

POÉSIE & PERFORMANCE

Olivier
Penot-Lacassagne
&
Gaëlle
Théval
(dir.)

édit
ions
céci
lede
faut

TABLE DES MATIÈRES

« PERFORMANCE@POÉSIE.COM ».....	5
<i>Olivier Penot-Lacassagne</i>	
PERFORMANCE / POÉSIE.....	15
<i>Gaëlle Théval</i>	
DES POÈMES À DIRE AU POÈME À CRIER ET À DANSER : UNE PRÉHISTOIRE DE LA « PERFORMANCE » ?.....	25
<i>Jean-Pierre Bobillot</i>	
« AU CASINO DU SYCOMORE » : LES DADAÏSTES ET LA POÉSIE PERFORMÉE.....	39
<i>Judith Delfiner</i>	
PERFORM(AT)ION.....	53
<i>Olivier Penot-Lacassagne</i>	
LE LETTRISME EST UNE POÉTIQUE PERFORMATIVE.....	71
<i>Fabrice Flahutez</i>	
LE DEMI-TOUR GAUCHE DE FRANÇOIS DUFRÈNE.....	87
<i>Cristina De Simone</i>	
PERFORMANCES, <i>IN MEMORIAM</i>	101
<i>Entretien (Julien Blaine, Olivier Penot-Lacassagne)</i>	
SCÉNOGRAPHIES DE L'ÉCRIT DANS LA POÉSIE ACTION DE BERNARD HEIDSIECK.....	117
<i>Gaëlle Théval</i>	
« LA VIE EST AUTREMENT INTÉRESSANTE. » RAOUL HAUSMANN, FLUXUS ET LA PERFORMANCE.....	133
<i>Cécile Bargues</i>	

« AU COMMENCEMENT EST LE CORPS ».....	143
<i>Henri Chopin</i>	
QUE FAIT LA PERFORMANCE À LA POÉSIE ?	147
<i>Abigail Lang</i>	
« TRY IT YOURSELF » : LA POÉSIE D'ACTION DE ROBERT FILLIOU ...	161
<i>Laurence Corbel</i>	
LA POÉSIE SUR PLACE	175
<i>Entretien (Christian Prigent, Olivier Penot-Lacassagne)</i>	
GHÉRASIM LUCA (1913-1994) : UN NŒUD CRITIQUE POUR LA POÉSIE PERFORMANCE	189
<i>Serge Martin</i>	
LA PERFORMANCE ÉQUIVOQUE. QUELQUES ÉLÉMENTS DE RÉFLEXION SUR LA PERFORMANCE DANS LA POÉSIE DE JULIEN BLAINE.....	199
<i>Gilles Suzanne</i>	
ACCOMPLIR LE TEXTE	211
<i>Michèle Métail</i>	
QUE FAIRE DE LA VOIX ? PERFORMANCES VOCALES ET ENREGISTREMENTS SONORES AUTOUR DE L'AVANT-GARDE THÉORIQUE DES ANNÉES 1970.....	219
<i>Juliette Drigny</i>	
MICHÈLE MÉTAIL : POÉSIE PUBLIQUE	233
<i>Anne-Christine Royère</i>	
CHRISTOPHE TARKOS : POÉSIE = PERFORMANCE.....	247
<i>David Christoffel</i>	
« DES BÊTES À PARLER ET À TOURNOYER DANS LA CAVERNE »	263
<i>Charles Pennequin</i>	

NE PLUS DIRE.....	271
<i>Charles Pennequin</i>	
LE SLAM ENTRE JEU ET JOUTE. NAISSANCE D'UNE SCÉNOPOÉTIQUE	273
<i>Camille Vorger</i>	
UNITÉS DE TEMPS, DE LIEU, POUR MOINS D'ACTION ET PLUS DE PERSONNAGES, MAIS DE CIRCONSTANCES : À PROPOS D'UNE LITTÉRATURE D'ART CONTEMPORAIN DE PERFORMANCE	291
<i>Jérôme Mauche</i>	
LES AUTEURS	299

QUE FAIT LA PERFORMANCE À LA POÉSIE ?

ABIGAIL LANG

Le principal facteur d'évolution de la poésie depuis un bon demi-siècle est le renouveau de la lecture publique, ce renouveau étant lui-même déterminé par une révolution médiatique qui aboutit à la démocratisation des techniques d'enregistrement et à la valorisation du *live*. De fait, le vers entre en crise au moment où Edison réussit à enregistrer la voix humaine, achevant de rendre caduque la dimension mnémotechnique du vers¹. Le va-et-vient entre forme écrite et forme orale du poème n'étant plus assurée par la métrique, il devient souvent nécessaire d'entendre le poète dire pour comprendre son projet (rythmique)². Depuis les années 1960 aux États-Unis et 1980 en France, la lecture publique est devenue une pratique courante, un passage obligé pour les poètes. Et les poètes qui refusent de lire en public (J. H. Prynne) font figure d'exception au même titre que ceux qui refusent d'imprimer leurs poèmes (Michèle Métail). Si bien que, depuis un demi-siècle, tous les poètes ont eu à se poser la question « comment lire en public ? ». La variété de leurs réponses, qui va jusqu'à en remettre en cause les présupposés, contribue à dessiner les contours du champ poétique contemporain.

Y a-t-il lieu de définir un espace propre à ce qu'on appelle depuis quelques années en France la poésie performée ? À en croire la présentation bipartite que reconduit depuis quelques années la Maison de la poésie à l'occasion du Printemps des poètes lorsqu'elle propose d'entendre « des poètes en lectures, d'autres en performance³ », les

1. Friedrich A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford, Stanford UP, 1999, p. 80.

2. Allen Ginsberg, *Allen Verbatim*, ed. Gordon Ball, New York, McGraw-Hill, 1974, p. 143-144.

3. <http://www.maisondelapoesieparis.com/events/anthologie-de-la-poesie-francaise-du-xxie-siecle-6/>

deux pratiques seraient en passe de se différencier. Il faut dire que la décennie s'est ouverte avec une escarmouche qui a pu donner l'impression qu'il existait deux camps de part et d'autre d'une ligne de front. En janvier 2010 paraît dans *Le Monde diplomatique* un article intitulé *Obstination de la poésie*¹, dans lequel Jacques Roubaud dénonce la poésie de performance, rebaptisée poésie vroum-vroum, parce qu'elle usurperait le nom de « poésie » et que sa faveur récente menacerait de faire disparaître la (vraie) poésie. L'escarmouche fait mine de ranimer deux « camps » qui ont effectivement pu exister dans les années 1960 (quand Bernard Heidsieck déclarait « La poésie écrite n'a plus lieu d'être² ») et fait resurgir une ligne qui n'a cessé de s'estomper depuis l'avènement des lectures publiques en France, depuis que les grands festivals des années 80 (Polyphonix, Cogolin, Auch, Tarascon) programmaient ensemble poètes de la page et ceux qu'on n'appelait pas encore poètes-performers, avec l'idée que « par-delà les chapelles, les clans, nous pouvions nous risquer à montrer *toute la poésie* [réunissant] en un même lieu et en un même temps [...] des formes de poésie que l'on voyait généralement séparées³ ». Depuis, le métissage s'est poursuivi, favorisé par la généralisation des PC dans les années 90 et l'accès à Internet dans les années 2000 qui rendent d'emblée texte, image et son compatibles, ou encore par le passage d'un nombre croissant de poètes par les écoles d'art (comme enseignants ou élèves) plutôt que par l'université. Aujourd'hui, presque tous les « poètes de la page » lisent en public et la majorité des poètes-performers lisent sur scène des textes qu'ils publient — et souvent dans les mêmes lieux, chez les mêmes éditeurs. On voit

1. <<http://www.monde-diplomatique.fr/2010/01/ROUBAUD/18717>> (consulté le 6 août 2013). Voir les réactions de Sébastien Smirou et de Christian Prigent sur le site de P.O.L et de Jean-Pierre Bobillot sur Sitaudis.

2. Cité dans Jean-Pierre Bobillot, *Bernard Heidsieck, poésie action*, Paris, Jean-Michel Place, 1996, p. 21.

3. Emmanuel Ponsart, « Entretien avec Bernard Blistène », *10 ans de poésie directe, 1984-1993*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1995, p. 8-9. Lors des premières rencontres en 1984 où Fluxus est à l'honneur, on peut à la fois écouter les invités de Skôria (Olivier Cadiot, Emmanuel Hocquard, Raquel, Jacqueline Risset), les invités de Doc(k)s (Jean-François Bory, Bernard Heidsieck, Michèle Métail) et ceux de Banana Split (Jo Guglielmi, Bernard Noël, Anne Portugal, Paul-Louis Rossi).

ainsi de jeunes Oulipiens faire des performances et des shamans occitans publiés chez Flammarion ; P.O.L. publie Fourcade et Pennequin, Al Dante Anne-James Chaton et Oscarine Bosquet. Si bien que la « ligne de front » qui passe actuellement entre poètes de la page et poètes performers apparaît plus comme une ligne de front interne à la poésie, semblable à celle qui opposait dans les années 90 littéralistes et lyriques. C'est l'ensemble du champ poétique qui s'est déplacé vers la performance.

Encore faut-il se demander ce qu'on entend par performance. La polysémie du terme, son succès ces dernières décennies et ses acceptions similaires mais légèrement différentes en anglais et en français en ont naturellement et irrémédiablement brouillé le sens. Les *performing arts*, ce sont les arts de la scène et *a performance* se traduit communément par « une représentation » ; *to perform a poem*, c'est le dire, sans que cela présage une manière. Mais en anglais comme en français, *performance* connote aussi l'exploit, sportif ou spectaculaire, et une certaine outrance dramatique. À cela s'ajoutent la pratique artistique du *performance art* qui émerge dans les années 60 (avec Fluxus, le happening, l'art conceptuel et le body art), le sens linguistique (compétence / performance ; les énoncés performatifs d'Austin) et, plus récemment, la théorie de Butler pour qui le genre relève de la performance. Tous ces sens sont aujourd'hui inextricablement enchevêtrés et font la richesse et l'attrait du terme. Et pourtant, la plupart des observateurs du champ ont tendance à minimiser cette complexité et à reconduire une division du champ selon la bipartition qui saute aux yeux, et aux oreilles. Roubaud (1981) oppose un mode solipsiste du dire (« diction monotone répétitive imperméable indifférente la voix reste semblable à la voix qu'elle était dans les lieux les moments de la composition ») à « la lecture américaine tellement « audience-orienté » comme on dit¹ ». Heidsieck (1992) confirme en opposant « la désormais presque traditionnelle "lecture de poésie" (chaise-table-micro) » qu'il définit comme

1. *Dors*, précédé de *Dire la poésie*, Paris, Gallimard, 1981. p. 13-15.

« centripète » et qui négligerait l'espace et l'auditoire à la « Lecture/Performance¹ ». Aux États-Unis, Donald Hall (1984) oppose « la lecture sur les campus » et la lecture en ville (cafés, bar, librairies, parcs, églises, galeries d'art, salles des fêtes, coins de rue)². Et Frederick Stern (1991) oppose ce qu'il appelle « la lecture de poésie formelle » et le « festival de poésie », le texte mis en voix et la performance, « l'objectif principal de la lecture formelle » étant « la présentation de la poésie, du texte, et non les pitreries (c'est le terme de Goffman) du lecteur, tandis que dans le festival de poésie, les pitreries jouent un rôle central dans la performance³. » Vincent Barras lui-même note à quel point la poésie performée tend à l'exploit (record physique, prouesse vocale, inconvenance sociale dans la tradition moderne du scandale) : « souvent, d'ailleurs, pour les artistes de performance verbale, cette voix actualisée se dresse contre les conventions habituelles, d'où les caricatures, qui touchent quelque chose de juste, des performances avant-gardistes comme des éructations impudiques, sauvages et déchaînées⁴. » Or cette bipartition, aussi patente soit-elle, ne résiste tout simplement pas à l'écoute et à l'analyse attentives des lectures. Ainsi, à l'issue de leur enquête sur la lecture publique en Grande-Bretagne auprès de poètes de la page d'une part et de performers d'autre part, trois chercheurs ont constaté que « cette opposition présupposée a commencé à paraître plus complexe à mesure que se manifestait un souci partagé pour la dimension de la performance »⁵. La qualité des réflexions que consacrent des « poètes de la page » comme Jacques Roubaud (dans « Dire la poésie ») ou Dominique Fourcade (dans *Outrance Utterance*) à la lecture publique démontrent amplement l'importance qu'ils accordent à cette pratique. Retrouver au moment de la lecture la voix de la composition relève

1. Bernard Heidsieck, *Notes convergentes*, Romainville, Al Dante, 2001, p. 309.

2. Donald Hall, « The Poetry Reading: Public Performance/ Private Art », *American Scholar* 54.1 (1984-85), p. 63-77.

3. Frederick C Stern, « The Formal Poetry Reading », *The Drama Review* 35.3 (1991), p. 67-84.

4. Vincent Barras, « Parole performée », *Communications* 2013/1 (n° 92), p. 253-261, DOI 10.3917/commu.092.0253, p. 257.

5. Nicky Marsh, Peter Middleton et Victoria Sheppard, « "Blasts of Language" : Changes in Oral Poetics in Britain since 1965 », *Oral Tradition* 21.1 (2006), p. 49.

d'une performance, même si elle se donne sous des allures minimales. Lorsque Claude Royet-Journoud, poète de la page par excellence, chronomètre ses silences pour les corrélés aux blancs de sa page, il s'inscrit dans une tradition qui remonte à la fois aux lectures projectivistes de Robert Duncan et au *Silent piece* de Cage qui inaugure le *time-bracket*. Et pour l'auditoire, il s'agit toujours d'une expérience, d'un exercice de l'attention (écouter, entendre, regarder, perdre et reprendre le fil...) dans la tradition expérimentale américaine (Emerson, Dewey, Cage).

Un retour sur la naissance simultanée de la lecture publique et de la performance aux États-Unis nous confirme qu'elles sont sans doute inextricables. D'emblée, il y a de la (lecture de) poésie dans la performance. Lorsque John Cage invente en 1952 le happening en proposant de considérer ensemble, en un même lieu et temps, des actions et des objets indépendants, il y inclut une composante linguistique sous forme de *textes lus* (et non récités comme au théâtre) et opte pour des genres qui se prêtent à la présentation publique (des poèmes et une conférence) sans relever du théâtre¹ : Mary Caroline Richards et Charles Olson lisent de la poésie en haut d'une échelle tandis que Cage lit la conférence qu'il avait donnée à la Julliard School. Il est évidemment significatif que ce premier happening ait lieu au Black Mountain College, un des centres de la « nouvelle poésie » d'après-guerre, où intervenaient Robert Creeley et Robert Duncan, et qui était dirigé par Charles Olson dont l'essai « Projective Verse » devient le manifeste de cette nouvelle poésie fondée sur un renouveau de l'oralité.

Symétriquement, la performance fait partie intégrante de la lecture de poésie. On s'accorde à dater le renouveau de la lecture publique du 7 octobre 1955, de la première lecture de « Howl » par Allen Ginsberg,

1. « Artaud nous a donné l'idée que le théâtre pouvait avoir lieu sans texte, ou alors que le texte n'avait pas besoin de déterminer les autres actions, que les sons, les activités, etc. pouvaient être indépendantes au lieu d'être liées ensemble... si bien que l'attention de l'auditoire n'était plus dirigée dans une seule direction. » (John Cage, in Vincent Katz (dir.), *Black Mountain College : Experiment in Art*, Cambridge, M.I.T Press, 2003, p. 138.)

long poème litannique et visionnaire qui exprime le malaise d'une génération. Voici comment le poète Michael McClure, qui lisait aussi ce soir-là, se rappelle cette lecture appelée à devenir historique :

J'ai donné ma première lecture de poésie en compagnie d'Allen Ginsberg, du poète zen Philip Whalen, de Gary Snyder et du poète surréaliste américain Philip Lamantia. La lecture a eu lieu en décembre 1955 à la Six Gallery à San Francisco. [...] La Six Gallery était une immense salle, un atelier de réparation automobile converti en galerie d'art. On avait monté à la hâte une petite estrade et il y avait des sculptures de Fred Martin dans le fond — Cent cinquante personnes enthousiastes étaient venues nous écouter. On collectait de l'argent pour aller acheter des jarres de vins que l'on se passait. Cela faisait quelques semaines que je n'avais pas vu Allen et je n'avais jamais entendu « Howl » — c'était la première fois. Allen commença à lire avec une petite voix claire et intense. À un moment donné, Jack Kerouac s'est mis à crier « Go » [Vas-y] en rythme. Dans toutes nos mémoires réunies, il n'y avait aucun souvenir d'une poésie aussi directe — nous avions franchi un point de non-retour — et nous étions prêts pour cela, pour ce point de non-retour. Personne ne voulait revenir au silence militariste gris et glacé, au néant intellectuel — à ce pays privé de poésie — à la pauvreté spirituelle. Nous voulions du neuf [*to make it new*, écrit McClure, citant Pound] et nous voulions en être les inventeurs, ainsi que du processus d'invention lui-même au fur et à mesure. Nous voulions la voix et nous voulions la vision...

Ginsberg a lu le poème en entier et à la fin nous étions émerveillés, ou bien nous l'encourageions émerveillés mais nous savions au plus profond de nous qu'un mur avait été abattu, qu'une voix humaine et qu'un corps s'étaient jetés contre l'impitoyable mur de l'Amérique et de ceux qui la soutiennent, l'armée et la marine, les académies et les institutions, le système de la propriété et toutes les bases du pouvoir. [...] « Howl » a métamorphosé Allen : l'érudit taciturne et génial de la bohème,

Que fait la performance à la poésie ?

prisonnier de ses flammes et de ses complexes s'est révélé un barde d'envergure épique¹.

Qu'est-ce qui dans cette lecture relève de la performance ? D'abord, la lecture a lieu dans une galerie d'art autogérée par six artistes (dont un poète, Jack Spicer). Wally Hedrick se souvient que pour collecter des fonds, ils avaient organisé une de ces grandes braderies qui

ont probablement initié les happenings à San Francisco [...] L'inauguration a été comme un « happening ». [...] nous ne pensions pas les choses en ces termes mais plus tard on nous a dit que nous faisons des « happenings ». Nous organisons des lectures de poésie et des projections de films d'avant-garde [...] Tout pouvait arriver. Il y avait un piano. Lors d'une soirée [...] Art Grant est arrivé avec des amis armés de chalumeaux, de scies et de marteaux et ils ont détruit le piano au beau milieu de la soirée. Plus tard, quelqu'un en Europe a repris ça en tant qu'art².

Ensuite, la lecture de Ginsberg est beaucoup plus ouvertement dramatique que les lectures de poésie auxquelles on pouvait assister à l'époque, que ce soit les lectures officielles qui avaient lieu dans les musées, les universités, les bibliothèques ou les lectures qui avaient lieu dans les cercles privés. La litanie de « Howl » se prête à un crescendo pathétique et Ginsberg finit en pleurs ; Kerouac encourage son ami en scandant les fins de vers, à la manière des « jam sessions³ » qui elles-mêmes reprennent le rituel du « Amen corner » des églises baptistes afro-américaines. L'auditoire renchérit et finit sous le choc. Mais au-delà de cet effet cathartique qui pourrait n'être que ponctuel,

1. Michael McClure, *Scratching the Beat Surface : Essays on New Vision from Blake to Kerouac*, New York, North Point Press, 1982 <http://www.english.illinois.edu/Maps/poets/g_1/ginsberg/howl.htm>

2. Oral history interview with Wally Hedrick, 1974 June 10-24, <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-wally-hedrick-12869>

3. Jack Kerouac, *The Dharma Bums*, cité dans *The Portable Beat Reader*, ed. Ann Charters, New York, Penguin, 1992, p. 51.

c'est l'effet profondément transformatif de l'événement qui frappe tous les témoins. Cette lecture est performative au sens où elle a la force d'une action. Elle « métamorphose » Ginsberg qui se découvre « un maître de la performance¹ ». Elle signe l'acte de naissance de la San Francisco Renaissance², fait connaître la Beat Generation, et constitue l'avènement officiel de la lecture publique. Elle institue une communauté qu'elle révèle à elle-même au niveau national et amorce ainsi le mouvement de la contre-culture. C'est pourquoi McClure peut écrire dans un raccourci fulgurant qu'elle ouvre une brèche dans « le mur de l'Amérique ».

L'intrication entre lecture publique et performance ne fait que s'accroître à mesure que les deux formes se constituent, côte à côte, et souvent ensemble, principalement à New York dans les années 60. Diane di Prima se souvient qu'en 1957 se côtoyaient chez elle des poètes de la côte ouest, d'anciens étudiants de Black Mountain College, des danseurs de Merce Cunningham, des comédiens :

Tous ces mondes se superposaient en d'innombrables lieux et d'innombrables manières. Le monde de l'art, les mondes du jazz, de la musique classique moderne, de la peinture, de la poésie et de la danse étaient tous interconnectés. Les imbrications étaient innombrables ; elles se sont mises en place lentement, sur plusieurs années et cela les rendaient d'autant plus solides³.

Jerome Rothenberg se souvient que les lectures de poésie comme les *events* et *happenings* avaient lieu en dehors des lieux institutionnels, dans des cafés, des bars, des galeries d'art, des lofts d'artistes, des sous-sols d'églises, des librairies et des parcs publics. Et que « la frontière entre la poésie et les autres arts "se brouillait" — était intentionnel-

1. Lawrence Ferlinghetti, cité dans Iorio, Paul, "A 'Howl' That Still Echoes Ginsberg poem recalled", *San Francisco Chronicle*, Saturday, October 28, 2000. <http://www.writing.upenn.edu/~afilreis/88v/howlanniversary.html>

2. Jack Kerouac, *The Dharma Bums*, cité dans *The Portable Beat Reader*, ed. Ann Charters, New York, Penguin, 1992, p. 50.

3. Diane di Prima, *Recollections Of My Life As A Woman*, New York, Viking, 2001, p. 186-187.

lement “brouillée” ou “effacée”, pour reprendre un fameux slogan de l’époque — même si pour certains, qu’ils soient poètes ou non, la langue (et même la langue comme poésie) était le principal vecteur du travail (ou du jeu) en question¹ ». Pour Rothenberg comme pour beaucoup d’autres, la figure décisive qui fait le lien entre poésie et performance, est le poète, et parfois musicien, Jackson Mac Low qui, comme John Cage, fait intervenir dans ses compositions et ses performances des procédés aléatoires, l’intermédialité (pour reprendre le terme de Dick Higgins), la simultanéité, et des d’instruments conventionnels ou non. Mac Low assure le lien et instaure des échanges entre les poètes et les artistes liés à Fluxus et au happening (Emmett Williams, Alison Knowles, Philip Corner, John Cage, Allan Kaprow, Carolee Schneeman). Outre la performance et le happening proprement dits, d’autres arts de la scène (*performing arts*) font une large place à la poésie ou à des usages poétiques du langage. Du côté du théâtre, le Living Theater de Julian Beck et Judith Malina, le Ontological-Hysteric Theater de Richard Foreman et l’Open Theater de Joseph Chaikin entretiennent des liens forts avec la poésie, et de nombreux poètes écrivent pour la scène (Michael McClure, Rochelle Owens, Amiri Baraka). Du côté de la musique, Cage, Charles Amirkhanian, Robert Ashley, Steve Reich et Charlie Morrow composent des œuvres musicales qui mettent la langue au premier plan tandis que Baraka et Jayne Cortez mêlent jazz et poésie, que Patti Smith et Jim Carroll (qui reçoivent pour ainsi dire leur éducation au St. Marks Poetry Project, rappelle Ginsberg²) marient rock et poésie. Certains poètes explorent les nombreuses possibilités de la lecture de poésie, que ce soit en groupe, comme The Four Horsemen et les Fugs, ou en solo comme Allen Ginsberg, John Giorno, Richard Kostelanetz, Armand Schwerner, Anne Waldman, Jerome Rothenberg et David Antin. Enfin, les années 60 et 70 voient se constituer un réseau de

1. Jerome Rothenberg, « How We Came into Performance : A Personal Accounting », *Poetics & Polemics, 1980-2005*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2008, p. 124. Une partie des informations dans la suite de ce paragraphe provient de ce mémoire de Rothenberg.

2. Allen Ginsberg, Avant-propos à *Out of This World*, ed. Anne Waldman, New York, Crown, 1991, p. xxix.

festivals internationaux de poésie dont beaucoup privilégient la performance, l'avant-garde et l'expérimental. Se réunissant tantôt à Londres, Paris, Stockholm, Amsterdam, Toronto, New York et San Francisco, ils donnent l'occasion de voir et de revoir Henri Chopin, Bob Cobbing, Bernard Heidsieck, Ernst Jandl, Gerhard Rühm, Sten Hanson, Julien Blaine, Franco Beltrammetti, et de poursuivre des échanges, d'amorcer des collaborations. Cette omniprésence soudaine de la performance comme pratique et comme question redéfinit les limites de la poésie et en remet aussi en cause la définition.

Cela se manifeste par la recherche de précurseurs, réels ou imaginaires, par la redécouverte de Dada (facilitée par la publication de l'anthologie de Motherwell, *The Dada Painters and Poets* en 1951), par l'engouement pour les troubadours (célébrés par la lecture *Medieval Poetry and Jazz* au printemps 1960 au café Cino pour le lancement de la revue *Trobar*), et par l'exploration des pratiques et rituels des sociétés orales. Dans le contexte de l'après-guerre et de la décolonisation, il s'imposait de remettre en cause le canon étroitement occidental de « la poésie », d'en contester la conception même pour qu'elle puisse inclure certaines pratiques linguistiques, culturelles et artistiques de tous les peuples, y compris des peuples sans écriture. La performance, avec ses racines réelles ou imaginées dans le rituel, rend cela possible. C'est ainsi que Rothenberg développe, avec d'autres, son grand projet d'ethno-poésie¹.

Avec l'avènement de la lecture publique, le poème n'est plus exclusivement ou foncièrement ce texte sur une page destinée à la lecture solitaire, mais aussi une performance (vocale, gestuelle) destinée à une découverte et une interprétation collectives. L'évolution ontologique est de taille mais pas nécessairement fatale à la poésie qui, après tout, est le genre le plus ancien, celui qui a vu déferler le plus grand nombre de révolutions « médiatiques » auxquelles il a eu et réussi à s'adapter :

1. Voir ses nombreuses anthologies et sa section Ethnopoetics sur ubu : <http://www.ubu.com/ethno/index.html>

avènement de l'écriture, de la prose, de l'imprimerie, des technologies d'enregistrement sonore. Dès 1981, Marjorie Perloff rappelle que dans le chapitre VI de la *Poétique*, Aristote définit six constituants de la tragédie (qui est chez lui la forme suprême de la poésie) : *mythos* (intrigue), *ethos* (caractère), *dianoia* (pensée), *lexis* (diction), *melopoeia* (rythme & chant), et *opsis* (spectacle). La théorie romantique et moderniste, poursuit-elle, a privilégié trois de ces constituants : l'ethos, la lexis et la melopoeia ; typiquement, le poème lyrique romantique et moderniste est *l'expression lyrique* d'un Je, l'ethos étant pris au sens d'une certaine profondeur psychologique. Perloff poursuit :

Au cours des dernières décennies on a assisté à un retour de balancier. La performance, que Michel Benamou nomme « le mode unificateur du postmoderne » (1977)¹, est par définition un art qui met en jeu l'*opsis* ; il établit une relation unique entre artiste et spectateur. Mais surtout, la poésie de performance, telle qu'elle a été pratiquée par John Cage, Jackson MacLow, Jerome Rothenberg et David Antin réintroduit du narratif dans la structure lyrique, ainsi que la *dianoia* qui avait été exclue par l'esthétique symboliste.²

Lorsque, à la même époque, Jacques Roubaud introduit le travail de David Antin en France, c'est aussi sur la puissance de sa remise en cause générique qu'il insiste :

1. Si la performance est « le mode unificateur du postmoderne » pour Bénamou, c'est que nous vivons dans une société technologique entourés de machines qui fonctionnent. Dès lors, les poèmes n'aspirent plus à *signifier* ni même à *être* mais littéralement à *fonctionner* (*work*). (Michel Benamou et Charles Caramello eds., *Performance in Postmodern Culture*, Madison, Coda, 1977, p. 4)

2. Marjorie Perloff, *Poetics of Indeterminacy, Rimbaud to Cage*, Evanston [IL], Northwestern, 1981, p. 289. À côté de ces poètes renouant avec la narration et la pensée qui intéressent Perloff et Roubaud, un grand nombre de poètes embrassent le spectacle, exemplairement John Giorno qui déclare : « Quand je parle de performance, je ne pense pas à ce qu'on désigne habituellement par performance art, ce phénomène des années 70 qui n'est plus vraiment pratiqué ces temps-ci. Quand je parle de performance, je parle de divertissement [*entertainment*]. » (Zurbrugg, Nicholas et John Giorno, « Poetry, Entertainment, and the Mass Media: An Interview with John Giorno », *Chicago Review*, Vol. 40, No. 2/3, Poetry and Mass Culture (1994), p. 83-101, p. 87.

Antin est certainement l'un des poètes les plus originaux et les plus provocants aujourd'hui aux États-Unis [...] il est évident qu'on est en présence d'une conception aussi éloignée que possible de ce qu'on entend généralement par « poésie orale » : dans la poésie aujourd'hui dite orale (dont la poésie *beat* est la manifestation la plus connue), c'est le seul fait de la lecture publique à haute voix qui marque le caractère oral de textes par ailleurs le plus souvent aussi conventionnellement « écrits » qu'il est possible. Or, la réaction naturelle à la lecture par les yeux [d'un talk][...] est immédiate : « Ce n'est pas de la poésie¹. »

On bute là sur la question même du genre qui est celle de la frontière : inclure ou exclure ? Roubaud renvoie à un numéro spécial que la revue *Boundary* consacre en 1975 à l'impulsion orale dans la littérature américaine, et particulièrement à l'échange entre Antin et les deux responsables de la revue après qu'un des deux éditeurs avait remis en cause l'inclusion d'Antin au prétexte que son travail ne relevait pas de la poésie. Antin traite de la question du genre dans un texte intitulé « The Stranger at the Door² » : l'étranger sur le seuil, c'est l'œuvre radicalement autre qui se présente à la porte du genre.

C'est un peu comme l'hésitation que suscite un étranger qui se présenterait à la porte avec un drôle d'air de famille et demanderait à être reconnu. Et pour avérer son appartenance à la famille, il faut parfois remonter très haut pour trouver un ancêtre commun ou s'écarter loin dans les branches périphériques³.

À la fin du texte, Antin récuse l'idée qu'il faille ou qu'on puisse définir un genre : « Définir un genre est aussi inutile que définir une

1. *Vingt poètes américains*, ed. Michel Deguy, Jacques Roubaud, Paris, Gallimard, 1980, p. 28-29.

2. Antin compare le genre à « un théâtre d'opérations qui se définit par les spectateurs qui le fréquentent et leur souvenir des représentations qu'ils y ont vues, ainsi que par la nature du site ». David Antin, *Radical Coherency, Selected Essays on Art and Literature*, Chicago, University of Chicago Press, 2011, p. 242.

3. *Ibid.*, p. 252.

Que fait la performance à la poésie ?

famille. La viabilité d'un genre dépend de sa survie, et ce qui assure la survie d'une famille, c'est l'accueil continu de nouveaux étrangers qui renouvellent le matériau génétique¹. »

1. *Ibid.*, p. 255.