auditoire. [...] Alors, comme je l'avais demandé, la lumière électrique s'éteignit et, couvert de sueur, je fus soulevé et emporté de la scène, tel un évêque magique ⁷.

⁵. *Ibid.*, p. 52.

⁶. *Ibid.*, p. 54.

⁷. *Ibid.*, p. 53-54.

Après avoir couru le risque de tomber dans le ridicule, Ball *s'envole*, à travers une profération qui le met au contact direct avec cette « alchimie » poétique qu'il recherchait. Par ses « battements d'ailes », il semble ainsi atteindre cet état d'inspiration proche de celui que Léon Trotsky décrit en ces termes, un an plus tard, en 1917, en pleine révolution (en laissant par ailleurs apparaître l'influence freudienne) :

C'est cela, « l'inspiration ». Elle naît d'une suprême tension créatrice de toutes les forces. L'inconscient remonte de sa profonde tanière et se subordonne le travail conscient de la pensée, se l'assimile dans une sorte d'unité supérieure ⁸.

Dans le périmètre étroit de son cabaret, Ball semble rejoindre cet état de « suprême tension » et d'« unité supérieure » par le détournement des mouvements habituels. Plus précisément, Ball travaille sur ce que Marcel Mauss définit une quinzaine d'années plus tard comme des « techniques du corps » :

J'entends par [les techniques du corps] les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps ⁹.

J'appelle technique un acte traditionnel efficace (et vous voyez qu'en ceci il n'est pas différent de l'acte magique, religieux, symbolique). Il faut qu'il soit traditionnel et efficace. Il n'y a pas de technique et pas de transmission s'il n'y a pas de tradition ¹⁰.

L'anthropologue met ainsi l'accent sur le fait que les mouvements humains (même les possibilités de mouvement, comme le fait de pouvoir ou non s'accroupir dans une tranchée, pour reprendre un exemple de Mauss) sont culturellement déterminés. Conscient de cette détermination, Ball, au moyen du costume qu'il revêt et des handicaps que celui-ci provoque, cherche à s'éloigner de techniques dont il refuse la tradition, d'une part parce que celle-ci n'a pas su empêcher le désastre de la guerre, voire elle y a conduit, d'autre part parce que ses techniques se révèlent *inefficaces* pour vivre pleinement. De même, le langage tel qu'il est employé (des mots jusqu'à la prosodie) est ressenti comme usé, plus encore, comme faussé. À travers des nouvelles postures, Ball essaie alors d'arriver (et il affirme y avoir réussi) à une profération *juste* : une profération qui fait corps avec le langage qu'elle porte. C'est ainsi que le cofondateur de Dada s'emploie à réinventer à la fois le corps et le langage, ou plus précisément, à réinventer le langage par la réinvention du corps, en reprenant une recherche initiée notamment par les futuristes italiens qui, dans

⁸. Léon Trotsky, « Au pouvoir », in *Ma vie*, Maurice Parijanine (trad.), Paris, Gallimard, 1989, p. 389.

⁹. Marcel Mauss, « Les techniques du corps » [1936], dans *Sociologie et anthropologie* [1950], Paris, PUF, 2001, p. 365.

¹⁰. *Ibid.*, p. 371.

leur manifeste pour une « Déclamation dynamique et synoptique¹¹ », avaient fondé la récitation futuriste sur la coprésence d'une diction et d'une gestuelle conçues comme radicalement non-conventionnelles, non-traditionnelles¹². Dès la deuxième moitié des années 1910, un autre dadaïste, Raoul Hausmann, travaille précisément sur une profération phonétique accomplie en s'appuyant (tel un chamane) sur des mouvements dansés.

La soirée du 23 juin 1916 peut être alors regardée comme un moment inaugural pour la recherche dada, même si elle avait été précédée par des interventions significatives comme la lecture du poème simultané « L'amiral cherche une maison à louer » par Tristan Tzara, Marcel Janco et Richard Huelsenbeck. C'est en effet lors de cette manifestation du 23 juin que le poète dadaïste devient, selon l'expression d'Henri Béhar, un « acteur-manifeste », « ne prêchant pas mais vivant [ses] idées, objet et sujet de [sa] démonstration¹³ ». Plus précisément, c'est lors de cette manifestation que pour les artistes du Cabaret Voltaire le travail sur la langue et le travail sur le corps deviennent indissociables. Comme le souligne Michel Giroud :

Dada ouvre le questionnement contradictoire et non résolu (ni résoluble) du corps de la langue et de la langue du corps. Que toute langue soit délimitée par des codes linguistiques, certes, mais, bien plus, tout corps apparaît dans un système culturel qui lui impose des techniques du corps précises ; Dada prend conscience de ces limites et tente de casser le code culturel pour inventer l'être spontané, mais cela nécessite une prise de conscience radicale des conditionnements. Inventer une langue plus directe, quasiment tautologique, faite de signes corporels ; trouver une autre sémantique, extra-linguistique et à travers chaque langue donnée (par les jeux de langues qui détruisent toute signification gelée)¹⁴.

Pour retrouver la clé d'une vie non aliénée, ou *désautomatisée*, comme le dirait Viktor Chklovski (qui dans son article de 1917, « L'art comme procédé », indique la fonction de l'art comme étant le moyen pour se libérer d'une perception figée par l'habitude¹⁵), il faut alors remettre en cause, pour des artistes comme Hugo Ball, les « techniques du corps », un corps à la fois physique et langagier.

Et c'est ainsi qu'à une époque où les enquêtes ethnographiques et anthropologiques font découvrir la pluralité des expressions humaines au-delà des limites occidentales ;

¹¹. Voir Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes – Documents – Proclamations*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973.

¹². Voir Didier Plassard, *L'Acteur en effigie : figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques, Allemagne, France, Italie*, Charleville-Mézières, Institut international de la marionnette, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1992.

¹³. Henri Béhar, *Le Théâtre dada et surréaliste*, cité in Alain Virmaux, *Antonin Artaud et le théâtre*, Paris, Seghers, 1970, p. 128.

¹⁴. Michel Giroud, *Paris, laboratoire des avant-gardes : transformations-transformateurs, 1945-1965*, Dijon, Les presses du réel, 2008, p. 33.

¹⁵. Viktor Chklovski, « L'art comme procédé », in Tzvetan Todorov (éd.), *Théorie de la littérature* [1965], Paris, Éd. du Seuil, 2001, p. 75-97.

à une époque aussi où l'on s'intéresse à la question des sons du langage, à leur production et à leur fonction, avec les travaux de Saussure sur la phonologie, puis de l'École de Prague ; à une époque enfin où la science élabore le concept d'« énergie », les dadaïstes, et plus généralement les artistes d'avant-garde du début du siècle, réinventent le langage du corps et le corps du langage¹⁶.

Au début du XX^e siècle, une pluralité d'expériences voient ainsi le jour, des expériences qui – en réaction avec leur temps et en s'appropriant une tendance initiée au moins un siècle auparavant, avec les romantiques – ont essayé de saper les fondements du rationalisme occidental, à la recherche utopique d'une unité perdue. En bouleversant la séparation entre les disciplines artistiques, en s'ouvrant à des cultures extra-européennes (de manière plus ou moins documentée), en prêtant attention au développement technologique afin de retrouver une intégrité psycho-perceptive et pour se dépasser (on pense aux exemples des futuristes italiens et des constructivistes), elles ont fait du corps et de la voix « une nouvelle donnée poétique¹⁷ ».

LA POÉSIE-PERFORMANCE À PARIS ENTRE 1946 ET 1969

En pleine Seconde Guerre mondiale, Antonin Artaud cherche lui aussi à réinventer le corps par le langage et le langage par le corps. Au moyen de « syllabes inventées », au moyen de cris, au moyen de gestes frappant contre le sol, contre les murs, Artaud est un « acteur-manifeste » qui, en créant une chorégraphie à l'intersection des actions vocales, articulatoires et motrices, essaie de se reconstituer intégralement. C'est à partir de cette recherche autour de l'oralité, à la lisière de la poésie et du théâtre, que le récit du présent ouvrage commence.

À travers l'observation et l'analyse des manifestations publiques d'Artaud en 1946-1947, de l'irruption en ces mêmes années du mouvement lettriste à Saint-Germain-des-Prés, de l'arrivée de la Beat Generation à la fin des années 1950, et des différents événements organisés par Jean-Jacques Lebel, Jean-Clarence Lambert et Henri Chopin durant les années 1960, cette étude propose une histoire de ces nombreuses expériences qui, à Paris entre 1946 et 1969, ont voulu lier poésie et performance, en faisant de la profération leur champ d'investigation principal.

Le cadre chronologique choisi se focalise sur deux décennies particulièrement denses du point de vue historique : elles sont marquées par l'après-guerre, la guerre d'Algérie, le début de l'ère « postcoloniale », l'essor de la « société de consommation » et le mouvement de Mai 68. À travers ces événements et les problématiques qu'ils soulèvent, ces années forment une unité : la reconstruction matérielle et intellectuelle après la guerre, l'instauration d'un lien économique étroit avec les États-Unis qui

¹⁶. Les « chants nègres » dadaïstes sont inspirés des récits du propriétaire du cabaret Jan Ephraïm qui avait voyagé en Afrique. Voir Hugo Ball, *Dada à Zurich, Le mot et l'image (1916-1917)*, *op. cit.*, p. 26.

¹⁷. Isabelle Krzywkowski, *Le Temps et l'Espace sont morts hier. Les années 1910-1920 : poésie et poétique de la première avant-garde*, Paris, Éd. de l'Improvisiste, 2006, p. 32.

va avoir une grande influence sur la société française, le côté pour le moins sinistre que l'État révèle à l'occasion de la guerre d'Algérie, les revendications qui prennent forme tout au long de ces deux décennies, jusqu'à l'explosion de Mai, suivie par une longue période de reflux et de réélaborations. Et si Mai 68 a été porté par les travailleurs et les étudiants, dans un idéal de « convergence de luttes », les deuxièmes ont été formés par ceux qui ont une dizaine ou une vingtaine d'années de plus : ceux qui, adolescents, ont connu la Seconde Guerre mondiale, ont eu vingt ans entre la fin des années 1940 et le début des années 1950 (à un moment donc où toute certitude semble plus que jamais devoir être réinventée) et qui ont pu être envoyés en Afrique du Nord faire une guerre qui ne disait pas son nom. Entre la nouvelle génération qui a grandi dans le temps du « glorieux » développement économique¹⁸ et ceux qui ont trente ou quarante ans en 1968, il y a un fort lien de continuité (il suffit de penser à la fortune de la pensée situationniste), alors qu'avec la génération suivante, celle qui aura vingt ans dans les années 1980, on constate (de manière générale) une rupture en ce qui concerne les attentes et les aspirations¹⁹. D'où l'importance de remonter à l'après-guerre pour comprendre les enjeux politiques et culturels soulevés dans les années 1960. Plus particulièrement, le choix chronologique adopté entend mettre en relief la volonté de rupture avec 1945 (avec la guerre et les déceptions de la Résistance) de la part des artistes dont on observe ici la trajectoire, et une conjonction très forte avec les événements de Mai.

Du point de vue artistique, tout au long de ces deux décennies on assiste à Paris à un foisonnement de propositions faisant de la capitale un « laboratoire²⁰ » qui prépare à bien des égards l'éclosion des manifestations de 1968. De CoBrA aux expériences de *happening* par Jean-Jacques Lebel, en passant par l'art brut, le Collège de Pataphysique, le lettrisme, l'Internationale lettriste et situationniste, les Nouveaux Réalistes, ces quelques exemples montrent qu'« entre 1950 et 1960, existe à Paris une scène riche de mouvements contradictoires et antagonistes, de fractions dissidentes, d'hérésies, mais toutes orientées vers le même projet de transformation de la vie par l'art et de l'art par la vie²¹ ».

Si le cadre chronologique 1946-1969 donne à voir une période historiquement chargée, où enjeux socio-politiques, économiques et artistiques sont étroitement liés, ces dates ont été choisies plus spécifiquement parce qu'elles coïncident avec deux événements qui ont donné forme à cette recherche autour de la poésie-performance. 1946 est l'année du retour d'Artaud à Paris après neuf ans d'internement psychiatrique. Pendant les deux années qui lui restent à vivre, Artaud a l'occasion

de faire connaître sa recherche autour de l'oralité à travers des publications, des manifestations publiques et des enregistrements radiophoniques qui vont ouvrir sur un faisceau de problématiques et de propositions que les artistes des années 1950-1960 ne cesseront d'affronter et de revendiquer. D'autre part, 1969 est l'année d'une manifestation au Théâtre du Vieux-Colombier intitulée *Liberté de parole* : un événement qui, en raison du manque de documents, ne peut être reconstitué dans le détail, mais qui d'un point de vue symbolique revêt un intérêt majeur non seulement en raison du titre, qui entre directement en résonance avec les luttes de Mai 68, mais aussi pour le lieu où il se déroule (le même théâtre qui a accueilli en 1947 la conférence mythique d'Artaud), pour les artistes qu'il rassemble (tous les protagonistes de la présente histoire) ainsi que pour les aspirations contradictoires qui y sont réunies, représentatives de l'ensemble de la période.

Les recherches en poésie-performance des années 1950-1960 aspirent à une poésie définie comme action orale et cherchent à relier art, vie et politique dans une seule et même forme d'engagement. En reprenant le flambeau des avant-gardes du début du XX^e siècle, et traversées tout particulièrement par l'héritage du dernier Artaud, elles ouvrent plusieurs chantiers qui prennent appui sur autant de refus : celui du spectacle, celui du langage de propagande politique et publicitaire, celui du livre. À travers l'oralité, les poètes-performers essaient de réinventer un rapport à soi et au monde non aliéné, et pour ce faire, ils s'inspirent des expressions musicales et langagières extra-occidentales, tout en pouvant se confronter avec l'imaginaire technologique. Mais à la différence des artistes d'avant la Seconde Guerre mondiale, la nouvelle génération peut écouter des disques d'enregistrements ethnographiques et voir le cinéma de Jean Rouch (élève de Marcel Mauss et de Marcel Griaule²²), à une époque où la pensée anthropologique acquiert une importance particulière grâce notamment aux travaux de Claude Lévi-Strauss (qui, « en choisissant une écriture littéraire », s'était tourné « vers un public non spécialiste mais cultivé »²³). D'autre part, elle peut se nourrir de recherches contemporaines en musique électroacoustique et profiter de l'arrivée du magnétophone. Et c'est ainsi que les poètes-performers créent des œuvres sonores au moyen des technologies du son, avec les *cut-ups* de Brion Gysin, les *audiopoèmes* d'Henri Chopin, les *mégapneumes* de Gil J Wolman, les *crirythmes* de François Dufrene, les *poèmes-partitions* de Bernard Heidsieck. Tout au long de ce travail – divisé en trois parties consacrées respectivement à la recherche d'Artaud (1945-1948), au mouvement lettriste (1946-1952) et à la pluralité d'expériences des années 1950-1960 (1953-1969) – il s'agira alors de se demander de quelles manières (car elles sont multiples) les poètes-performers réinventent la profération, et par là, leur façon de se situer dans le présent. Quels sujets donnent-ils à entendre ? Quel corps sonore élaborent-ils ? De quelles façons travaillent-ils la

¹⁸. Jean Fourastié, *Les Trente Glorieuses ou La révolution invisible de 1945 à 1975*[1977], Paris, Éd. Pluriel, 2011. Pour une nouvelle approche de cette période, voir Céline Pessis, Sezin Topçu, Christophe Bonneuil, *Une autre histoire des Trente Glorieuses : modernisation, contestations et pollutions dans la France d'après-guerre*, Paris, La Découverte, 2013.

¹⁹. Voir Kristin Ross, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, Marseille, Agone, 2010.

²⁰. Michel Giroud, *Paris, laboratoire des avant-gardes : transformations-transformateurs, 1945-1965*, op. cit.

²¹. *Ibid.*, p. 70.

²². Voir Maxime Scheinfeigel, *Jean Rouch*, Paris, CNRS, 2008, p. 19.

²³. *Ibid.*, p. 17.

voix, à quelles vocalités donnent-ils forme et par là même à quelle *audibilité* ? Quels types d'écoute convoquent-ils ? Comment prennent-ils place dans l'espace public ? Comment conçoivent-ils leur activité performative à l'égard du théâtre et plus généralement des arts du spectacle ?

En retraçant les trajectoires mais aussi leur croisement et en analysant les prises de position et les différentes stratégies, cette étude invite à regarder ces expériences qui se situent (volontairement) aux marges du théâtre, tout en constituant des véritables laboratoires esthétiques en ce qui concerne le travail sur la performativité de la parole (au sens de John L. Austin, qui développe sa réflexion linguistique précisément dans les années 1950²⁴), sur la matérialité de la langue et de la voix, et sur le corps comme instrument sonore. Plus précisément, elle questionne l'émergence et l'évolution de la figure du « poète-performer », son savoir-faire et ses aspirations.

DÉLIMITATION DU CHAMP ET CHOIX TERMINOLOGIQUES

Dans le cadre de cette recherche, l'expression « poésie-performance » indique aussi bien des lectures à haute voix où la performance orale est l'enjeu esthétique principal, que des pratiques performatives se séparant de tout support textuel et pouvant ou non employer des technologies du son.

Pour délimiter le champ, n'ont été analysées que les expériences se focalisant sur la question de la profération, qu'elles utilisent ou non un langage compréhensible du point de vue sémantique. Se trouvent donc exclues les actions qui, tout en se revendiquant du domaine poétique, ne travaillent pas spécifiquement sur la voix et/ou sur les sons du corps proférant. D'autre part, le présent corpus ne comprend que des poètes qui sont à la fois performeurs et auteurs. Des mises en espace de poèmes dits par des acteurs ne seront alors convoquées que dans la mesure où elles sont directement liées aux activités des poètes que nous allons observer.

Adoptée de plus en plus dans le domaine académique²⁵, l'expression « poésie-performance » a été préférée à « poésie action » ou à « poésie sonore », car celles-ci renvoient d'emblée aux deux poètes qui les ont conçues : respectivement, Bernard Heidsieck et Henri Chopin. En outre, si la dénomination « poésie action » est employée par Heidsieck dans le même sens que celui donné ici à « poésie-performance », la dénomination « poésie sonore » indique (dans les intentions de Chopin) exclusivement ces pratiques poético-vocales qui font usage des technologies du son. Si dès le titre du présent ouvrage nous pouvons utiliser comme synonyme l'expression « poésie en action²⁶ »

²⁴. John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire* [1962], Paris, Seuil, 1970.

²⁵. Olivier Penot-Lacassagne, Gaëlle Théval (org.), Journée d'étude « Poésie & Performance : enjeux théoriques, esthétiques et critiques », Centre d'études des avant-gardes, Paris III Sorbonne-Nouvelle, 28 mars 2014.

²⁶. L'expression « poésie en action » est employée également par Françoise Janicot (plasticienne, femme de Bernard Heidsieck) pour le titre de son livre de photoreportage du Festival Polyphonix : Françoise Janicot, *Poésie en action*, Paris, Les Imprimeurs libres, 1984.

(pour laquelle nous penchons pour des raisons bien subjectives de goût), l'appellation « poésie-performance » a alors l'avantage, d'une part, de ne pas faire référence à un poète en particulier ; de l'autre, de ne pas impliquer nécessairement l'emploi des technologies du son. Mais, surtout, le terme « poésie-performance » entend saisir de manière plus générale l'aspect d'action orale à l'attention d'un public, qu'il soit présent ou « en différé » : « poésie » indiquant ici le travail de mise en forme d'une expression orale du point de vue sonore, articulatoire et gestuel ; et « performance » indiquant le fait de « montrer, souligner, révéler » à une assistance cette même action, selon la définition de Richard Schechner de la performance comme « *showing doing*²⁷ ».

Quand il s'agira de se référer à ces poèmes travaillés au moyen de la technologie du son, nous emprunterons l'expression de « poésie sonore » dans l'acception restreinte donnée par Henri Chopin, la poésie sonore étant donc considérée ici comme un courant spécifique à l'intérieur de la poésie-performance.

Enfin, le néologisme « profération », inspiré de Ghérasim Luca – qui définit son travail poétique de « créaction²⁸ » –, entend mettre l'accent sur la profération comme action ; ce néologisme servant de concept mais formulant aussi l'état idéal que les poètes-performeurs souhaitent atteindre. Ce mot-valise va être donc employé pour indiquer des intensités, des moments culminants (comme les proférations d'Artaud, les irruptions lettristes dans les espaces publics, la lecture de « Howl » par Ginsberg...), tout en exprimant l'aspiration ultime des pratiques qui font l'objet du présent ouvrage.

L'expression de « poésie-performance » telle que nous l'employons recoupe par bien des aspects la notion de « poésie orale » élaborée par Paul Zumthor, qui a par ailleurs correspondu et collaboré avec Henri Chopin à partir des années 1980, le médiéviste et spécialiste majeur de l'oralité étant de fait directement influencé par les recherches en poésie sonore²⁹. Mais si cette notion « permet de penser ensemble des manifestations aussi diverses que le chant des troubadours provençaux, les lamentations des rites de deuil africains, la poésie sonore qu'est la *Lautdichtung*, ou encore le dernier air de blues à la mode³⁰ », le terme « poésie-performance » vise lui à distinguer des pratiques qui entretiennent un rapport pour le moins complexe avec la tradition : en effet, tout en pouvant faire référence à des traditions orales occidentales et/ou extra-occidentales, les poètes-performeurs n'en sont pas les héritiers directs, mais ils réinventent des filiations et reconfigurent le domaine de l'oralité

²⁷. « Showing doing is performing : pointing to, underlining, and displaying doing. » Richard Schechner, *Performance Studies, An introduction* [2002], Londres/New York, Routledge, 2006, p. 28.

²⁸. Ghérasim Luca, « Introduction à un récital », cité par André Velter, « Parler apatride », in *Héros-limite*, Paris, Gallimard, 2001, p. XI.

²⁹. Voir Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éd. du Seuil, 1983 ; Henri Chopin, Paul Zumthor, *Les Riches Heures de l'alphabet*, Paris, Éd. Traversière, 1993.

³⁰. Philippe Despoix, « Préface » in Paul Zumthor, « Oralité », in George Brown, Gerd Hauck, Jean-Marc Larrue (éd.), « Mettre en scène », *Intermédialités*, n° 12, 2010, p. 167.

poétique à un moment historique caractérisé encore par l'hégémonie idéologique de l'écrit, et cela malgré le fait que l'oralité jouisse d'un regain d'intérêt depuis le XIX^e siècle et d'une présence grandissante dans l'espace public et privé avec l'avènement des médias audiovisuels. Mais surtout, les poètes-performers recréent et composent des codes sans qu'il y ait une communauté déjà constituée pour les recevoir. Concernant plus spécifiquement le terme « performance », il a été choisi en suivant la définition de Schechner, mais aussi et plus particulièrement parce que les expériences analysées visent à se démarquer de la représentation dramatique, pour faire événement. Elles se distinguent toutefois de ces performances artistiques qui revendiquent le *real time, real action* (les propositions de Marina Abramovic ou de Chris Burden en sont de célèbres exemples). En effet, non seulement les expériences de poésies-performances convoquent nécessairement une théâtralité via l'oralité³¹, mais aussi, nombreuses sont celles qui travaillent sur des temporalités complexes et des mises en écarts qui réinterrogent la présence du *proféracteur* et sa manière de se situer (les technologies du son pouvant être employées à cet effet). Enfin, ces expériences n'ont rien de la performance au sens sportif ou entrepreneurial du terme. Elles relèvent plutôt de la soustraction, se nourrissant d'aphasie, de bégayement, d'incidents du langage, de perte de repère entre voix et bruit, de cri, mais aussi du silence, comme chez Wolman ou chez Ghérasim Luca, pour qui la poésie est « silensophone ». Elles cherchent à rebours une manière d'être intégrale, qui fait que l'on peut « danser à l'envers / comme dans le délire des bals musette³² ».

PREMIÈRE PARTIE

LE THÉÂTRE D'UN « SOUFFLEUR DE VERRE ». LA RECHERCHE DU DERNIER ARTAUD

« Le mot mot ne veut rien dire »
Christophe Tarkos, Caen, mai 1998.

« TE ARTO – TEATRO »
Antonin Artaud, *Cahiers de Rodez*.

« L'air est plein de choses terribles que nous avons désappris à voir, à créer / à souffler comme des souffleurs de verre. »
Antonin Artaud, *Cahiers d'Ivry*.

« comédien né il mourrait souffleur »
Gil J Wolman, inédit.

³¹. Voir Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale, op. cit.*, p. 193-205.

³². Antonin Artaud, « Pour en finir avec le jugement de dieu », in *Œuvres*, Évelyne Grossman (éd.), Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2004, p. 1654.