

La conscience scénique en poésie-action

Michaël La Chance

Number 95, Winter 2007

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45726ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

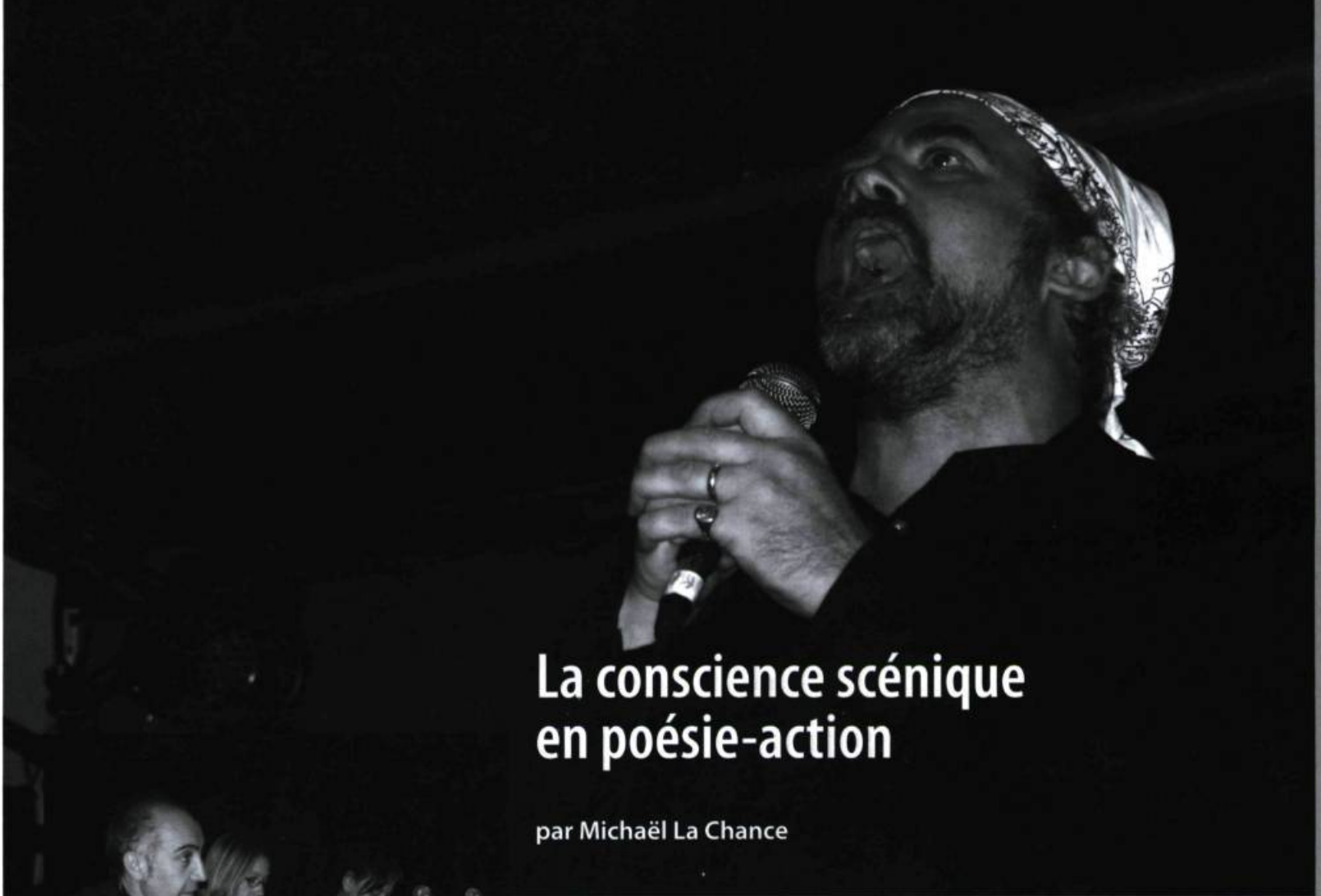
0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

La Chance, M. (2007). La conscience scénique en poésie-action. *Inter*, (95), 29–32.



La conscience scénique en poésie-action


par Michaël La Chance

> Ian Ferrier

La scène d'écriture

En amont de la page écrite, il y a la ritualisation du fait d'écrire. Écrire est en premier lieu un geste, la création d'une situation, ce que Machiavel avait bien compris alors qu'il revêtait ses habits protocolaires d'ambassadeur à la cour afin de rédiger *Le prince* et autres ouvrages : « Je me revêts d'habits de cour, ou de mon costume¹. » Avant toute mise en scène du texte poétique lors d'une lecture, il y a cette première mise en scène. Car, lorsque la lecture est ritualisée, pourquoi l'écriture ne le serait-elle pas aussi ? Les pratiques d'écriture sont par avance transformées par les pratiques de lecture. La création du texte est affectée par les circonstances de sa livraison, parfois même elle se produira au cours du processus de livraison lui-même – ce qui rappelle l'estampe lorsque l'image est élaborée pendant le processus de reproduction. Ainsi, lors de certaines lectures-actions, lors de soirées de *spoken word*, le poète n'hésitera pas à donner une forme éclatée à son texte, sachant que la musique et les supports vidéo produiront la continuité requise. Ou au contraire, l'écrivain imprimera une linéarité quasi « mono-tone » à son texte, sachant que les effets sonores viendront introduire une variété au tout. Dans un cas comme dans l'autre, la conscience scénique remonte en amont et influence l'acte d'écrire².

Aujourd'hui, avec l'esthétique relationnelle et les pratiques d'art action, nous pouvons déclarer qu'un repas, que la réception d'un film³, etc., que toutes ces choses sont aussi des œuvres d'art. Nous sommes plus que jamais alertés, dans le sillage de ces pratiques contemporaines, du fait qu'il y ait une valeur performative inhérente au phénomène de création artistique lui-même. Cette performativité traverse tout le spectre social, depuis le banal « ça va », qui est une question mais aussi une affirmation, jusqu'aux pratiques des artistes et des poètes qui créent ce qu'ils décrivent. Alors le langage ainsi que tous les codes d'expression en même temps décrivent un monde et le façonnent. Bientôt, selon une expérience analysée par Michel Foucault, ce n'est pas seulement le langage qui devient concret, mais c'est aussi le réel qui apparaît en tant que concrétisation de nos représentations. Aujourd'hui, la production d'un grand nombre d'énoncés dans l'espace social répond à cette double exigence, sinon à cette double fonction, de décrire et d'instaurer un état singulier. En fait, notre expérience de l'espace social est changée, et ce, depuis que nous savons que l'« instituer » ne va pas sans le « représenter », et vice-versa. Nous ne pouvons instaurer sans prendre le relais des représentations, nous ne pouvons représenter sans tout à la fois instaurer⁴. La parole poétique est appelée à jouer un rôle dans cette nouvelle expérience de l'espace social.



Le propos qui suit se veut un prolongement à quelques réflexions proposées au cours du colloque *Poésie et performance*, animé par Isabelle Courteau et Sylvie Tourangeau, à la Maison de la culture Plateau -Mont-Royal le jeudi 1^{er} juin 2006 dans le cadre de la 7^e édition du *Marché francophone de la poésie*. La notion de « conscience scénique » qui fut proposée m'a paru centrale et me conduit à distinguer quatre scènes : la scène de l'écriture elle-même, la scène de lecture, la scène culturelle dans laquelle les deux scènes précédentes se jouent et finalement la scène documentaire.

> De gauche à droite : Jean-Michel Espitalier (France), Isabelle Courteau et Sylvie Tourangeau, colloque *Poésie et performance*, conférences-débats dans le cadre du 7^e édition *Marché francophone de la poésie*, Maison de la culture Plateau Mont-Royal, 1^{er} juin 2006.

Penser la scène d'écriture, c'est donc prendre acte des modifications de la poésie qui se ressent des transformations de la société et – plus concrètement – qui s'écrit à l'intérieur du processus de reproduction devant public. « La pensée se fait dans la bouche », a dit Tristan Tzara, comme le rappelle Jean-Michel Espitalier (France), apportant une emphase sur la dimension sonore mais aussi sur le processus de création en tant que « faire »⁵. Car, ne l'oublions pas : si le langage détermine par avance l'expérience (« ce que nous voyons est déterminé par ce que nous entendons » [W. Burroughs]), le langage est déjà une expérience. Une expérience qui se révèle fort éprouvante chez Laure Bataille qui évoque ses périples spirituels ainsi que son expérience d'écriture en tant que « corrida pour soi seul ». Alors la scène d'écriture est un rituel pour soi seul, la table de l'écrivain est stèle sacrificielle, table de dissection (pour « rencontre fortuite [...] d'une machine à coudre et d'un parapluie »⁶), stratégie cathartique, etc.

La scène de lecture

La deuxième scène qui nous occupe, c'est la lecture devant public : poésie sonore, lectures avec effets scéniques que Julien d'Abrigeon appelle « lectures-actions »⁷, poésie-action, etc. Le plus souvent la voix s'allie au geste, mais ne se dépose pas dans le texte ; elle se refuse au livre, il incombe à la lecture de lui déployer de nouveaux espaces. Certes, tout dépend de l'acception donnée à la notion de lecture. En Amérique du Nord, la notion de *spoken word* inclut poésie sonore, conte et poèmes performés ; ces disciplines sont regroupées en Italie sous l'appellation anglophile de *reading poesia*, comme le remarque David Giannoni. En fait, lorsqu'il s'agit de « lecture » de poésie, Giannoni préfère les défis aux définitions⁸.

La performance commence en poésie lorsque le poète donne de son corps, se fend de quelques effets de voix, manipule des objets, etc. Certains « speak-wordeurs » font remarquer que le poète ne se met pas automatiquement en danger lorsqu'il se donne en spectacle, ils considèrent plutôt l'« investissement » pulsionnel du poète dans son texte. La vulnérabilité émotionnelle, la mise à nu psychique, la générosité organique, voilà qui donnerait la mesure de l'engagement du poète. D. Kimm parle du texte comme « cadeau ». Le poète « donne » une représentation, il « livre » un texte avec une énergie à la mesure des attentes du public. La poésie, forme littéraire qui exige en premier lieu un rapport intime, une « écoute rapprochée »⁹, devient alors un message qui s'adresse au groupe.

Lorsque le poème est livré de vive voix à un public, celui-ci peut se donner une image du poète : extraverti, drôle, ombrageux, tendu, etc. Un aspect important de cette communication, auquel on prête peu attention, c'est que le mes-

sage inclut également une image de son public. En effet, quiconque parle, crie, exhibe, etc., projette un contenu, mais projette aussi l'image qu'il se fait de son public. Les avant-gardes, lorsqu'elles s'efforçaient de provoquer des spectateurs bourgeois, conventionnels et puritains, avaient limité leur art en présupposant le caractère limité de leur public. Car le public, s'il ne comprend pas toujours ce qui se dit, est expert à décoder l'image qu'on se fait de lui. Conscient de cette dimension de la relation entre le poète et son public, Jean-Michel Espitalier exhorte le poète à reconnaître et à respecter les particularismes de son public.

La question des particularismes du public devient cruciale lorsqu'on veut faire du spectateur un acteur : lorsque le spectateur est désigné par le hasard en tant que juge, lorsque le spectateur est sollicité en tant que complice, etc. Chaque soirée *slam* reçoit une couleur particulière en raison du choix qui a été fait d'un jury. Comme le déclare Fortner Anderson, qui a joué un rôle fondateur sur la scène anglophone montréalaise, « comme il n'y a aucune histoire [du *spoken word*], il faut la recréer à chaque fois que je monte sur scène ». Cette déclaration témoigne d'une expérience de longue haleine et fait apparaître la nécessité du remarquable ouvrage de Victoria Stanton et Vincent Tinguely¹⁰.

Tout le monde s'accorde à reconnaître que la poésie-action éprouve de la difficulté à se faire une place en littérature. En effet, la poésie-action se développe dans les arts plutôt qu'en littérature, une évolution qui s'effectue au détriment de la voix et du texte. Les vieux routiers du *spoken word* et de la lecture-action s'entendent pour souligner les bons et les mauvais côtés de cette non-reconnaissance institutionnelle : aujourd'hui encore la scène du récital de poésie demeure une micro-scène culturelle dont l'histoire s'élabore à peine, dont il reste à définir les codes. Cependant, il serait abusif de dire que tous ces événements seraient toujours confrontés à un public ignorant des pratiques du *slam*, du *spoken word*, du *reading*, etc. Force est de constater qu'une tradition s'est installée, que certains événements ont pris de la maturité, tel le prestigieux festival *Voix d'Amérique*, dirigé par D. Kimm¹¹.

Il semble qu'un certain malentendu grève notre compréhension de la poésie-performance : s'appellerait aussi « poésie-performance » toute poésie accompagnée de musique. Est-ce une acception plus répandue dans les milieux anglo-saxons où *performing arts* inclut la musique, la danse et le théâtre ? Ian Ferrier fait remarquer que la musique n'est pas une saturation du message, au contraire qu'elle introduit des silences dans la linéarité du texte, lequel se révèle plus propice à l'écoute¹². Les soirées de poésie avec accompagnement musical se révélant plus conviviales, la musique devient un

élément incontournable de la socialité littéraire. Encore une fois, il s'agit de musiques qui seraient davantage des improvisations que des illustrations, qui jouent la discontinuité tout en donnant une valeur de continuité à l'écoute des textes.

La scène culturelle

Dans cette réflexion sur la lecture publique du poème, dans un bar ou un café, dans un théâtre ou une place publique, nous voulons invoquer ce principe fondamental de la modernité : la forme de l'événement est aussi importante que son contenu. Principe qui vaut également pour les colloques littéraires, les rencontres savantes, les cafés philosophiques, etc. Quels que soient les propos, on ne peut ignorer le cadre de relations humaines dans lequel ils ont été dits, les rapports sociaux institués pour qu'ils soient dits. « RIEN... N'AURA EU LIEU... QUE LE LIEU »¹³, disait déjà Mallarmé. On ne peut dissocier le contenu de l'énoncé de la construction, ou de la subversion, du cadre institutionnel, ou interindividuel, de son énonciation. Car c'est une



> David Giannoni



> D. Kimm

leçon des revendications politiques révolutionnaires au début du siècle dernier, revenues à plusieurs reprises sur le devant de la scène, que la façon de dire les choses, le dispositif dans lequel sont placés les locuteurs, tout cela reconstruit un tissu social. À quoi bon réclamer une transformation radicale de la société si la façon de le faire consolide l'ordre dominant ? C'est fort de cette critique qu'Alexandre Jodorowski nous propose ses « messes paniques », que David Giannoni nous propose ses « attentats poétiques ». Car il faut admettre que, le plus souvent, les rencontres de poètes se soumettent à des formes très conventionnelles.

La scène culturelle est mise en scène par l'autorité culturelle et sa coercition micropolitique : division du travail, ségrégation de l'information, hiérarchisation de l'autorité. En fait, tout événement culturel est le renforcement d'un régime de la parole, le rappel des valeurs selon lesquelles seront jugés les œuvres, les poèmes... On se rappellera en effet que la poésie sonore, l'action fluxus et autres mouvements d'avant-garde étaient

des tentatives d'ébranler l'édifice social et politique. Certes, nous pouvons gesticuler, hurler, scander, chanter, trembler, etc., mais nous ne pouvons pas renoncer à notre vigilance critique, car nous ne voyons pas assez que nos événements artistiques et littéraires créent à leur façon des espaces culturels plus ou moins répressifs. Ne voyons-nous pas que nos mises en scène du rapport à l'Autre sont truquées ? Que la mise en scène de la subversion, selon des scénarios préétablis et domestiqués de la transgression, nous conduit le plus souvent à pratiquer une forme de tourisme esthétique avec petits exercices d'animation pour artistes et poètes ? Que nous ne nous étonnons pas ensuite de nous retrouver dans une réunion de Performeurs Anonymes, rechetés et repentants, comme l'ironise Julien d'Abrigeon.

Nous l'avons mentionné, la modernité politique a mis au premier plan la forme des rapports humains. Cependant, c'est une contradiction inhérente à l'époque ; la modernité artistique a provoqué en même temps un éclatement du rapport

social : chaque individu apparaît bientôt isolé de tous les autres, éloigné de tous par ses activités de création. Il semble alors que tous les individus deviennent incomparables, que toutes les œuvres, du fait de leur caractère exploratoire, ne se prêtent à aucune évaluation. L'appréciation esthétique reste possible, mais ne saurait se réclamer de critères extérieurs : il semble que chaque œuvre contient et définit en elle-même les critères de beauté et les schémas d'interprétation à travers lesquels elle doit être considérée. C'est encore une dimension performative de l'œuvre : elle devient œuvre en se déclarant telle, elle porte en elle les idéaux qui permettent d'établir sa valeur.

La reconnaissance de l'élément performatif conduit parfois à des excès : certains artistes se comportent comme s'ils avaient inventé l'art, certains poètes croient inventer l'écriture en même temps qu'ils écrivent un poème – grand bien leur fasse. À l'heure des avant-gardes technonumériques, il semblerait en effet que l'œuvre serait autoextractible, autoexécutable (*autorunning*),



> Julien d'Abrigeon

c'est-à-dire que chaque œuvre apporterait avec elle ses critères de valeurs, de sens, de profondeur. On ne ressent plus l'urgence de réfléchir et éventuellement de critiquer les codes, espaces et valeurs sur lesquels elle repose.

Toute œuvre serait ainsi performance : elle s'autoproclame « œuvre » et possède intimement les moyens de le vérifier. Le public l'a déjà compris, il n'y a plus de principe métaphysique ou d'essence spirituelle en fonction desquels on pourrait tenter une évaluation approfondie des œuvres. Comme le philosophe Saul Kripke l'aura fait remarquer, les notions de « beau » et aussi d'« œuvre » sont en fait des exhortations à aller voir et à se prêter à la contemplation¹⁴. Alors la phrase « ceci est beau » n'est pas un jugement ou une description, mais plutôt une invitation à une action de même qu'une réinstauration de l'idéalité du beau à travers la preuve ou l'illustration qu'en donne une œuvre d'art. Toujours dans cette perspective, le mot *performance* est un désignateur rigide qui permet une action autoperformative lorsque le fait de désigner quoi que ce soit en tant que performance en fait une performance.

Cependant, le public se lasse d'un art et d'une poésie qui n'aurait pas d'autre fondement que d'être proclamés tels par le milieu restreint des artistes et des poètes. Quand l'art est devenu un art pour artistes, la poésie est devenue un exercice confidentiel (avec tous les clin d'œil requis) pour collègues littéraires. Pourtant, les artistes n'ont rien de plus que vous et moi : ils exercent plus agressivement leur droit de paraître, ils revendiquent violemment leur droit à la gratification narcissique. Alors le public approche l'expression poétique en tant que manifestation d'un droit de s'exhiber-exister et que donc, nécessairement, ce qui *existe* a quelque chose à dire : un phénomène parfois exacerbé par le phénomène du *open mike*. Certains voient là une manifestation d'un « masturchisme social », selon un néologisme de Fortner Anderson, qui – paradoxalement – assure la reproduction du social.

Autre composante importante de la scène culturelle, avec l'affirmation de l'autorité, c'est le désir de visibilité. Il semble déjà que notre société a l'obligation d'assurer le bien-être et le bonheur du citoyen, qu'elle a l'obligation de donner sens à son existence et de lui accorder une visibilité : Warhol avait raison lorsqu'il réclamait un quart d'heure de célébrité pour chacun de nous¹⁵. Ce qui signifie que la société est aussi promesse de bien-être culturel : chaque individu a le droit d'être soigné (assurance maladie), il a le droit au revenu (assurance-emploi), il a le droit d'être épargné par le doute (religion), il a le droit d'être diverté (médias), etc. Dans cet ordre d'idées, les poètes auraient droit à des lecteurs (100, ou 1000, ou plus encore, signalez vos préférences). Les artistes auraient droit à des spectateurs en grand nombre dans leurs expositions. En fait, chaque individu invite à la démesure, il a le droit d'être unique et en même temps il aurait le droit (serait-il véritablement unique ?) à l'admiration universelle. Chaque souffrance individuelle aurait droit à une commiseration collective, chaque

désir de visibilité aurait droit à une multiplicité de tribunes. Et lorsque l'individu ne peut jouir de ses droits de visibilité, il se retourne contre le collectif et le dénonce comme vide.

La scène documentaire

Finalement, nous voulons évoquer une quatrième scène, la scène documentaire, et revenir à une époque où la poésie performée était une révolte contre le livre comme thésaurisation de la valeur, comme constitution d'une réserve symbolique. Aujourd'hui les actions performances sont accompagnées d'une caméra vidéo, la plupart des spectacles de poésie sonore sont enregistrés et les poèmes sont éventuellement publiés. Aujourd'hui également le livre a perdu son statut d'héritage culturel aux yeux du public, il n'est plus que photocopie glorifiée. Le seul livre qui comptera dorénavant s'appelle Internet, ses pages sont dispersées sur le globe, mais il est accessible en tout lieu. Ce livre contient sous forme numérique tous les livres déjà publiés dans un projet de bibliothèque universelle¹⁶. Alors le recueil de poèmes avec ses pages à découper, son luxe de papier, sa typographie atypique... semble une goutte déjà perdue dans l'océan.

Autre composante importante de notre rapport à la poésie performée, outre l'étiollement du prestige symbolique du livre, c'est la part du refoulé dans la constitution de la littérature, ce qui nous amène à considérer comment le son obsède le langage, comment le geste perturbe la pensée, comment l'oralité perturbe le texte, etc. En réintégrant la transgression dans la « grande littérature », en plaçant sur le même pied les *spoken-wordeurs* et les « poètes pur jus », alors l'abject devient propre, la logorrhée devient acceptable. La poésie n'est plus évacuation de violence mais rétentation dans le symbolique, thésaurisation culturelle, consécration dans l'éternité du Spectacle. Un aspect de la conscience scénique que l'on peut attendre du performeur et du poète.

La scène documentaire, soit comment la poésie dépose une trace en aval, parvient à modifier comment la poésie se fait en amont. Car elle pose des problèmes de format et de durée qui seront réglés par avance. La censure aujourd'hui n'est pas une censure de contenu mais de format ; elle n'est pas une interdiction imposée au locuteur, mais une tendance chez celui-ci, de son plein gré, à caricaturer son message, cela afin de le faire passer dans les fenêtres médiatiques adéquates ; elle ne s'attaque pas directement au contenu, mais elle devient la propension du locuteur à modifier son message, à le caricaturer s'il le faut, pour le rendre accessible aux auditeurs. Cette censure modifie les plages horaires, elle soumet le temps de parole à un arbitraire de la coupure.

Bref, je veux rappeler que les considérations qui précèdent ne sont qu'un fil dans l'enchevêtrement très riche que fut cette journée de colloque avec des exposés divers. J'espère ne pas avoir trop déformé les propos rapportés. Je voudrais aussi mentionner que je me suis gardé d'introduire ici les propos de mon propre exposé.

Colloque *Poésie et performance*, conférences-débats. Maison de la culture Plateau-Mont-Royal, le jeudi 1^{er} juin 2006. 7^e édition du *Marché francophone de la poésie*¹⁷. Animé par Isabelle Courteau et Sylvie Tourangeau. Avec Fortner Anderson (Québec), Julien d'Abrigeon (France), Jean-Michel Espitalier (France), Ian Ferrier (Québec), Danielle Forget (Canada), David Giannoni (Belgique), Éric Giraud (France), D. Kimm (Québec), Michaël La Chance (Québec). Une activité en partenariat avec le Consulat général de France à Québec, la Délégation Wallonie-Bruxelles et le Centre international de poésie de Marseille. Précédé d'une soirée poésie-performance, O Patro-Vys, le 31 mai 2006, avec les participants du colloque. ■

Photos > Michèle La Chance

Notes

- 1 Nicolas Machiavel, *Lettre à Francesco Vettori*, 10 décembre 1513.
- 2 Nous évoquons certaines analyses d'Éric Giraud, poète et secrétaire de rédaction du *Cahier critique de poésie* www.cipmarseille.com
- 3 Cyrille Bret est ainsi allé voir un film de Debord. Constatant qu'il est seul dans la salle, il déclare ce visionnement une performance.
- 4 Claude Lefort, « L'ère de l'idéologie », *Encyclopaedia universalis*, Paris, Organum, 17 (1973), p. 75-93.
- 5 Jean-Michel Espitalier, *Caisse à outils. Un panorama de la poésie française aujourd'hui*, Paris, Pocket, Poésie Pocket, 2006, p. 221.
- 6 « La rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ! » Lauréamont, *Les chants de Maldoror*, Chant VI, Roman I.
- 7 Julien d'Abrigeon, poète, est fondateur de *BoXon* et animateur du site tapin.free.fr.
- 8 Signalons la très intéressante collection *Booklegs*, « Des livres de l'instant – livrets de performances » dirigée par Giannoni chez Maelström (www.maelstromeditions.com).
- 9 Voir Charles Bernstein (éd.), *Close Listening : Poetry and the Performed Word*, Oxford University Press, 1998, 400 p.
- 10 Victoria Stanton et Vincent Tinguely, *Impure. Reinventing the Word. The Theory, Practice and Oral History of 'Spoken Word' in Montreal*, Montréal, Conundrum Press, 2001, 262 p.
- 11 D. Kimm, poète, est directrice artistique du festival *Voix d'Amérique* (www.fva.ca).
- 12 Ian Ferrier, poète, anime le site www.wiredonwords.com
- 13 Stéphane Mallarmé, « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974, p. 474-475.
- 14 Saul Kripke, *Naming and Necessity*, Cambridge, Harvard University Press, 1980.
- 15 Warhol déclarait en 1967 : « In the future everyone will be famous for fifteen minutes. » (Dans le futur, tout le monde aura son quart d'heure de célébrité.)
- 16 Kevin Kelly, « Scan this Book ! », *New York Times*, May 14 2006.
- 17 Activité de la Maison de la poésie de Montréal (www.maisondelapoesie.qc.ca).