UNIVERSITÉ LAVAL

)Expériences poétiques autour de la parenthèse Gutenberg(suivi de VI_DE_DI_EU : étrangeté du texte et entremise en scène de la VOIX

Thèse

Hélène Matte

Doctorat en littérature et arts de la scène et de l'écran
Philosophiæ doctor (Ph. D.)

Québec, Canada

© Hélène Matte, 2021

)Expériences poétiques autour de la parenthèse Gutenberg(
suivie de
VI_DE_DI_EU : étrangeté du texte & entremise en scène de la VOIX

Thèse

Hélène Matte

Sous la direction de

Robert Faguy, directeur de recherche

Résumé

Dans sa recherche-création, Hélène Matte aborde la poésie et la vocalité sous trois angles, combinant chaque fois l'expérimentation à l'approfondissement théorique. Le premier angle, pragmatique, l'a menée à concevoir un spectacle de poésie auquel douze poètes internationaux ont contribué (Mois de la poésie, 2012). VI_DE_DI_EU a été conçu à partir d'un collage sonore de voix francophones réalisé par la chercheure et sur lequel elle a performé. Les outils technologiques développés à cette occasion permettaient de manipuler et spatialiser les trames sonores et l'écriture projetée sur diverses surfaces.

Elle a ensuite étudié la dimension performative en poésie, plus particulièrement son développement à partir de la seconde moitié du XX^{e} siècle. D'un angle historique, la recherche aborde la poésie action, comprenant les poésies concrètes et sonores, pour ensuite analyser comment celles-ci ont intégré le réseau artistique de Québec et participé à ce qui est devenu aujourd'hui un réseau international d'art performance.

En dernière instance, la recherche emprunte la théorie de la parenthèse Gutenberg, suivant la ligne de pensée de McLuhan (*The Gutenberg Galaxy*, 1962) qui suppose que l'époque de la domination de l'écriture, et par conséquent de la dévalorisation de la voix (Zumthor, *La Lettre et la voix*, 1987), périclite sous l'influence des nouveaux modes de communications induits par les technologies. Projetant les extrémités de la parenthèse, la chercheure a étudié les premières poésies lyriques occidentales au Moyen Âge, fermant ainsi ladite parenthèse dans une chronologie décroissante.

Vocalité, avant-garde et média, poésie numérique et performance, *différence* et déconstruction, mise en abîme et distanciation, étrangeté et impossibilité, mort de dieu et amour courtois; à travers une recherche à la fois vaste et fragmentaire, Hélène Matte aborde des sujets qui semblent d'abord divergents, mais auxquels les extrémités de la parenthèse Gutenberg, comme la mise en scène VI_DE_DI_EU, confèrent une cohérence. Au sein de la thèse est convoquée une galerie de penseurs et de poètes. À Nietzsche, Derrida, Dumoulié, Lévesque, McLuhan et Zumthor notamment, répliquent Guillaume IX, Artaud, Chavée, Dantinne, Désy, Pey, Renaud, Tholomé, Bessette, CéZure, Edmé Étienne, Pilote the hot et Pierre Lavallée.

Cherchant à débusquer les valeurs opératoires à l'origine de la recherche et de la création, — de la pensée et de la poésie — Hélène Matte, avide de connaissances, mais critique des discours, trace

dans les sillons de son investigation, un panorama historique et philosophique original, empreint de poésie.

Abstract

In her creative research, Matte examines poetry and vocality using three different approaches, combining each with experimentation and theoretical refinement. The first approach was pragmatic, leading her to develop a poetry performance in which 12 international poets participated (Mois de la poésie, 2012). Titled *VI_ DE_ DI_EU*, the performance was based on a sound collage created by the researcher. It featured the voices of Francophone poets, over top of which Matte performed. The technological tools developed for this performance permitted the manipulation and spatialization of the soundtrack and of the written text that was projected onto different surfaces.

She then studied the performative aspect of poetry and, more particularly, its development starting in the second half of the 20th century. From a historical viewpoint, this research examines action poetry, including concrete poetry and sound poetry. It then analyzes how these have integrated into Québec City's art scene, becoming part of what is now an international performance art network.

Finally, the research borrows from the theory of the Gutenberg Parenthesis, following the perspective of McLuhan (1968), who suggested that the age when writing dominated and consequently, orality was diminished (Paul Zumthor, *La Lettre et la voix*, 1987) has declined due to the influence of new means of communication developed through technology. Delving into the outer edges of the parenthesis, the researcher studied the earliest Western lyric poetry from the Middle Ages, thereby closing the so-called parenthesis in a decreasing chronology.

Vocality, avant-garde art and media, digital poetry and performance, *differance* and deconstruction, *mise en abîme* and distancing effect, strangeness and impossibility, the death of God and courtly love; through her broad-reaching and multifaceted research, Matte examines subjects that may appear divergent at first, but that achieve a certain degree of coherence when placed on the outer edges of the Gutenberg Parenthesis and when involved in the staging of *VI_DE_DI_EU*. The thesis brings together a vast array of thinkers and poets. Among others, Nietzsche, Derrida, Camille Dumoulié, Claude Lévesque, McLuhan and Paul Zumthor encounter Guillaume IX, Antonin Artaud, Achille Chavée, Alain Dantinne, Jean Désy, Serge Pey, Alix Renaud, Vincent Tholomé, Carl Bessette, CéZure, Edmé Étienne, Pilote the hot and Pierre Lavallée.

While seeking the operating values that lie at the origin of research and creation — or of thinking and poetry — Matte remains thirsty for knowledge, yet critical of the different perspectives. Drawing from the many avenues of her investigation, she creates a historical and philosophical overview that is both original and imbued with poetry.

Table des matières

Résumé II

Abstract IV

Liste des figures VIII

Introduction 1

Le point de départ 1

Une posture de recherche-création 2

Paysage poétique et horizon philosophique de la parenthèse Gutenberg 6

Des néologismes 8

En résumé 13

Chapitre 1 Des Poésies Or-livres : les expériences au XX^{e} siècle après la seconde guerre 15

1.1 Du corps de la langue au corps technologique, vers la performance 18

1.1.1 Poésie numérique : mise en abîme de l'outil et mise à l'écart du lyrisme 20

1.1.2 Un sentimentalisme expérimental 21

1.1.3 Mise en abîme de la lecture et renouveau lyrique : le lieu du regard 24

1.1.4 La galaxie décentrée, encodée 26

1.1.5 Des poème-projets et des exercices de nomination 27

1.1.6 Mode d'emploi : la poésie comme processus 30

1.2 Poésies au temps de McLuhan : les expériences hors-livre 31

1.2.1 Poésies de la coupure et rapport à la médiation 32

1.2.2 Revue des littératures : un trou francophone 34

1.2.3 Creuser sa galaxie : Noigrandes et après 36

1.2.4 Texte-geste, média-matière, machine et processus 39

1.2.5 Signe et science : de l'espace de la page à l'espace sidéral 41

1.2.6 La poésie, mécaniste ou mystique, énergie transformatrice 43

1.3 Médiations, réseaux, détours et contradictions 45

1.3.1 Application des catégories de médiations de µ 45

1.3.2 Mouvements et forces contradictoires 48

1.3.3 Créer sa généalogie : réseaux et constellations à travers le temps 51

1.3.4 Sémantique, asémantique 52

1.3.5 En mode réseaux 53

1.3.6 Attraction et répulsion : les avant-gardes institutionnalisées 55

1.3.7 De l'héroïsme à l'égotisme : égos égaux 58

1.3.8 Revers et renversement : vanité et mode 60

Chapitre 2 Des poésies hors-livre à Québec 64

2.1 Poésie et performance : établissement et discordance du discours 65

2.1.1 Performance et diplomatie 66

2.1.2 Internationalisme ou mondialisation? 69

2.2 Québec, pôle mondial de la performance : historiques et enjeux autour de Inter/Le Lieu 70

2.2.1 Le Collectif Inter/Le Lieu 70

2.2.2 La performance à Québec : du Cabaret au festival, de la performance à la manœuvre 72

2.2.3 L'art de la performance et les artistes ambassadeurs ... 74
2.2.4 Performer au XXI[ème] siècle ... 76
2.2.5 Médiatiser la performance : pérennité de la fugacité ... 79
2.2.6 Une critique généralisée ... 81

2.3 Occurrences locales ... 83
2.3.1 Jean-Claude Gagnon, alias Beuk Tisselard, alias l'Abominable Homme des Lettres ... 84
2.3.2 Jean-Yves Fréchette ... 85
2.3.3 Rhizome ... 86
2.3.4 Le Tremplin d'actualisation de la poésie ... 86

2.4 Slam et compagnie ... 87
2.4.1 Historique ... 87
2.4.2 Discours sur, discours du : slam contre slam ... 89
2.4.3 De la compétition à la prescription ... 91
2.4.4 Conclusion ... 93

Chapitre 3 De l'impossible origine à l'amour originaire : un génocide en Occitanie 96

3.1 De l'impossible origine ... 96
3.1.1 Invention de l'amour et préciosité ... 101
3.1.2 Quelques caractéristiques du chant courtois ... 102
3.1.3 Les chants de femmes et la « thèse arabe » ... 104

3.2 Du corps au couvent, de la bouche au siège ... 107
3.2.1 Pouvoir et passion entrelassées ... 107
3.2.2 Croisades ... 110
3.2.3 Développement et écrasement du catharisme ... 112
3.2.4 Le Dieu des poètes ... 114
3.2.5 De la censure du *Traité de l'amour* à la poésie convertie ... 115

3.3 L'équivoque, libérateur et instaurateur de débat ... 118
3.3.1 Des détracteurs ... 119
3.3.2 Le vocal et l'écrit ... 121

3.4 Changement de mode, changement de même ... 123

Chapitre 4 Entendre VI_DE_DI_EU ... 126

4.1 L'enfance, la nuit ... 126

4.2 Enjeu et jeu : le premier mot ... 127

4.3 Machine et machination ... 136
4.3.1 Étrangeté du texte et voix nocturnes ... 136
4.3.2 S'abîmer dans la matérialité : effets spéciaux et théâtre du moi ... 140
4.3.3 L'Attrait de l'écran : écriture numérique et jongleries ... 150

4.4 Investir la brèche, intégrer une marge sans fin ... 154
4.4.1 L'Escalier ... 161

Chapitre 5 Théâtre, métaphore du langage et le langage comme métaphore ... 168

5.1 Une mise en scène ... 169
5.1.1 Se délivrer et livrer : performer et mettre en abîme ... 170
5.1.2 Mise en scène de la vocalité ... 173
5.1.3 Épopée et vocalité : aspects historiques et pratiques ... 175

5.2 Déclinaison de la promesse et dessein du poète ... 179
5.2.1 Le chant du signe ... 182
5.2.2 Nietzsche, le prince libre ... 183

5.3 Éléments de mise en scène ... 188
5.3.1 Textes et dernier mot ... 189
5.3.2 Sous-textes et sous-entendus ... 193
5.3.3 Mort de Dieu ... 196
5.4 Corps de texte : à la vie à la mort ou l'expérience évanescente ... 199
5.5 Des mots et des cailloux ... 202
5.6 Pour en finir avec VI_DE_DI_EU ... 204
Mise en scène, mise en échec (conclusion) ... 210
Mise en scène d'une poésie numérique ... 210
Mort de la philosophie ... 211
La différence ne laisse pas indifférent ... 212
La mort de l'art ... 216
Les béances ... 218
Pour en finir avec le jugement de DI_EU ... 220
De fillette à femme-à-arbre ... 220
Voie de Zumthor et vocalités ... 222
Pour conclure ... 223
Pour une poétique de la rencontre ... 228
Bibliographie ... 231
Articles, programme et périodiques ... 237
Sites Internet [consultés] ... 238
Autres sites consultés ... 240
Audiographie (VI_DE_DI_EU) ... 242
Audiographie (autre) ... 242
Annexe I - Programme de VI_DE_DI_EU, couverture ... 243
Annexe II- Devis technique (sans éclairage) ... 251
Annexe III- Déroulement de VI_DE_DI_EU, page 1-A ... 252
Annexe IV- Accessoires et scénographie ... 256
Annexe V- Contributions ... 257
Annexe VI- Liens vers des extraits de VI_DE_DI_EU ... 261
Annexe VII - Article non publié ... 262
Annexe VIII- Article publié dans la revue Québec-Français, numéro 171, 2014 (p. 57 et 58) ... 265

Liste des figures

Fig. 1 : Interface pour l'*Audiograph* de VI_DE_DI_EU, résidence chez Recto-Verso, Salle Multi, Québec, automne 2011. Capture d'écran : Louis-Robert Bouchard. 10

Fig. 2 : Matériaux de mise en scène, VI_DE_DI_EU, résidence chez Recto-Verso, Salle Multi, Québec, automne 2011. Crédit : Hélène Matte 14

Fig. 3 : *L'artisan numérique*, Louis-Robert Bouchard, créateur des interfaces utilisées dans VI_DE_DI_EU, résidence chez Recto-Verso, Salle Multi, Québec, automne 2011. Crédit : Hélène Matte. 24

Fig. 4 La Machination lourde à l'ère de la reproductibilité technique : Houba! Houba! Y a t-il un pigmée dans la salle ? , Performance effectuée à plusieurs reprises en 1988 par Mona Desgagné, Alain-Martin Richard, Richard Martel et Pierre-André Arcand (absent de la photo). Crédit : Fritz Vogel et Inter/Le Lieu. 83

Fig.5 : *Entrée en salle*, VI_DE_DI_EU, Salle Multi, Québec, 2012. Crédit : Philippe Renaud. 129

Fig 6. *Une trinité*, VI_DE_DI_EU, Salle Multi, Québec, 2012. Crédit : Philippe Renaud 131

Fig. 7 et fig.8 : *La sotte* et *De jour en jour,* VI_DE_DI_EU, Salle Multi, Québec, 2012. Crédit : Philippe Renaud. 134

Fig. 9 : *Je crie*, VI_DE_DI_EU, Salle Multi, Québec, 2012. Crédit : Philippe Renaud 136

Fig. 10 : Sur un poème d'Alix Renaud, VI_DE_DI_EU, Salle Multi, Québec, 2012. Crédit : Philippe Renaud. 146

Fig. 11 : *L'avortement*, d'après CéZure, VI_DE_DI_EU, Salle Multi, Québec, 2012. Crédit : Philippe Renaud. 148

Fig. 12 : *L'étrangeté du texte ou Nietzsche morcelé*, VI_DE_DI_EU, Salle Multi, Québec, 2012. Crédit : Philippe Renaud. 158

Fig. 13 : Dionysos morcelé, VI_DE_DI_EU, Salle Multi, Québec, 2012. Crédit : Philippe Renaud. 158

Fig. 14 : Entre Dieu et l'étrangeté du texte, VI_DE_DI_EU, Salle Multi, Québec, 2012. Crédit : Philippe Renaud. 160

Fig. 15 : *L'autre côté de l'écran*, VI_DE_DI_EU, Salle Multi, Québec, 2012. Crédit : Philippe Renaud. 162

Fig. 16 et fig. 17 : *Le fil rouge* et *La chute*, VI_DE_DI_EU, Salle Multi, Québec, 2012. Crédit : Philippe Renaud. 165

Fig. 18 et fig. 19 : Parapluie et Poissons, VI_DE_DI_EU, Salle Multi, Québec, 2012. Crédit : Philippe Renaud. 167

Fig. 20 Ancienne carte de prêt à l'intérieur d'un livre de la Bibliothèque de l'Université Laval. Système de contrôle d'information à trous. 207

Fig. 21 : « Patch » interfacique de VI_DE_DI_EU, capture d'écran : Louis-Robert Bouchard. 230

Fig. 22 : Scénographie de base, VI_DE_DI_EU, Salle Multi, Québec, 2012. 256
Fig. 23 : Anagramme aux caractères d'imprimerie, Hélène Matte, 2012. 261

À mes pairs, à mes pères; les disparus, les rencontrés; les ancêtres, les amis, les aimés; à mon frère et sa persévérance; à mon conjoint chéri pour sa patience; à mon fils qui, comme promis, a pu installer sa chambre une fois ce doctorat conclu.

Introduction

Le point de départ

Il nous faut choisir un point de départ. Puisqu'il n'y a pas d'origine unique et que les thèmes se multiplient, choisissons le point lui-même. Un gigantesque point[1] que nous regardons de très près. Nous sommes si près de sa circonférence qu'elle nous apparaît comme une ligne droite. Nous rencontrons alors le problème de *La Quadrature du cercle*, un problème que Nicolas De Cues a posé en 1450 et qu'il comparait au problème de Dieu : impossible à atteindre si ce n'est par l'infinitisation des figures. Ce jeu de perspectives, où le maximum de l'un et le minimum de l'autre se rencontrent, Nicolas De Cues le nomme *la coïncidence des contraires*.

À l'époque, les thèses de De Cues sont trop spéculatives pour relever de la mystique. Contrairement à la tradition que poursuivent les théologiens de son temps, sa raison ne suit pas la devise théologale *fides quarens intellectum*, c'est-à-dire qu'elle n'est pas au service de la foi[2], qu'elle ne cherche pas à prouver l'existence de Dieu. Sa théologie « pense Dieu à partir de Dieu, en se fondant non pas sur les tentatives de l'homme d'aller à Dieu, mais sur la manière divine de sortir de soi[3]. » Néo-platonicien visionnaire, De Cues offre, avant l'heure, une alternative à une pensée dialectique envahissante. Sa synthèse est une autolimitation plus qu'une apologie de la raison. « Il distingue au-dessus de la raison, une seconde faculté de l'esprit humain : l'intelligence. L'intelligence est capable de voir directement les choses, sans intermédiaire, dans une sorte d'intuition mystique. L'intelligence n'est pas soumise au principe logique de non-contradiction[4]. » De Cues met

---

[1] « Dont la circonférence est partout et le centre nulle part ». L'expression, qui n'est pas seulement de De Cues, remonte aux écrits hermétiques (Livre des 24 philosophes, prop. II). Au XII^e^, Alain de Lille, dans ses *Règles de Théologie*, l'applique exclusivement à Dieu. Notons que dans *Le masque et la lumière*, Paul Zumthor fait référence à Alain De Lille.

[2] Nombreuses informations fournies dans ce paragraphe sont redevables à M. Étienne Pouliot, enseignant du cours *Figures de Dieu en occident* (PHI-2900), Faculté de théologie et de sciences religieuses, Université Laval, automne 2009.

[3] [en ligne], http://fr.wikipedia.org/wiki/nicolas_de_cues [consulté le 10 octobre 2011].

[4] *La docte ignorance, de Nicolas de Cues à Jacques Lacan*, [en ligne], http://jm.nicolle.pageperso-orange.fr/cusa/articles/docte_psychanalyse.htm [consulté le 10 octobre 2011].

ainsi en abîme le processus dynamique de la pensée elle-même. Nietzsche, qui s'est appliqué à mettre en abîme le discours et a fait déborder la philosophie dans le champ artistique, fait écho à De Cues au sens où il relève l'aspect créatif de la raison et la relativité de la connaissance. Nicolas De Cues posait des questions à partir de la géométrie. Nietzsche à partir de la métaphysique. Pour notre part, nous les posons à partir de la poésie.

Dans *Les Noms propres des dieux,* Marc Le Bot[5] distingue deux modes d'emploi du langage qui nous concerne. Il distingue la poésie de la langue du savoir.

> La poésie ne fait pas usage de la langue. Elle est la langue dans son éclat. Elle fait qu'éclate dans la langue la présence de ce qu'elle nomme : le réel est présent, dans le poème, comme toujours autre, encore, que ce qu'on en peut savoir.
>
> Les savoirs font usage de la langue. Ils en expérimentent les puissances de vérité et d'erreur. Ils en accumulent leurs savoirs au long du temps de l'histoire, car eux-mêmes fondent le sens vrai de l'histoire sur le savoir qui s'accumule. Il assure à la pensée sa prise réelle sur la réalité qu'il transforme par leurs techniques. Et ils se persuadent qu'ils progressent dans la vérité en accroissant leur puissance. Leur vérité est cet accroissement[6].

Le Bot présente deux perceptions du langage qui sont aussi deux manières d'en user. Apparemment antinomiques, ces deux perceptions, dans une coïncidence des contraires, se conjuguent au sein de notre recherche-création.

Une posture de recherche-création

Profitons du contexte privilégié des études de troisième cycle pour examiner des littératures rares et proposer une performance expérimentale inusitée. Parmi les objectifs qui se dessinent, celui d'user d'une grande liberté est premier. Il détermine notre posture de chercheure. Notre contexte est celui d'une recherche-création. Tentons de préciser celle-ci. À certains égards, le terme recherche-création apparaît comme une tautologie. Toute recherche relève de la recherche-création. La nôtre s'arrime à une pratique active des arts vivants et de la poésie. Réaliser une recherche-création, ce n'est pas seulement disserter au sujet d'une pratique individuelle, lui appliquer une théorie déjà prescrite ou théoriser une

[5] Marc Le Bot (1921-2001). Poète et essayiste, il a été en 1965, le premier professeur d'art contemporain dans une université française. [en ligne] Source : http :// www. liberation.fr/culture/0101369101-mort-de-l-universitaire-marc-le-bot, [consulté le 20 octobre 2011].

[6] LE BOT, Marc, *Les noms propres des dieux,* Cognac, Éditions Fata Morgana, 1989. p. 11.

méthode propre à son mode de création. Il s'agit de mettre en branle un processus d'émulation entre théorie et pratique et de démontrer comment l'une et l'autre se stimulent mutuellement. Nous adhérons à la définition de Sophie Stévance lorsqu'elle avance que la recherche-création est un « processus de création encourageant dans son sillon la diffusion d'une production artistique et d'un discours de nature théorique[7] » et voudrions nous blottir dans ce cadre et poursuivre notre recherche-création sans la définir davantage. Néanmoins, la recherche-création universitaire, encore en émergence, suscite des débats quant à sa linéature. Il importe donc de préciser comment nous établissons la nôtre. À la sentence de Stévance, il est primordial d'ajouter des nuances et de dire, nous-même, en quoi consiste notre recherche-création. Et ce, puisqu'il s'agit justement de s'approprier les cadres de recherche, de s'y exposer, de revendiquer notre apport, mais également d'y puiser une matière et un lieu propre à la création. Il ne s'agit donc pas de créer d'une part et de théoriser de l'autre, mais de mettre à profit ces activités de manière concomitante et, surtout, de ne pas laisser à d'autres le soin de nous définir. Pour tout dire, la recherche-création implique une autogestion du travail intellectuel.

Méchoulan[8] le dit bien : notre « société du savoir » en est plutôt une « de l'information ». Pour nous, la recherche-création est une occasion de gérer une information rare à travers un flux de banalités généralisées. Le travail intellectuel « suppose un engagement dans la création culturelle[9]. » Comme intellectuel, l'artiste n'a pas de visée strictement utilitaire. Sa pratique se distingue de l'industrie, qu'elle soit culturelle au sens large ou plus spécifiquement « technologique ». La recherche-création est un espace propice à la réflexion critique. De même, le ton adopté pour restituer notre expérience sera épidictique. Le mode épidictique est, en rhétorique, le mode qui détermine les formes de la louange et du blâme et celui qui détermine les valeurs du présent.

---

[7] STÉVANCE, Sophie et Serge Lacasse, « Les enjeux de la recherche-création en musique : Institution, définition, formation », Québec, Presses de l'Université Laval, 2013. [en ligne], https://www.erudit.org/fr/revues/sqrm/2014-v15-n2-sqrm02459/1036122ar.pdf [consulté le 9 septembre 2017].

[8] MÉCHOULAN, Éric, *Le crépuscule des intellectuels, De la tyrannie de la clarté au délire d'interprétation*, Montréal, Nota Bene, 2005, p. 9.

[9] MÉCHOULAN, Éric, « Les évolutions de l'intellectuel », Montréal, Les Écrits 115, 2006, p. 99.

> L'épidictique s'occupe du positionnement des valeurs communes : *epi* signifie « devant, plus » et *deixis* renvoie au fait de montrer, d'exhiber, de désigner, d'ancrer dans une situation spécifique, donc il s'agit de mettre devant les yeux de tous, mais aussi de montrer plus, voire « le plus », autrement dit, de tirer d'un évènement quelconque le maximum de valeur sociale, d'en faire un *paradigme*, un *point de vue* sur la cité[10].

Or, si le ton de cette recherche-création est épidictique, sa forme demeure poétique. Pour jouer avec le vocabulaire propre à la recherche, nous ajouterions que malgré son aspect pratique, notre recherche-création n'est pas qu'une recherche appliquée : c'est aussi une recherche fondamentale. Une recherche qui a pour fonction son propre processus et qui, pour ce faire, développe une réflexion autant qu'une intuition. Si le mode épidictique nous conduit à « mettre devant les yeux » des réflexions, nous supposons par ailleurs que le sens de l'ouïe puisse ouvrir le lecteur à l'intuition. Nous l'invitons en tout cas à être réceptif au rythme inhérent à la thèse, voire à son arythmie. Car c'est peut-être moins par une logique ric-rac que par la « ré-percussion » ou l'euphonie de certaines notions [11] que, dans l'ensemble, il s'y retrouvera. Nous l'espérons, la forme poétique de la thèse est plus elliptique qu'allusive. C'est dire finalement que notre recherche-création ne désolidarise pas ses parties : que la portion écrite (la thèse) est créative. Elle tente sinon la mosaïque, la fresque fragmentaire. La proposition artistique qui l'escorte ne fait pas qu'exemplifier la théorie, elle en génère et en fait une expérience sensible. Nous réitérons ainsi notre posture de recherche-création comme un processus engendrant la diffusion d'une production artistique et d'un discours théorique, en précisant leur relation indéfectible. De surcroît, nous revendiquons pour la nôtre son caractère autonome, singulier, critique et intuitif à la fois, et somme toute, efficient.

Une recherche qui a pour fonction son propre processus se préoccupe peu, pour ainsi dire, de son origine et de sa destination. Néanmoins, notre recherche-création entend savoir où elle se trouve et voit à faire de ce lieu le sien. En recherche-création, l'artiste est son sujet, son cobaye, son outil et sa matière première à la fois. C'est à lui, à elle, de déterminer son champ d'expérience : cage de verre, réseau souterrain ou « sur le tas ». L'artiste n'est pas

[10] *Ibid.* p. 104.

[11] Entre autres notions rythmiques, nous comptons : la poésie, la voix, l'écriture ; la rencontre, le réseau, la traduction ; les femmes, l'amour, la mort ; l'équivoque, la déclinaison, la jonglerie et la mise en abîme.

dans l'attente d'une explication de son travail ou d'une validation par des experts, il agit. La recherche-création est une façon de prendre en main sa pratique, de prendre en charge sa valeur, mais aussi d'assumer sa vanité au sein du grand bassin des savoirs. Le chercheur-créateur se doit d'être à la fois arrogant et modeste. La création nécessite toujours une recherche, cependant celle effectuée au sein d'un doctorat prend une dimension autre. Ce n'est pas tant le cadre institutionnel que ce que l'université représente en tant que haut lieu de transmission des savoirs qui motive notre recherche. S'y engager, c'est éprouver un idéal, c'est mettre en garde nos intentions et découvrir nos limites. C'est jongler avec la volonté et la peur ou plutôt, à l'instar d'une certaine littérature du Moyen Âge, converser avec des personnages qui les figurent tels dame Honneur et sieur Honte. Dans les grands cirques universitaire et médiatique, l'arène est la culture, la faune, la littérature et notre arme est notre pratique. Il faut dresser les lions ou être dévoré, mais surtout, penser à tout coup au-delà du pain et des jeux, et agir en dehors du cerceau.

Pour rendre notre recherche-création, nous n'avons pas élaboré de tableaux méthodiques, de listes d'étapes processuelles, ni creusé un journal intime. Nos meilleurs moyens demeurent ceux depuis longtemps éprouvés : lire, faire et écrire. La recherche-création en milieu universitaire est une occasion unique d'élargir un horizon de connaissances et d'apprentissages. C'est aller à la rencontre de ceux, collègues ou maîtres, susceptibles d'y contribuer. C'est également consolider notre solitude et la partager avec des auteurs, philosophes et poètes. Le doctorat est resté une occasion exceptionnelle de lire goulûment, et d'écrire, malgré le fait que l'un des principaux sujets de notre recherche soit « l'oralité ». Nous verrons, l'un n'empêche pas l'autre. L'oral et l'écrit, comme pour la théorie et la pratique, plutôt que de s'opposer, s'entraînent mutuellement. Cette émulation du sens et du sensible, entre théorie et pratique, s'illustre par une anecdote qui met en perspective l'usage du terme « conscience ». Méchoulan raconte que la « conscience désigne le travail (manuel) du typographe dès la fin du XVII^{e} siècle [12] ». Il s'agit là selon lui, d'un « heureux concours de circonstances (peut-être très symptomatique) ». Là où Méchoulan souligne un « heureux concours de circonstances », nous répliquons par rime et allitération en répétant « coïncidence ».

[12] MÉCHOULAN, Éric, « Les évolutions de l'intellectuel », *op. cit.*, 2006, p. 102.

Cette intime dispute entre théorie et pratique, entre réflexion et intuition; cet ébat amoureux entre oral et écrit, entre travaux manuel et intellectuel; enfin, cette collusion entre l'épidictique et le poétique, entre le conjectural et l'artistique; ces entres et ces coïncidences, déterminent notre intérêt pour « le média » et la matérialité des œuvres. Ils nous incitent aussi à évaluer les discours qui les soutiennent. La langue est toujours quelque part inventée. Ici, en plus de nous dire chercheure, nous nous présentons comme artiste. En tant que poète, la matérialité et la forme nous interpellent, mais surtout, nous sommes susceptibles quant au choix des mots. « Trouveur », c'était le nom qu'autrefois portaient les poètes. C'est dire que notre posture emprunte à l'heuristique qui, du grec ancien εὑρίσκω, heurískô, signifie « trouver ». « Art d'inventer, de faire des découvertes[13] », l'heuristique permet de se jouer des conventions propres à plusieurs disciplines et d'adopter une hypothèse provisoire « comme idée directrice indépendamment de sa vérité absolue[14] ». Notre recherche se consacre principalement aux poésies hors-livre, c'est-à-dire les poésies en marge de la « littérature », qui existent à travers une diversité de médias (du numérique à la voix). Afin de les situer, notre hypothèse de départ est celle de la parenthèse Gutenberg.

Paysage poétique et horizon philosophique de la parenthèse Gutenberg

La perspective empruntée pour l'élaboration de notre recherche s'inscrit dans un horizon historique : celle de la parenthèse Gutenberg. Nous le verrons au premier chapitre, cette hypothèse est initiée par Marshall McLuhan selon qui l'arrivée de l'imprimerie en occident a fondamentalement transformé les mœurs et les mentalités. Il suppose que l'usage des médias électroniques (aujourd'hui dits numériques) induit de nouveaux bouleversements et provoque une révolution, au sens où il y a « changement brusque », mais également au sens qu'il y a un retour au point de départ. L'hypothèse de la parenthèse Gutenberg pose comme centrale la question du média. Elle nous questionne à savoir s'il y a, avec l'usage du numérique, un « retour à l'oralité ». Par notre recherche, nous l'avons dit, nous ne cherchons pas à opposer oral et écrit abruptement, mais, d'une part, nous souhaitons penser leur relation et d'autre part, évaluer leur valeur opératoire selon leur mode de transcription et de diffusion. Réfléchir leur rapport permet d'envisager des types de médiation.

[13] [en ligne], http: //fr. wiktionary. org/wiki/heuristique

[14] [en ligne], www.cnrtl.fr/lexicographie/heuristique

McLuhan suggère que le mode oral implique une conception mosaïque du savoir, une perception du temps plus cyclique que linéaire. Notre perspective toutefois nous place dans un horizon historique, un horizon qui est un paysage écrit. Puisque la poésie n'est pas seule convoquée à la table de la recherche-création, nous fouillons aussi une abondante littérature philosophique. Notre horizon ressemble à une peinture romantique dans laquelle un personnage nous tourne le dos. S'agit-il d'un poète ou d'un philosophe? Notre recherche n'est pas systématique, la philosophie qui nous intéresse non plus. Nous souhaitons développer ni une vision scientifique et universelle, ni une conception de l'œuvre comme totalité (proposées au siècle dernier par la linguistique et le structuralisme). L'objet de notre intérêt serait plutôt de l'ordre d'un impensé. Notre codirecteur, monsieur Milad Doueihi, le soulignait lors d'une conversation : la réhabilitation d'une certaine extériorité a toujours fait problème sauf peut-être pour la poésie et la voix. C'est là peut-être notre chance.

> La poésie est une réponse impossible, mais effectuée et obligatoire, à une question infiniment grande. Elle forme ce qui, en l'homme, ne se dérobe pas à la réquisition de la question[15].

La philosophie qui nous intéresse se remet elle-même en question. Nous l'amalgamons directement au projet scénique jouxté à cette thèse, la mise en scène intitulée VI_DE_DI_EU. C'est avec Nietzsche et Derrida que nous creusons d'abord, nous appropriant les notions de mort de dieu et de déconstruction, tout en considérant avec Agamben ou Novarina que le langage est un mystère et la parole, un acte de foi.

Le paysage, d'un bon à l'autre de la parenthèse, le lecteur aura compris, est une grande mise en scène. C'est un paysage intellectuel qui sert de décor à une pièce de théâtre. Cette pièce est le propos principal et dernier, au quatrième chapitre de cette thèse. Une mise en scène dans une mise en scène. Là, une performance réfléchit la dramaturgie sonore et les dispositifs de présentation de la voix enregistrée. Elle utilise comme matière des textes non dédiés à la scène (en l'occurrence des poèmes et la voix d'autres auteurs) ainsi que des concepts traduits au sein de sa mise en scène. Dans VI_DE_DI_EU, l'étrangeté du texte (Claude Lévesque), la distanciation (Brecht), la déconstruction (Derrida) et la mort de Dieu (Nietzsche) travaillent la dramaturgie de l'intérieur, y infiltrant des sous-textes à la fois

[15] HIRST, André, *VERSUS, Hegel et la philosophie à l'épreuve de la poésie*, Paris, Éditions Kimé, 1999. p. 104.

perméables et structurants. Quoi mettre en scène alors? La poésie contemplant sa propre césure entre voix et texte? Entre savoir éclaté et éclatement perçu? Le vide entamé des supports poétiques? L'absence ambiguë proférée par les machines? Les pages ajourées comme une pensée? Le simulacre de présence de la voix enregistrée, cette suspension de la mort? L'exploration de divers modes de vocalité comme degré de présence, comme outil de mesure de quelle mort? Mettre en scène la scène elle-même dans un jeu de déconstruction. Déconstruire, sans jamais y parvenir, la scène. Notre hypothèse est alors de faire de la déconstruction un mode opératoire. La déconstruction rend poreuse la limite du penser où nous accule à l'expérience poétique. Suggérons que si l'art devient ultimement « philosophie », celle-ci puisse à son tour se faire « art ».

La parenthèse Gutenberg forme le premier et le troisième chapitre de cette thèse. Elle s'ouvre au temps des troubadours, ces inventeurs de la lyrique amoureuse, génocidés par l'Église catholique, la même qui a imposé l'autorité du livre. Selon l'ordre des chapitres, la parenthèse est à l'envers. Elle se referme au début, après un autre massacre, à presqu'un millénaire d'intervalle. Elle consulte là les poésies des avant-gardes de l'après-guerre. Entre ces deux extrémités, il y a une autre mort qui nous intéresse, celle de Dieu, déclarée par Nietzsche et esthétiquement assumée par Mallarmé.

Notre)paysage(est un (horizon circulaire) avec, au centre, un grand trou n(o)ir. À ses extrémités, il présente un miroir et un écran. Le paysage est une vue d'ensemble, un iris composé de multiples détails. Nous y puisons des échantillons, des récits, voire des anecdotes, des citations et des inventions du langage.

Des néologismes

L'une des premières formulations de notre problématique de recherche était celle-ci : *Comment mettre en scène une poésie dite multimodale afin de dire l'actualité et réfléchir aux limites de « la mort de Dieu » conférée par Nietzsche?* Nous pensions alors élaborer le concept de « poésie multimodale », terme utilisé notamment par le poète Frédéric Dumont et qui concerne les formes poétiques malléables, usant les supports divers qu'implique le

numérique. Nous verrons au premier chapitre qu'il y a de nombreux termes en usage et nous avons préféré utiliser les plus généraux d'entre eux, « poésies expérimentales » et « poésies numériques », sans nous associer directement à cette dernière malgré la dimension technologique de notre proposition artistique. N'avons-nous pas conçu un outil, baptisé l'*Audiograph*, afin de manipuler et de spatialiser les trames sonores et l'écriture projetée au sein de la mise en scène VI_DE_DI_EU? Peut-être parce que la Chaire de recherche sur les cultures numériques à laquelle nous étions associée a fermé au cours de notre recherche; peut-être parce que la rédaction et la publication d'un article au sujet des poésies numériques[16] a comblé notre curiosité à leur égard; peut-être parce que ce qui concerne le numérique est tellement prescrit et à la mode que nous avons préféré laisser à d'autres chercheurs le soin de les explorer; dans tous les cas, nous n'avons pas cru nécessaire de faire de la « multimodalité » un enjeu central de la thèse. Nous y reviendrons néanmoins en conclusion et au cours du premier chapitre. Soulignons toutefois que par sa nature non linéaire, la multimodalité s'associe volontiers à une conception mosaïque du savoir à laquelle nous adhérons et qui semble-t-il se trouvait déjà au Moyen Âge, sous un autre angle plus ouvert encore :

> Par nature, tous les hommes désirent acquérir la science. Et étant donné que personne n'a la possibilité de tout savoir, bien que chaque chose prise en particulier puisse être sue, il est donc nécessaire que chacun possède la science d'une chose particulière, et que ce que l'un ne connaît pas, un autre le sache : en sorte que tout objet du savoir est connu de telle manière qu'il existe aucun homme qui possède à lui tout seul la science, mais que celle-ci est possédée par tous les hommes réunis. Or, il en va ainsi que tous les hommes ne vivent pas à la même époque, mais que les uns sont morts avant que naissent les autres : et ceux qui ont vécu avant nous ont su des choses qu'aucun homme actuellement vivant ne parviendrait à pénétrer de sa propre intelligence, et que l'on ne connaîtrait pas si les Anciens ne nous les avaient pas transmis de leur savoir[17].

[16] MATTE, Hélène, « Mise en abîme de la poésie numérique », Inter art actuel 114, p. 44-47.

[17] DE FOURNIVAL, Richard, « Bestiaire d'amour », dans *Bestiaire du Moyen Âge*, Paris, Stock+, 1980, p. 42.

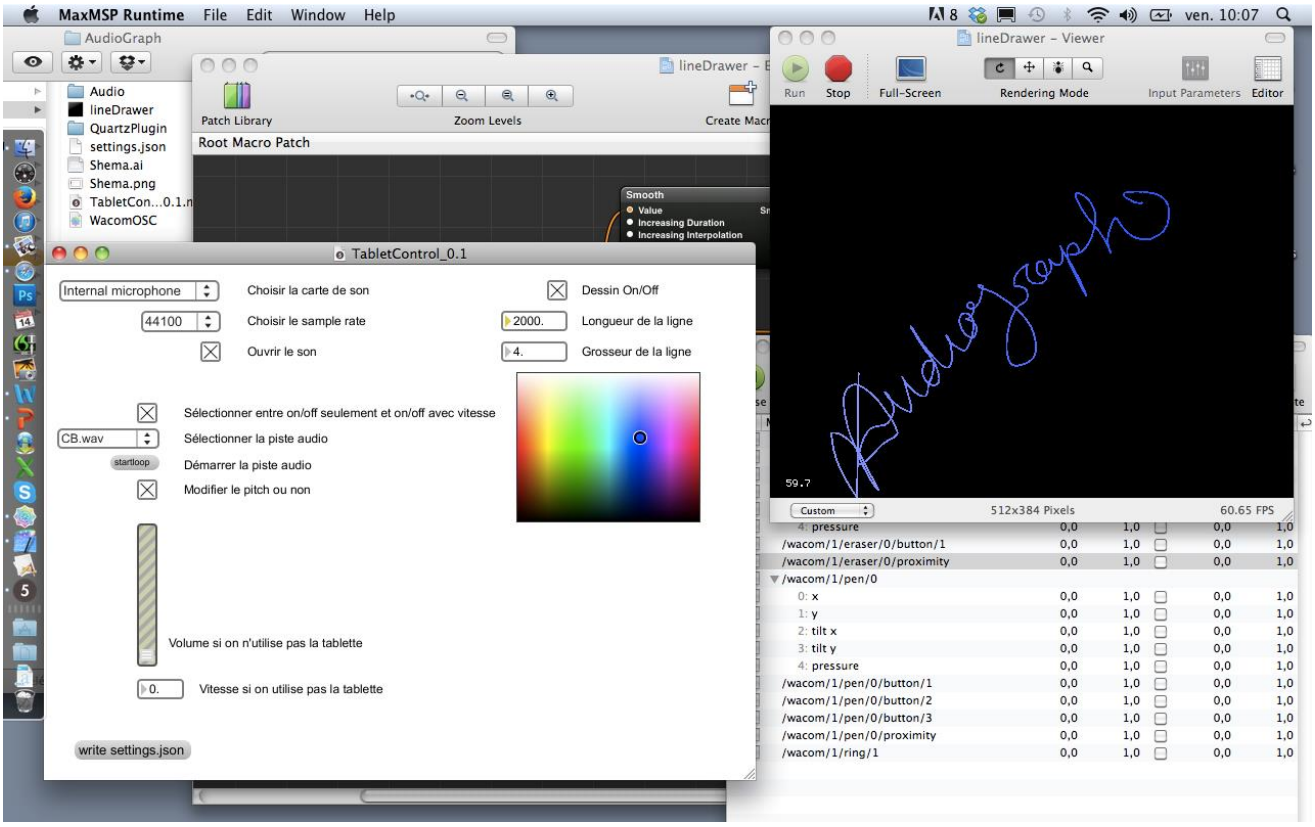


Fig. 1 : Interface pour l'*Audiograph* de VI_DE_DI_EU, résidence chez Recto-Verso, Salle Multi, Québec, automne 2011. Capture d'écran : Louis-Robert Bouchard.

Nous convoquons par ailleurs d'autres néologismes, notamment pour nommer notre rôle. À la manière d'un coryphée, chef de chœur du théâtre antique, nous sommes au centre de la mise en scène et la guidons. Or, nous ne sommes pas un homme parfois déguisé en femme. Nous sommes femme en habit de fillette. Notre masque est celui de « entremetteuse en scène ». Instigatrice d'un grand collage de mots, d'idées et de personnes dans une circonstance donnée, nous provoquons conjonctions et disjonctions. « Entremetteuse en scène » est le premier des termes généré par une approche typologique (qui sied à une poète). Entremetteuse, puisque notre geste liminaire est celui de la rencontre; rencontre entre une équipe de production et une équipe de diffusion, rencontre du public; mais d'abord et surtout, rencontre de textes et d'auteurs. Entre ces auteurs, entre eux et leurs textes, nous révélons la césure, nous traçons des ponts, « des ponts entre deux eaux » dirait

Dante. C'est peut-être là notre ultime geste poétique si tel que Le Bot le signale : « l'événement de la rencontre de l'autre est la fin et l'effet de la langue poétique[18] ».

Dans un soubresaut théorique, un autre mot est inventé afin de nommer notre poétique : « intermédiateté ». « Intermédiateté », nous le verrons au premier chapitre, sous-entend à la fois l'intermédia promulgué par Dick Higgins et l'immédiateté convoitée par la performance (et, nous le constatons, souvent aussi par les arts numériques). *Inter* réfère au réseau, à la relation que revendique à son tour l'intermédialité. *Média* souligne à la fois la matérialité de la médiation et les trois catégories proposées par le groupe μ afin d'analyser les poèmes jusque dans leur moindre parcelle : la médiation refusée, la médiation aléatoire et la médiation médiatisée. Enfin, *teté,* pour *immédiateté*, soutient l'idée d'une présence (toujours déjà différée dira Derrida), d'une actualité circonstancielle, en circulation, à jamais à refaire. À repoétiser.

Repoétiser, c'est solliciter l'équivoque. De voix en voix, repoétiser c'est d'une certaine manière traduire. Dans le cas où la traduction se fait, non pas d'une langue à l'autre, mais d'un média à l'autre, le transfert est une remédiation. Remédier : parer à un inconvénient. C'est dire, redire, que la traduction ou la remédiation est en soi (une) problématique. Repoétiser : nous pourrions simplement dire « interpréter ». Or, l'interprétation n'est pas moins compromettante, particulièrement lorsque sont convoqués des concepts ou des noms propres. Nous le verrons au dernier chapitre, Derrida élucubre lui aussi son vocabulaire et nous met pertinemment en garde contre « l'interprêtrise ».

Nous n'avons pas la prétention de connaître l'intelligence de De Cues. C'est plus par amour du jeu que par ambition, plus par provocation que par persuasion que nous risquons un dernier néologisme : « raisonance ». Il n'est pas affiché dans la thèse, mais, la notion offre une piste de lecture, sinon décrit le mode opérationnel de la présente recherche-création. En tant qu'artiste, notre souhait n'est pas d'animer ou de divertir. Nous cherchons à provoquer des expériences qui à leur tour généreront des « raisonances ». C'est-à-dire qu'elles susciteront sans les imposer des idées, parfois imprécises et intuitives. Dans l'immédiat, elles n'apparaîtront pas toujours claires, elles stimuleront une mémoire ou une pensée

[18] LE BOT, Marc, *Les noms propres des dieux*, *op. cit.*, p. 33.

future. Ces idées ne seront pas des raisonnements, mais des vibrations. Des vibrations qui, comme les ondes qui s'entrelacent, peuvent ensemble générer un certain son. Lorsque le son de ces raisonances atteint l'entendement, il ne génère pas non plus un raisonnement, c'est l'acte de raisonner qu'il engage. N'insistons pas davantage sur la comparaison entre entendement et oreille, acte de penser et physique du son. Contentons-nous pour l'instant de souligner qu'en fin de compte, la performance ne vise pas la simple immédiateté, elle vise l'expérience. Elle est expérimentale. Elle se tient entre un avant et un après dont la portée n'est pas mesurable sur-le-champ, sur le chant.

Voilà, nous jouons à la trouvère, inventant des mots et s'en jouant. Cependant, il y a ici beaucoup de mots existants qui gagnent à être précisés. Nous pensons à *livrer* et *délivrer* comme dans *se délivrer du livre*[19] ou *livrer la voix*. Retenons le mot *voix*. Comprenons que la voix est une notion pivot pour l'ensemble de notre recherche-création. Il faut préciser qu'il s'agit de la voix comme média. Des poèmes verbi-voco-visuels du siècle passé aux chants courtois et chevaleresques du Moyen Âge, jusqu'aux voix enregistrées des poètes de VI_DE_DI_EU : la voix entendue ici est prise au sens littéral. Il ne s'agit pas d'une « voix antérieure », d'une voix de l'auteur qui serait un « être » à l'intérieur de son corps, mais qui n'en sort point. Celle-là sera tout au plus jouée sur scène par un personnage, elle ne sera pas l'objet d'analyse dans la thèse. La voix est en soi un sujet très poétique dont les homonymes sont évocateurs. « Fantôme, subconscient, chemin, source » ou pire : « destin »; ce n'est pas ces voix que nous étudions. Même si « la voix de l'auteur » donne lieu à d'intéressantes recherches en littérature, des approches comme celle de Dominique Rabaté (*La Poétique de la voix*[20]) et parfois même celle de Serge Martin (*Langage et relation*[21]) nous semblent trop écartées de la question du média et du corps pour que nous nous y impliquions. C'est sans doute là une autre aporie de notre recherche-création : souhaiter performer jusqu'au bout des lettres et lire entre les lignes de la main. Façonner à notre façon, le « faire » poétique

[19] MATTE, Hélène, « Livrer le texte, délivrer la voix », Québec Français, 2014, p. 57-59.
[20] RABATÉ, Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, « Les essais », 1999.
[21] MARTIN, Serge, *Langage et relation*, Paris, L'Harmattan, 2005.

En résumé

En résumé, notre recherche-création aborde la poésie sous trois angles en tâchant de combiner chaque fois, à la fois, l'expérimentation et le théorétique. Le premier angle inaugure la recherche, mais conclut la thèse. Pragmatique, il a généré le spectacle VI_DE_DI_EU (Québec, Mois de la poésie, 2012), une performance réalisée à partir du collage sonore d'une multitude de voix de poètes. Les outils technologiques développés à cette occasion permettent de manipuler et de spatialiser une trame audio et de projeter l'écriture sur diverses surfaces. En deuxième lieu, notre recherche-création étudie, sous un angle historique, la dimension performative de la poésie et plus particulièrement son développement à partir de la seconde moitié du XX^{e} siècle. Elle aborde la poésie action, comprenant les poésies concrètes, sonores et numériques, pour ensuite analyser comment celles-ci ont intégré le milieu artistique de Québec et participé à ce qui est devenu aujourd'hui un réseau international d'art performance. Ce réseau nous concerne en tant qu'artiste active dans cette ville, performeure, poète amie de poètes, et collaboratrice d'Inter/Le Lieu. Cela permet donc de nous situer et d'ancrer notre pratique avant d'aller de l'avant.

Notre recherche-création emprunte enfin à la théorie de la parenthèse Gutenberg, qui suppose avec McLuhan (*The Gutenberg Galaxy*, 1962) que l'époque de la domination de l'écriture, et par conséquent de la dévalorisation de la voix (Zumthor, *La Lettre et la voix,* 1987), périclite sous l'influence des nouveaux modes de communications induits par les technologies. Se projetant à l'autre extrémité de la parenthèse, la recherche s'intéresse aux poésies du Moyen Âge, fermant ainsi ladite parenthèse dans une chronologie décroissante. Nous devons avouer que là, notre propos ne colle pas tout à fait historiquement à la parenthèse. Nous avons en quelque sorte trahi notre chambranle de recherche par un écart d'un siècle ou deux, puisque nous nous sommes enquis du feuilleton des troubadours (du XI^{e} au début du XIV^{e} siècles) plutôt que de nous en tenir aux « Grands rhétoriqueurs » (du XV^{e} au début du XVI^{e} siècle), diachroniquement plus proches de la date de l'invention attribuée à Gutenberg (1450). D'autres aveux en expliquent la raison. D'abord, c'est par préférence de goût que nous voulions approfondir notre relation aux troubadours. Par ailleurs, même si tout nous porte à croire que la quête d'une origine est vaine, se passionner

pour les troubadours laisse entendre que nous remontons aux sources de la poésie, là où _____ conquière l'amour. La poésie des troubadours est chant. À sa suite, avec Dante et ses comparses italiens, un « nouveau style », le *dolce stil novo,* transformera le *cantus* de la *fin'amor* et se nommera définitivement *poésie*.

Fig. 2 : Matériaux de mise en scène, VI_DE_DI_EU, résidence chez Recto-Verso, Salle Multi, Québec, automne 2011. Crédit : Hélène Matte

Chapitre 1 Des Poésies Or-livres : les expériences au XX^e siècle après la seconde guerre

Si l'intitulé ci-haut annonce un exposé à propos des poésies *or,* c'est d'abord *or* dû au « hors livre ». *Or* aussi parce que ces poésies impliquent une marginalité de laquelle se réclament souvent ses protagonistes. *Or* est finalement un clin d'œil au titre du livre *Or ne mens, couleurs de l'éloge et du blâme chez les Grands rhétoriqueurs* de Cornillat, et ce, sans qu'il ne soit mentionné ailleurs puisqu'il s'agit pour le moment de traiter ni d'équivoque, ni d'ornements excessifs, ni de l'éloge ou du blâme du sujet féminin dans le haut moyen âge (il sera d'ailleurs très peu question de femme dans ce chapitre). *Or*, est l'un des adverbes qui marquent la discursivité orale dans la poésie médiévale. « *Or*, spécialement, au-delà de sa valeur temporelle, a pour fonction de dénoter la présence du locuteur dans ce qu'il dit : il provoque une brève stase, suspendant la temporalité du récit[22]. » Cependant, les poésies *or* qui nous concernent ici sont, à la suite de certains témoins et acteurs, celles nommées *poésies expérimentales* (Donguy, 2007). Elles sont dépouillées, parfois jusqu'à se passer de mots. Ce que nous retiendrons pour l'heure du pesant ouvrage quinzièmiste de Cornillat et des pavés de Zumthor auxquels nous reviendrons, c'est la *valeur opératoire* du langage dont ils font état.

Aborder la poésie « hors-livre », c'est faire face à un ensemble de pratiques hétérogènes qui, non seulement transgressent les frontières du livre, mais bousculent la notion de poésie elle-même. D'une poésie bidimensionnelle, typiquement littéraire, analysable par la linguistique, c'est vers une sémiologie du signe que nous conduit une poésie tridimensionnelle que les qualités matérielles et les outils-mêmes définissent désormais. Cinquante ans après McLuhan, il s'avère toujours pertinent de considérer les mœurs par le biais du média qu'ils empruntent; de concevoir comment la forme et la matière qui les

[22] ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix*, Paris, Seuil, 1987, p. 209.

constituent influencent les sensibilités, comment les modes de lectures que nous employons donnent non seulement des indices sur notre comportement, mais sont susceptibles de le transformer. Dans *La Galaxie Gutenberg*[23], publié en 1962, McLuhan avance que « toute l'expérience occidentale était façonnée par l'arrivée de l'imprimerie[24] ». Selon lui l'occident est passé de l'Antiquité aux Temps modernes, d'un mode oral/tactile à un mode dominé par le sens de la vue. Persuadé que l'âge typographique et mécanique est suivi par l'âge électronique, McLuhan avise ses lecteurs des nouveaux bouleversements et un retour éminent à la collectivisation induisant un renouvellement du mode oral. Savoir si ces prophéties se réalisent actuellement n'est pas ici de notre ressort.

McLuhan prétendait qu'à partir de l'invention de l'imprimerie en occident, la domination progressive du livre fut corollaire à la domination du sens de la vue. Opposée à une vision à sens unique et linéaire du savoir, sa conception « mosaïque » de la connaissance convoque tous les sens. Il y a là une dynamique qui sied à la poésie hors-livre qui est affaire de soubresauts et de ruptures. La poésie hors-livre s'associe aux mouvements d'avant-gardes qui, tentées par la totalité artistique, se sont maintes fois réappropriées l'histoire. Il serait donc hasardeux de tracer une chronologie de la poésie hors-livre, un schéma linéaire passant d'un point A à un point B par déductions évolutionnistes Alors où commencer? McLuhan a relevé le défi de relier les pratiques de lectures d'avant l'imprimerie à celles qui nous sont contemporaines; un pli historique que d'autres[25] ont nommé à sa suite « la parenthèse Gutenberg ». Cette ellipse historique qui annonce un retour de l'oralité exige, nous le voyons avec Zumthor, beaucoup de nuance afin de se dégager d'un mirage prophétique, voire programmatique. Plutôt que de fixer un historique partant de la vocalité[26] au Moyen Âge pour aboutir aux formes déclamatoires actuelles, nous choisissons de nous situer d'abord au temps de McLuhan lui-même pour nous pencher sur des mouvances poétiques actives autour des années 1960. Nous souhaitons considérer les

[23] McLUHAN, Marshall, The Gutenberg Galaxy. Toronto, Toronto University Press, 1962.

[24] McLUHAN, Marshall, *La Galaxie Gutenberg*, Montréal, éditions HMH, quatrième de couverture, 1968.

[25] Voir la conférence de Thomas Pettitt [en ligne], www.internetactu.net/2011/01/03/la-parenthèse-gutenberg/print/ [consultée le 28 novembre 2011].

[26] Des recherches récentes utilisent « oralité » comme un effet de style à l'intérieur de textes de la dramaturgie contemporaine (Marion Chénétier-Alev, 2010). Pour parler de lecture à haute voix ou des modes déclamatoires d'avant Gutenberg, « oralité » sera pris au sens de « vocalité » (que Zumthor avance notamment dans *La Lettre et la voix* (1987)).

enjeux d'une poétique numérique et enfin, circonscrire notre rapport à la poésie hors-livre dans sa manifestation actuelle, locale. Nous découvrons ainsi des pratiques qui ont participé à une transformation de la définition du poétique tout en revendiquant pour elles-mêmes une certaine histoire, des pratiques ou des notions théoriques parmi lesquelles d'ailleurs se trouvent celles de McLuhan.

Intrinsèque à sa dénomination, la notion de média participe à l'étude des poésies dites « hors-livre ». Elle nous invite à comprendre l'intermédialité.

> Dans un des textes fondateurs de l'intermédialité parus en français, Éric Méchoulan inscrit l'intermédialité dans un mouvement dont elle serait le troisième temps —après l'intertextualité et l'interdiscursivité—et qui affirme la primauté de la relation. […] On peut assimiler la naissance de la pensée intermédiale à cette prise de conscience brutale : tout est processuel. Il s'agit là d'un changement radical non seulement dans l'approche scientifique des phénomènes de communication, mais dans l'organisation des savoirs.[27]

L'intermédialité manifeste la fin du langage comme médiateur unique et universel. Elle donne à comprendre notre rapport aux « nouveaux » médias en dehors du logocentrisme. S'agissant d'étudier la poésie hors-livre, cette perspective est prometteuse. Par texte poétique, elle conçoit le langage comme un matériau et les médias qui le portent, qu'il s'agisse du corps, du disque, de l'affiche, etc. Nous relèverons quelques problématiques soulevées par les poésies hors-livre. L'intermédialité n'évacue pas une approche axiologique (théorie des valeurs esthétiques et morales), en l'occurrence, nous aborderons les positionnements de certaines approches en rapport aux tendances théoriques ou pratiques qui les excluent ou les rendent légitimes. Nous nous intéressons aux médias artistiques, mais également aux discours qui formatent[28] leur réception. La conscience historique est une chose, la volonté d'être de l'avant-garde paraît une autre. C'est parfois avec suspicion que nous considérons les revendications politiques de l'artistique ou les prétentions esthétisantes du politique. La notion d'avant-garde sera donc particulièrement évaluée. Par et avec le média, nous souhaitons penser la poésie tout en demeurant sensible à sa réclame.

---

[27] LARRUE, Jean-Marc, « Théâtralité, médialité et sociomédialité : fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale », dans *Theatre Research in Canada*, vol. 32, numéros 2, 2011, p. 176.

[28] « Préparer un support qui accueillera des données », [en ligne], http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/formater/ [consultée le 18 mars 2013].

1.1 Du corps de la langue au corps technologique, vers la performance

Je vais vous montrer comment cet écrit possède à la fois images et paroles. Il est bien évident qu'il contient une parole, étant donné que toute écriture est faite pour énoncer une parole, et afin qu'on la lise à haute voix; et quand on lit cette écriture elle revient à sa nature de parole. Et d'autre part, il est bien évident que cet écrit contient une illustration, car il est inconcevable qu'une lettre ne soit pas peinte.[29]

L'histoire des poésies expérimentales de l'après Seconde Guerre est celle de l'émergence d'un réseau en mouvement où diverses pratiques se rencontrent. Nous verrons qu'un passage progressif s'établie de la poésie concrète à la performance[30]. Avec les poésies expérimentales la définition de la poésie enjambe la marge du livre et ne se restreint pas à un retour de la voix. Gestes, situation, dispositif : le poème est exponentiel. Les nouvelles pratiques numériques n'arrangent rien à cette inflation du poétique et de nombreux chercheurs tentent de définir des balises. Jacques Donguy indique le passage de la poésie à l'art action. Il présente la « poésie numérique », dont il se fait l'un des acteurs, comme la suite de l'effervescence poétiques du XX^{e} siècle. Or, l'étude des poésies qu'il génère ébranle vite l'idée que les poésies expérimentales s'opposent au classicisme. Certains enjeux suscités par la notion d'avant-garde y sont déplacés, sinon évacués.

> Il est possible que la génération actuelle —celles nées après 1970 — privilégie une rupture épistémologique, pour laquelle la définition précédente sera peut-être caduque : si le processus reste expérimental, parce que la complexité et l'évolution de l'outil l'impose, les enjeux ne paraissent plus tenir à l'exploration des procédures et des procédés, mais à la volonté d'intégrer la nouvelle révolution technologique. Plus rien n'interdit alors de revenir à la subjectivité, au document, ou même au Beau. Travaillant à assimiler un nouveau médium, ayant accepté « les mesures devenues universelles de la circulation, l'interaction et la transformation continue » [E. Sadin] comme les données nouvelles de l'œuvre, la jeune génération en écrit désormais la grammaire : il y a là les ingrédients d'un nouveau classicisme[31].

Nous le verrons, les premières avant-gardes artistiques sont une référence constante pour les poètes expérimentaux de l'après Seconde Guerre. Néanmoins, même si elle implique

---

[29] DE FOURNIVAL, Richard, « Bestiaire d'amour », dans *Bestiaire du Moyen Âge*, Paris, Stock+, 1980, p. 131.

[30] Spatola ira jusqu'à dire que du geste, « on passera aisément à la poésie-spectacle ». SPATOLA, Adriano, *Vers la poésie totale*, Marseille, Éditions Via Valeriano, 1993, p. 54.

[31] KRYWKOWSKI, Isabelle, *Machines à écrire, Littérature et technologies di XIX^{e} au XXI^{e} siècle,* Grenoble, Ellug, 2010, p. 254.

une « démocratisation » des outils de communication, la poésie numérique adopte le terme d'« avant-garde » plus pour s'identifier au progrès techniciste que pour sa résonnance politique ou esthétique. Les pratiques expérimentales se sont développées tantôt vers la performance tantôt vers le numérique, parfois vers les deux simultanément, il faut y voir le fait des circonstances propres au développement des réseaux plus qu'une suite logique. C'est en ce sens que la critique des perspectives de Donguy par Jean-Pierre Bobillot[32] est pertinente. Ce dernier déplore l'autocélébration de Donguy[33] et surtout, le raisonnement téléologique qui juxtapose toutes les poésies expérimentales pour les faire converger vers la poésie numérique. Contre une technolâtrie tendancieuse et cherchant à éviter les ambiguïtés, Bobillot propose l'usage d'une typologie propre à la poésie sonore. Nous le verrons, les premières avant-gardes sont une référence constante pour les poètes expérimentaux de l'après Seconde Guerre. La poésie numérique implique une « démocratisation » des outils de communication, mais elle adopte le terme d'« avant-garde » parfois plus pour s'identifier au progrès techniciste que pour amplifier sa résonnance politique ou esthétique.

Permettons-nous de faire une incursion dans le domaine s'il en est un, afin d'en profiler des acteurs et des tendances, voire les enjeux propres à la poésie numérique. La démarche typologique de Bobillot est intéressante, mais, elle a le désavantage de restreindre à nouveau les pratiques à des catégories. Empruntons donc la perspective de Donguy avant de considérer aussi ce qu'elle exclut.

La nuque d'un lecteur debout au fond / Son profil gauche
Mâchoire serrée / Concentration massive
Il s'apprête à changer de siècle / là, sous mes yeux / Sans bruit //
J'ai toujours pensé / que c'était le livre qui franchissait
les siècles pour parvenir jusqu'à nous
Jusqu'à ce que je comprenne / en voyant cet homme
que c'était le lecteur qui fait le déplacement //
Ne nous fions pas trop à cet objet couvert de signes
que nous tenons en main / et qui n'est là que pour témoigner

[32] BOBILLOT, Jean-Pierre, *Poésie sonore*, Reims, Le Clou dans le fer, 2009.
[33] Autopromotion dont il ne se prive pas non plus, doit-on le souligner.

que le voyage a bien lieu[34]

1.1.1 Poésie numérique : mise en abîme de l'outil et mise à l'écart du lyrisme

L'âge électronique annoncé par McLuhan se révèle aujourd'hui une ère dominée par le mode numérique dont l'usage s'est incrusté au quotidien. C'est donc sur la piste d'une « poésie numérique » que nous avançons, moins pour en énoncer une illusoire définition que pour aller à la rencontre de pratiques singulières, révélatrices des nouveaux rapports qu'implique l'emploi de l'ordinateur — et sa constellation d'applications — entre l'auteur, son œuvre, celle-ci et le lecteur.

Nombreux sites de « poésie » accumulent en ligne, à travers sa publicité, des textes de chansons populaires et des citations classées par thèmes ou auteurs. Plusieurs se présentent sous forme d'anthologies ou de bases de données audiovisuelles. Certains résultent de recherches étoffées et offrent de riches ressources documentaires. Par exemple, ubuweb.com offre de multiples archives sur « les avant-gardes de tout temps ». Certains sites ou blogues deviennent des outils d'autopromotion, de publications ou de critiques de poèmes. Celui de poets.com a établi un système de points et offre à ses adeptes badges et écussons selon l'impact de leur participation. Il va sans dire, Internet est un moyen de diffusion et de démocratisation du texte poétique. Il a la particularité de l'offrir à la lecture, mais également à l'audition. Ainsi, librivox.com s'occupe de la « libération acoustique des livres du domaine public » en offrant des bandes sonores de poèmes lus en anglais par des volontaires venant nourrir le corpus disponible. Le site litteratureaudio.com en est un équivalent francophone, plutôt consacré au partage de récits. Des émissions radiophoniques consacrées à la poésie sont également disponible en podcast sur Internet.

La poésie numérique ne se résume pas à ce qui se trouve sur Internet et l'ordinateur n'est pas qu'un outil de lecture ou d'écoute. Il est également un matériau dans la réalisation des œuvres. La poésie numérique se fait nécessairement avec un ordinateur, par une médiation avec la machine. Trois facultés spécifiques à l'ordinateur sont ciblées par Tibor Papp : le

[34] Ce poème de Dany Laferrière, décrit une toile de Raoul Duffy (Homme lisant - 1898) est publié dans *L'Énigme du retour*, Éditions Grasset & Fasquelle , 2009. [en ligne], http://bonheurdelire.over-blog.com/article-poeme-sur-la-lecture-dany-laferriere-56973902.html [consulté le 3 février 2014].

hasard, la combinatoire et l'interactivité. En résulte une poésie programmatique, qui elle-même s'articule en deux sortes : générative ou animée. L'œuvre, hypertextuelle ou non, est la plupart du temps interfacique, c'est-à-dire que l'écran en est la « surface d'inscription » selon les mots de Éric Sadin (qui se refuse à cet effet, d'utiliser le terme de « support »). Comme le signale Philippe Bootz, l'ordinateur est une « machine totale, capable de simuler n'importe quelle autre y compris elle-même. Dès lors, la frontière entre les œuvres qualifiées de numériques et les autres dépend en grande partie du statut accordé à ces simulations[35] ». Aussi, si beaucoup usent de l'ordinateur dans l'optique d'une écriture conventionnelle orientée vers le média livre, d'autres considèrent l'ordinateur ou même leur propre fonction d'auteur, non seulement pour leurs usages, mais en tant que « données culturelles ». Depuis l'époque romantique et la valorisation du progrès propre au modernisme, les artistes se plaisent à déplacer les paradigmes de représentations, la critique s'accompagne d'une appropriation de nouvelles techniques qui, souvent, en exalte les spécificités. Voyons par le biais de quelques exemples que la poésie n'y échappe pas.

1.1.2 Un sentimentalisme expérimental

> *Depuis que mieux je connais le corps, — disait Zarathoustra à l'un de ses disciples, — pour moi l'esprit n'est plus l'esprit que par manière de dire, et tout l'« impérissable » — cela aussi n'est qu'une image*[36].

Numériques seulement parce que disponibles sur Internet, les *Poêmes d'amour* (sic) d'Armand le poète, alias Patrick Dubost, mettent en abîme l'acte poétique en parodiant la sensiblerie romantique. Ces vidéos présentent la main de « l'auteur » s'appliquant à composer des vers amoureux et maladroits. Le pathétisme tourne au comique, appuyée par des compositions musicales enjouées. Premier constat : l'écriture est mobile. Non seulement l'acte d'écrire est représentée, mais, de toute façon, la fixité de l'écriture sur écran ne peut être qu'un leurre camouflant le flux d'énergie qui rend visible l'image. Pour Philippe Bootz, la « prise en compte effective de la matérialité du signe, étrangère à l'approche linguistique, conduit naturellement à la prise en compte du dispositif de

[35] BOOTZ, Philippe, « Une poétique fondée sur l'échec », dans *Poésie numérique*, Paris, Passage d'encres 2008, p. 9.

[36] NIETZSCHE, Friedrich, « Des poètes », dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard, 1998, p. 163.

monstration au sein de l'activité poétique[37] ». Il ajoute qu'on trouve déjà chez les poètes sonores, des technotextes se penchant sur leurs conditions techniques d'existence. Ironique, la poésie souligne sa propre numérisation. Ainsi l'œuvre sonore de Joël Hubaut intitulée *Put Put,* véritable hymne à l'individualité défaitiste (et à la tonitruance artistique[38]). Listant durant près de quinze minutes les actions d'un « je » exacerbé, Hubaut conjugue des verbes liés au technologique en se gavant des effets sonores que cet usage permet :

> Je…Je voudrais pouvoir renifler à trois cent mètres […] Je scanne, gavé de *nuts* et de *coka*. Je suis un gros con. Et je télécharge. Et je télécharge. Et je télécharge. Et je télécharge. […] Et je *surfe* comme un zombie *in put in put. Put Put* […] Et je *bip bip* mon hypertexte rivé sur mon écran. […] Et je confonds le macro et le hareng. Et je confonds le Pernot avec le Pastis […] Je *sample*. Je *sample*. Je *sample*. […] Je suis un abruti […] Je suis un débile atomisé, HTML. Je suis un débile atomisé, HTML. Je suis un débile atomisé, HTML […] Je développe mon espace numérique. Et je ne sais même pas choisir : un bon melon[39].

Dans cet ère où la mort de l'auteur a été annoncée sans pour autant que les auteurs disparaissent, certains choisissent de parodier, de se moquer de son statut ou d'en abuser. Chez Dubost comme chez Hubaut, il y a parodie de la subjectivité, le lyrisme se fait grossier. Chez l'un, il est sensiblerie; chez l'autre, il est effarement devant le constat d'une perte de sensibilité (figurée par l'odorat et la voix robotique). Le refus du stéréotype de l'auteur ou de son devenir-machine sont corollaires : sont-ils l'indice de l'appréhension d'une perdition de la singularité ou au contraire celui d'un phantasme d'objectivité poétique?

Les jeux de mise en abîme de l'acte d'écriture et de son outil ne sont pas le propre du numérique. Parce que l'interface facilite la distanciation, la mise à l'écart de la subjectivité s'y prête aisément. Elle est d'ailleurs constante chez Anne-James Chaton[40], dont les litanies sont constituées par échantillonnage, fragments trouvés à même les journaux par exemple,

---

[37] SAEMMER, Alexandra [dir.] et al., *E-Formes, écritures visuelles sur supports numériques*, Saint-Étienne, Université de St-Étienne, 2008., p. 105-106.

[38] La topi d'humilité est ici, comme chez d'autres artistes, toujours ambivalente. Elle est une figure de style. « Le même geste, qui refuse toute pertinence à l'identité de l'auteur, affirme néanmoins sa nécessité irréductible » dira Agamben dans *Profanations*.

[39] HUBAUT, Joël, 1999. *« Put Put »*, dans 3 contre 1. CD-Rom de poèmes et performances de Julien Blaine, Jean-François Bory, Bernard Heidsieck et Joël Hubaut. Paris : Trace Label, 1999.

[40] http: //aj.chaton. free.fr/, [consulté le 28 novembre 2011

ou encore liste d'acronymes de groupes paragouvernementaux et de compagnies[41]. Cette tendance, qui mêle le collage au *ready-made,* trouve vraisemblablement des racines chez les avant-gardes :

> La recherche de « l'impersonnalité vraie », pour reprendre l'expression de René Ghil, qui s'impose comme réaction au romantisme et à toute délimitation de la littérature à ses fonctions subjective et expressive, trouve une justification au début du XX^e^ siècle dans le désir de ramener la littérature à l'expression du collectif et de rompre avec le lyrisme égotiste du XIXe siècle.[42]

L'écart de la subjectivité ressurgit aujourd'hui dans des pratiques de littératures aléatoire ou combinatoire, dites *algorithmiques*[43] ou *génératives*. Elle s'associe historiquement aux projets oulipiens[44] dont le plus célèbre exemple est *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau et à l'Alamo[45]. Cette perte de contrôle et d'expressivité tout de même amusée de l'auteur trouve sans doute son paroxysme dans la « poésie googlelienne », pratique qui depuis 2011 s'appuie sur les données de l'algorithme de recherche pour la composition d'anaphores.

Qu'elle soit sentimentaliste, impersonnelle, algorithmique ou autre, la poésie numérique demeure redevable d'une certaine histoire de l'art. En ce sens, les « nouvelles » technologies n'innovent pas, n'offrent pas réellement d'outils pour ré-inventer le genre poétique. Phillipe Castellin insiste :

> Toutes les supposées spécificités du numérique, l'aléatoire, l'interactivité, l'intégration des médias, le *live*, le réseau, l'éphémère, le non-objet, l'*event*, le procès, ont été formulées dès le début ou le milieu du XX^e^ siècle, mises en

---

[41] uni acronym (en collaboration avec alva noto)

[42] KRYWKOWSKI, Isabelle, *Machine à écrire, op.cit.,* p. 195.

[43] BOOTZ, Philippe, « Vers un multimédia contraint et a-média » (2002). Cité par KRYWKOWSKI, Isabelle, *op.cit.* p. 170.

[44] Du moins en Occident. Serge Bouchardon, Evelyne Broudoux, Jean Clément et Luc Dall'Armellina, dans *Poésie numérique* (op. cit.) ne manquent pas de rappeler que l'antique Yi King « (livre des mutations) fait partie des cinq premiers livres chinois (-1766) et que Leibniz le considérait comme l'ancêtre de l'arithmétique binaire » (p.30). «Pour le lire, le lecteur doit jeter des baguettes dont la disposition détermine le choix du texte parmi 64 possibilités » (p.113). Soulignons par ailleurs que *Oulipo* désigne « Ouvroir de littérature potentielle ».

[45] L'Atelier de Littérature Assistée par la Mathématique et l'Ordinateur (ALAMO) effectuait des recherches en ce sens déjà en 1975[45]. Les premières expérimentations « permutationnelles » remonteraient à 1959, fruits des « travaux de Théo Lutz en Allemagne et à ceux de Brion Gysin aux États-Unis » [Serge Bouchardon. La littérature numérique : filiations, histoire et préservation. dans *Poésie numérique*, op.cit. p. 106].

> œuvre par les poètes des poésies visuelles, sonores, vidéo ou performatives. […] La poésie numérique donc, elle n'innove pas sur le programme, pas même sur les concepts.

1.1.3 Mise en abîme de la lecture et renouveau lyrique : le lieu du regard

Dans *Machines à écrire,* Isabelle Krzywkowski démontre comment la littérature est passée d'un propos enthousiaste ou effarouché *sur* la machine, à un propos *par* la machine. Aussi, si les œuvres posent une distanciation de/par l'acte d'écriture, d'autres proposent des dispositifs poétiques qui mettent en abîme l'acte de lire lui-même. La poésie animée et l'hypertexte, apparaissent comme des formes particulièrement appropriées à cet effet. Ces espèces d'aveux phénoménologiques du poème ne lèguent-ils pas le lyrisme, supposément évacué, au lecteur alors acculé à sa propre subjectivité?

Fig. 3 : *L'artisan numérique*, Louis-Robert Bouchard, créateur des interfaces utilisées dans VI_DE_DI_EU, résidence chez Recto-Verso, Salle Multi, Québec, automne 2011. Crédit : Hélène Matte.

Le poème animé *text*[46] de Frederick Dumont offre un exemple patent. Sur une surface blanche, des dizaines de lettres sont disséminées[47]. Muettes, elles bougent à peine, comme suspendues au vide d'une page. Par vagues, elles se déplacent, se rassemblent et se dissocient, pour former tour à tour des vers dont le propos fait écho à ce mouvement et à celui de leur réception. Ici, l'écriture animée se fait calligramme. Elle se construit en déconstruisant l'écran, comme Mallarmé a mis en évidence la page par le poème typographique *Un coup de dé jamais n'abolira le hasard*[48]. La lecture, à la fois temporelle et spatiale se dédouble. Cette modulation rend poreux le sens qui, finalement, n'est que le miroir dépoli de sa lecture. Peut-être qu'ici, *text* se veut une expérience totale au même titre qu'*Un coup de dé* […]; poème ultime, quintessence du « médium-livre ».

Le poème *text* frôle ce qu'aujourd'hui le numérique vise souvent, soit l'interactivité. La considérant, le poème tend à esthétiser sa dimension éthique. Luc Dall'Armellina écrit à ce sujet : « Ici on peut trouver à peu près tous les cas de figures, des dispositifs ou œuvres qui malmènent leur lecteur, d'autres qui sont pédagogiques avec eux, d'autres encore qui les invitent à prendre les commandes, etc[49]. » Dall'Armellina ne manque pas de jouer lui-même de ces possibilités au sein d'une performance où il interagit avec un poème programmé, poème qui prend la forme d'un générateur de vote. L'œuvre souligne l'impertinence d'une réponse réduite à un *oui* ou un *non* lors de prises de décisions complexes. En faisant corps avec la machine, le poème médiatisé introduit un autre rapport à soi et à la communauté, au corps individuel et social. C'est là que l'interactivité apparaît comme un leurre puisqu'elle n'est pas réellement réciproque. Les « Poetry for Excitable [Mobile] Media[50] » (P.O.E.M.M.) de Jason E. Lewis en donnent l'exemple. Ces textes dont la visualité s'apparente souvent aux graffitis, répondent aux mouvements tactiles du lecteur.

---

[46] DUMONT, Frederick. *Text*. 4'30'' min. Animation flash par Mathieu Foulet. Marseille, éditions Incidences, dans la collection le Point sur le i, n°5, [en ligne], http: //fredericdumond. free.fr/actu/spip. php?article16 [consulté le 30 novembre 2011].

[47] Visuellement, le poème se confondrait avec le *Portréty* de J. Hirsal et B. Grögeva (1967), si ce n'était que les lettres animées se lisent en mouvement à l'écran. DONGUY, Jacques Donguy, *Poésies expérimentales Zones numériques* (1953-2007), Dijon, Les presses du réel, p. 110.

[48] Composé en 1897, le poème a été publié en 1914 dans la *Nouvelle Revue Française*.

[49] DALL'ARMELLINA, Luc, « De quelques E-Formes d'écritures », dans *E-Formes, écritures visuelles sur supports numériques*. Saint-Étienne, Publication de l'Université de Ste-Étienne, 2008. p. 91.

[50] LEWIS E. Jason, [en ligne], www. poemm.net/about. html , voir aussi www. obxlabs.net/shows/welfare/ [consultés le 3 février 2014].

Ils sont toutefois présentés en galerie, sous forme d'expositions notamment. De même, la nature du support informatique implique une calculabilité créant une rupture qui, paradoxalement, conditionne la médiation.

1.1.4 La galaxie décentrée, encodée

Avec P.O.E.M.M, *Text* ou avec la proposition de Dall'Armellina, s'active « une écriture comme décentrement », sans début ni fin, où la subjectivité de l'auteur est mise à mal non pas parce que son statut est parodié, mais parce qu'il perd son autorité, son intention étant déjouée parce qu'il lègue le contrôle de l'œuvre à la machine ou au lecteur. Or, au moment de la réception, le lecteur confronte lui aussi ses limites. L'auteur devient ainsi un « gestionnaire de la brisure » et l'expérience proposée est celle d'une « esthétique de la frustration » ou encore une « esthétique de l'échec », selon les expressions proposées par Phillipe Bootz. De même le collectif « Transitoire observable » auquel il prend part propose des œuvres à lecture unique, dont l'effacement rend impossible la relecture. Ailleurs, c'est l'illisibilité due à la labilité du texte ou à sa multiplication qui est contraignante.

L'esthétique de l'échec peut aussi se manifester par l'obsolescence ostentatoire. Elle se trouve chez Jason Nelson[51] dont les *Videograph-fiction* ou *Graphpoem*, comme il les nomme, mettent en scène avec une ironique nostalgie une culture de jeux vidéos et son devenir marchandise. Poussées à l'extrême, l'autoréférentialité et l'opacité du média mènent non pas à une esthétique de l'échec, mais à une esthétique de la terreur. C'est le cas du moins dans l'œuvre *Dreamaphage* dans laquelle Nelson fait apparaître un compte à rebours au moment du téléchargement de l'œuvre qui, une fois complété, fait place à l'indication « 00000001111000111virusloaded111100_01010100110 ». *Dreamaphage* est ainsi la mise en scène d'un événement qui ne se produit pas, une fiction de contamination qui a pour fonction une autoréflexivité du code[52]. Cette conscience du code amène le chercheur australien Benjamin Laird, poète et programmeur, à se demander comment il est possible d'encoder poétiquement.

[51] NELSON, Jason, [en ligne], secrettechnology.com et heliozoa.com/ [consultés le 3 février 2014].

[52] LAIRD, Benjamin, [en ligne], http://vogmae.net.au/thehonours/wp-content/uploads/2013/02/encoded-poetry.pdf [consultés le 3 février 2014].

Dans une perspective plus large, Francis Edeline énonce que « toute poésie est un programme : programme formel et sonore du sonnet, programme sémantique d'un réseau métaphorique, etc. On pourrait soutenir que le plaisir pris à une œuvre est celui de découvrir son programme[53] ». Quel qu'en soit le programme du moins, dans tous les cas de poésie numérique, la technologie — transparente ou opaque — est intermédiaire. Sa performativité devance celle du récitant. Le texte en dépend. Entre le texte et la voix, il y a aujourd'hui le « code ». Cela n'est pas sans rappeler le souhait de la poésie spatiale ou concrète de réaliser des poèmes universaux, pour ainsi dire : de retrouver une langue inaugurale (celle dont le mythe de Babel raconte la confusion et le dispersement). Ce phantasme de la langue première, Umberto Eco en a décelé plusieurs manifestations. Il « repère jusqu'au XVIII^{e}, voire au XIX^{e}, des projets de constitution d'une langue parfaite; jusqu'au XIX^{e}, çà et là, les traces d'une croyance à l'unité linguistique de l'humanité avant Babel[54] ». Paul Zumthor suggère que la découverte du continent américain a fait perdre l'intérêt pour cette quête. Or, le calcul des distances et l'hégémonie de la raison sous la forme du pragmatisme que nous avons adoptés depuis n'a peut-être que déplacé ces aspirations. Le « langage binaire » ne vise-t-il pas ce que d'autres imaginaient déjà au Moyen Âge?

> Pour Nicolas de Cusa puis Jacob Boehme, la langue primitive ne pouvait être conçue que comme un système de communication directe, pure, abstraite – mathématique, dira Kepler. Ramon Lull, au XIV^{e} siècle, avait tenté d'en créer un dans l'intention de s'en servir pour l'évangélisation des Sarrasins : son *Ars magna*, fondée sur une combinatoire logique de signes alphabétiques et numéraux, substituait par artifice une langue censément universelle à l'origine perdue, dont elle reproduisait la nature[55].

1.1.5 Des poème-projets et des exercices de nomination

Les parangons artistiques ayant servi notre propos jusqu'à maintenant procèdent souvent de mises en abîme : de la figure de l'auteur, de leur outil d'écriture ou du processus de lecture. Alexandra Saemmer rapporte une œuvre hypertextuelle soulignant la convention de sa forme en même temps que son mode d'emploi : « Déjà, par son titre, le poème *Explication*

[53] EDELINE, Francis, dans *Poésie numérique, op, cit.,* p. 101.

[54] ZUMTHOR, Paul, *Babel ou l'inachèvement*, Paris : Seuil, 1996. p. 96.

[55] *Idem.*

de texte, de Boris du Boullay semble s'inscrire dans cette utilisation pragmatique du lien[56] ». Sur quoi elle ajoute : « La poétique structuraliste considère les figures avant tout comme des dispositifs d'accentuation du message, caractéristiques de la fonction poétique du langage : selon Gérard Genette, elles sont la manière qu'a la littérature de se signaler elle-même[57] ». Plus qu'une figure poétique, cette « autosimilarité » se retrouve également dans « le principe des fractales ou de la récursivité en mathématiques[58] »? Serait-ce la raison pour laquelle le mode numérique est propice à la mise en abîme? Notons plutôt quelques formes de mise en abîme dont les œuvres réfèrent directement à leur statut « d'œuvre » et intègrent à leur (re)présentation les antécédents artistiques ou culturels dont elles se réclament.

Du LIVRE de Mallarmé au livre mal armé réalisé sous la direction de Franck Ancel, « théoricien et praticien des arts médiatiques », est exemplaire. Premier livre de la maison d'éditions numériques *Gravitons,* il est téléchargeable gratuitement. À vrai dire, il s'agit plus d'un projet que d'un livre proprement dit. Sa déclinaison écrite présentée à l'*ArtistBook International*[59], a donné lieu à une installation ainsi qu'à une « soirée texte, image, son » dont la trame sonore, réalisée[60] en collaboration avec nombreux artistes, est aussi téléchargeable. Franck Ancel, son concepteur, écrit : « Nous avons eu l'idée de strates et de couches pour les entrées du livre, dont finalement, il n'existe ni fin ni commencement, et dont on ne sort plus, une fois la première page ouverte[61] ». Considérant l'ensemble des ressources humaines impliquées et la notoriété de nombre d'entre elles, force est d'admettre que le projet a l'allure d'une campagne de communications à grand déploiement. À moindre échelle, nous trouvons un semblable élan auprès de Daniel Canty. Dans sa version papier, le projet *A1* comprend une affiche grand-format représentant un personnage et des

---

56 SAEMMER, Alexandra Saemmer. « Quelques réflexions sur une poétique de l'interaction », dans *Poésie numérique, op.cit.*, p. 126.

57 *Ibid.,* p. 124.

58 [en ligne], http://fr.wikipedia.org/wiki/Mise_en_abyme [consulté le 2 décembre 2011].

59 Centre George Pompidou. Paris. 2010. [en ligne] www.actualitte.com/actualite/monde-edition/les-maisons/du-livre-de-mallarme-au-livre-mal-arme-entreprise-de-l-ebook-global-23466.htm [consulté le 2 décembre 2011].

60 Conçue par Olivier Guillerminet « ingénieur en développement informatique freelance ».

61 ANCEL, Franck, cité par Nicolas Gary sur *Actualitté* [en ligne], http: //www. actualitte.com /actualite /monde-edition/ les-maisons/du-livre-de-mallarme-au-livre-mal-arme-entreprise-de-l-ebook-global-23466 .htm. [consulté le 27 novembre 2011].

icônes accompagnant le récit. Ce dernier étant disponible en ligne, il est aussi question d'une version interactive, elle-même divisible selon les contextes de diffusion, c'est-à-dire selon le média (la machine) par lequel la lecture s'accomplit[62]. Ces projets d'e-livre ont tous deux ni début ni fin. Aussi, ils se colportent sous diverses déclinaisons. N'est-ce pas là le propre du numérique?

Si, tel que mentionné ci-haut, la poésie numérique n'invente rien, notons qu'elle convoque néanmoins des typologies inédites. Daniel Canty désigne par *installatron* une « installation électronique ». Philippe Bootz dénombre quant à lui six formes de poésies numériques : l'animation syntaxique, l'animation tridimensionnelle, le calligramme numérique, le texte cinétique, l'animation typographique et l'animation par dispositif. La liste de « figures d'interface média » proposée par Alexandra Saemmer[63] offre un second exemple plus scrupuleux encore de dénominations. Elle inspire d'ailleurs à elle seule un poème anaphorique qui se déclinerait ainsi : *rétroprojection interfacique, néantisme interfacique, incubation interfacique, involution interfacique, pléonasme interfacique, hasardisation interfacique, antagonisme interfacique*. L'« interface », voilà peut-être enfin l'élément qui explique cette persistance de la mise en abîme. Cet espace mis en scène, cette mise en scène de l'espace, sur lequel se reflète comme dans un miroir le lecteur aussi bien que l'auteur. C'est alors la lecture elle-même qui est qualifiée, catégorisée. Selon Bootz toujours, après que le texte hétérogène ait subi *interpolation, superposition, décomposition* et *disparition;* la lecture, elle, subirait *permutation, prolifération* et *indétermination*. Enfin, Jean-Pierre Bobillot propose également des termes qu'il convient de rapporter ici. Il utilise la dénomination « cyber-poésie » plutôt que le dérivé anglophone « e-poésie ». Surtout, dans la foulée de ce qu'il nomme *auditure* « incluant et démultipliant dans la poésie sonore ou action les caractères et les ressources de la voix propre du corps proférant », il invite à considérer la *claviture* (ou *clavécranture*) et l'*écranture* qui « incluent dans la cyber-poésie les caractères et les ressources de la gestualité propre du corps traçant[64] ». Le vocabulaire de Bobillot manifeste une conscience du corps et du geste qu'impose la machine. Alors que

[62] www. ay-one. net/interactif. html

[63] SAEMMER, Alexandra, « Quelques réflexions sur une poétique de l'interaction ». Dans *Poésie numérique. op.cit.* p.123. Voir également *E-Formes, Écritures visuelles sur support numérique*, *op. cit.*

[64] BOBILLOT, Jean-Pierre, *Poésie Sonore*, *op. cit*., p. 69

la plume prolongeait le corps, le clavier et l'écran le confrontent. De même, Éric Sadin a théorisé les gestes propres à la navigation, le *clicking* participe à l'œuvre au même titre que le *surf* et le *zapping*. Ces marques d'un « passage du régime de la successivité à celui de la prolifération ininterrompue[65] » sont, par exemple, manifestent à la lecture de *La disparition du Général Proust*, œuvre de Jean-Pierre Balpe disséminée sur la « toile ».

1.1.6 Mode d'emploi : la poésie comme processus

Littérature interactive, multimédia, cinétique, arborescente, combinatoire, télématique permutationelle, hypertexte, technotexte[66], écriture télématique ou hypergraphique; poésie animée, artificielle ou industrielle, cyber-poésie (Bobillot), E-poésie (A. Saemmer), etc… il est futile de tenter de définir « la » poésie numérique. Vraisemblablement, elle ne constitue pas un genre, elle est un terme générique pour des pratiques variées et expérimentales. À l'instar de Philippe Boisnard[67], nous dirions qu'il y a « des » poésies numériques, poésies qui se manifestent dans une variété d'approches. Un dernier exemple renoue avec la poésie action et la performance. Si le machinique sépare aisément voix, image, corps et texte, le numérique s'ingénie parfois à mettre en œuvre un nouveau *simultanéisme* dont les premiers principes furent élaborés par Henri-Martin Barzun au début du dernier siècle. De fait, plusieurs démarches artistiques actuelles répondent à cette ambitieuse entreprise, c'est le cas de celle d'Adrien Mondot. Informaticien et « jongleur », son projet consiste en un logiciel nommé *eMotion.* Il vise à « ramener la sémantique au cœur du mouvement » et se démarque en matière d'« écritures numériques ». Bien que : « le langage est toutefois contraint de rendre la simultanéité par le biais de la successivité[68] », Mondot, comme les précédentes avant-gardes, cherche à dépasser la linéarité en appliquant son projet aux spectacles vivants et aux installations plastiques.

> La ligne de temps (*timeline*) est le standard pour tous les logiciels s'attachant à agencer des événements en un temps arbitraire, que ce soit dans le domaine sonore ou visuel. Cependant cette approche n'est pas forcément adaptée au *live* : la temporalité propre au plateau s'accommode mal des durées fixes, et

---

[65] KRYWKOWSKI, Isabelle, *Machine à écrire, op. cit.*, p. 237.

[66] HAYLES, Katherine, *Writing Machines*, Cambridge & London, MIT Press, 2002.

[67] BOISNARD, Philippe, *La Poésie numérique*. *op.cit.* p. 12.

[68] [en ligne], www. larousse. fr/encyclopedie/litterature/simultanéisme/177074, [consulté le 2 décembre 2011].

> c'est là tout l'intérêt du spectacle vivant, ces infinies variations à chaque représentation. Aussi eMotion conçoit l'agencement temporel comme une suite d'événements, une suite d'actions, contrôlées séquentiellement ou non, plus à l'image d'une console lumière, pouvant être automatisée ou bien contrôlée manuellement[69].

Il est remarquable que la cohésion entre le numérique et l'« art vivant » semble ici encore privilégier la dimension visuelle. Comme au cinéma à ses débuts, le son se juxtapose au corps muet, au service de l'image. Le simultanéisme, notamment avec le cinéma, a quelque fois espéré « réaliser le vieux rêve des naturalistes : peindre la société telle qu'elle est perçue à travers un objectif, sans interprétation déformante ou réductrice [70] ». Les démarches comme celle de Mondot dépassent ces prétentions et assument l'idée d'une « réalité augmentée », simplifiée. Le spectacle vivant tend à une kinesthésie ouverte à l'interprétation, sans occulter les dimensions humaines et techniques du message.

La poésie numérique ne constitue pas un genre, elle est un terme générique pour des pratiques variées. L'utilisation d'interface, la labilité du texte autant que l'héritage qui la porte prédisposent néanmoins à une distanciation, présentée ici sous divers types de mises en abîme. Si les poésies numériques portent des problématiques semblables aux précédentes, l'interactivité ou le déplacement de la subjectivité par exemple — toutes deux pouvant avoir trait à une collectivisation de l'œuvre —, les moyens qu'offre le numérique en permettent peut-être l'exacerbation.

1.2 Poésies au temps de McLuhan : les expériences hors-livre

Il est possible de dégager des caractéristiques propres aux poésies numériques. Il est plus difficile de contenir les terminologies proliférantes qui s'y réfèrent. Peut-on les associer aux poésies hors-livre en général? Le hasard, la combinatoire et l'interactivité, techniques associées aux avant-gardes que souligne Tibor Papp, sont aussi l'affaire des poésies expérimentales de l'après Seconde Guerre. Les avant-gardes seraient donc un point de convergence, ironiquement tiré du passé. Or, nous l'avons vu, la généalogie avant-gardiste se scinde entre l'idée techniciste du progrès d'une part, et le discours politique ou l'approche esthétique d'autre part. Cette division génère des divergences parfois

[69] [en ligne], www. adrienm. net/emotion /eMotionDossier. pdf, p.4, [consulté le 3 octobre 2011].
[70] [en ligne], www.universalis.fr/encyclopedie/simultaneisme-litterature/ [consulté le 5 octobre 2011].

irréconciliables. Dans l'après Seconde Guerre, en équilibre sur ces références, des réseaux de poésies performées se tissent, de la poésie concrète à la poésie action. Puisque les trajets de ces réseaux n'aboutissent pas nécessairement aux poésies numériques, nous nous proposons maintenant d'examiner comment les poésies expérimentales de l'après Seconde Guerre, passant notamment par le Brésil, la France, l'Italie et les États-Unis, nous conduisent jusqu'à Québec.

1.2.1 Poésies de la coupure et rapport à la médiation

Dans sa *Rhétorique de la poésie*[71], le Groupe µ critique la préséance de la métaphore et de la métonymie (qui fonde pourtant son propre nom de groupe). Sans proposer une complète rupture avec Jakobson, le Groupe µ s'écarte d'un structuralisme axé sur le langage phonétique pour ouvrir la voie à la sémiotique visuelle. Aussi, fait-il une distinction entre signe iconique et signe plastique. À la lecture linéaire, il propose une lecture tabulaire appuyée sur des isotopes mis en relation. Cette relecture ouvre à la possibilité d'une « polysémie rhétorique[72] ». Celle-ci subvertit le code non pas par son ambiguïté, mais parce que, « locale et momentanée », elle s'inscrit dans un contexte particulier. La rhétorique de µ ne fait pas que définir une quantité de figures, elle tente d'étudier les rapports entre « le donné et le construit[73] » d'un texte. À l'encontre d'un formalisme structuraliste, µ conçoit une poésie sans spécificité sinon celle d'être considérée telle par ses lecteurs. Il ouvre à l'analyse de l'écriture en général (au sens vulgaire, et non barthésien ou derridien, précise-t-il) jusqu'à concevoir un métabole[74] du support[75].

Le Groupe µ se réfère lui aussi aux avant-gardes. Il avance qu'en compagnie de Lautréamont, Mallarmé est le premier à réfuter le modèle poétique classique, ouvrant ainsi la voie aux dadas, au surréalisme et à l'expressionnisme allemand. Pour µ, le poète pratique une poésie dans laquelle les formes et les relations entre signifiants priment sur la

---

[71] Groupe µ, *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1977.

[72] *Ibid.*, p. 63.

[73] *Ibid.*, p. 62.

[74] « En rhétorique, on nomme métabole, du grec *metabolê* (changement), toute figure par laquelle on modifie l'ordre habituel du discours ou la disposition des termes. », [en ligne], http://fr.wikipedia.org/wiki/Métabole [consultée le 17 mars 2013].

[75] Group µ, *Rhétorique de la poésie, op. cit.*, p. 19.

représentation et motivent la signification plutôt que l'inverse[76]. S'il appelle « poétique de la coupure » une telle pratique, ce n'est pas tellement qu'elles « contestent la centralité de l'analogie et de la métaphore » caractérisant les normes littéraires auxquelles elles se montrent réfractaires; la coupure est plutôt le fait d'un « refus de la médiation ». Ainsi l'emphase des alinéas soulignant l'espace de la page, l'écriture manuscrite ou la figure de la répétition (forme de tautologie ou de litanie) sont des stratégies visant à s'opposer au processus de médiation que présuppose d'emblée le texte poétique. Le Groupe µ ajoute : « On peut y voir aussi bien un refus du poétique traditionnel qu'un aveu d'impuissance à y échapper[77]. »

L'approche analytique du Groupe µ semble très prometteuse, mais n'est pas appliquée à l'ensemble des poésies hors-livre. Dans sa *Rhétorique de la poésie*, µ limite son audace à une lecture tabulaire d'un texte visuel de I.H. Finlay et se limite à la poésie concrète. Pourtant, ses théories s'adaptent aux autres approches expérimentales. Malgré le fait que µ encourage une poétique dédiée à des objets « empiriquement considérés comme poèmes », µ admet que « les poètes nous placent devant la constatation inattendue que tout échec est impossible[78] », que « notre capacité à produire une lecture tabulaire du discours poétique semble être infinie ». Aussi, le Groupe µ préfère « une théorie de la lecture poétique des textes[79] » à une théorie de la lecture de poèmes.

Le Groupe µ s'en tient à des poésies ne dépassant pas une sémantique textuelle. Nous tenterons pour notre part d'appliquer leur poétique de la médiation aux démarches extratextuelles, de type sonores, visuelles et performatives. Pour ce faire, nous substituons la notion de « média » à celle de « mot » dans la citation suivante.

> L'important est qu'en jouant à qui perd gagne dans cette loterie des mots, les poètes nous placent devant la constatation inattendue que tout échec est impossible, autrement dit que n'importe quelle association ou rencontre s'avère poétiquement lisible, c'est-à-dire médiable. On peut penser, en effet, que pour nos habitudes de lecture, l'effet de surprise, le sentiment des ruptures et des différences ne sont jamais durables et que nous nous efforçons toujours, dans

[76] *Ibid.*, p. 178.
[77] *Ibid.*, p. 180.
[78] *Ibid.*, p. 185.
[79] *Ibid.*, p. 190.

> un second temps au moins, de réduire tous les accidents dans le sens d'une cohérence. Notre capacité à produire une lecture tabulaire du discours poétique semble être infinie. Aussi hétérogène que soit la chaîne des mots, nous trouvons toujours à y reconnaître quelque alliance capable de proposer un niveau de lecture plus cohérent et nous ramenant aux opérations médiatrices[80].

1.2.2 Revue des littératures : un trou francophone

Avant d'aborder les poésies expérimentales de l'après Seconde Guerre, parcourons la littérature francophone qui lui est dédiée. Cherchons ensuite leurs caractéristiques tout en évaluant quelques autres approches théoriques.

C'est la littérature produite par les artistes eux-mêmes et ceux qui les ont côtoyés qui révèle le dessein des poésies expérimentales de l'après Seconde Guerre. Dites « concrètes », « visuelles », « spatiales », « sonores » ou d'« action »[81], ces poésies sont parfois regroupées comme « d'avant-gardes », « élémentaires » (Blaine[82]) ou encore « totales » (Spatola). Or, chez les francophones, la littérature sur le sujet apparaît tardivement. Un livre de photos accompagnées des textes d'artistes, *Poésie en Action*, est publié aux éditions Loques/NèPE en 1984. On trouve sous la plume de Jacques Donguy une première anthologie en 1985 : *Une Génération, poésie concrète, poésie sonore, poésie visuelle*. Un texte fondateur, *Vers la poésie totale,* de l'italien Adriano Spatola ne sera traduit qu'au début des années 90. Les publications de Dick Higgins, artiste *Fluxus* et théoricien, circuleront en anglais dès les années 1960 et il faudra attendre sa mort, à Québec en 1998, pour qu'une première publication francophone à son sujet voie le jour. Philippe Castellin décrit ce retard comme le symptôme d'un déclin du rayonnement poétique international de la France. Des anthologies américaines et brésiliennes circulent dès la fin des années 1950 et dans les années 1960. L'Italie, notamment sous l'influence d'Umberto Eco, lie ses nouvelles recherches poétiques au développement de la sémiologie. Au cours de la décennie 1970, en France, le spatialisme de Pierre Garnier et sa revue *Les Lettres*

---

[80] *Ibid.*, p. 185.

[81] « Un inventaire établi par Anna et Martino Oberto, encore incomplet, liste les poésies suivantes : visuelle, concrète, aléatoire, évidente (Kolàr), phonétique, graphique, élémentaire (Blaine), électronique (Maxfield), automatique, gestuelle, cinétique, symbiotique, idéographique, multidimensionnelle, spatiale (Garnier), permutationnelle, trouvée, simultanée, occasionnelle, statistique, programmée, sémiotique. » SPATOLA, Adriano, *Vers la poésie totale*, *op. cit.*, p. 42.

[82] 1967, *Premier inventaire international de la poésie élémentaire*, exposition à la Galerie Denise Davy.

demeureront relativement [83] isolés, tout comme les artistes complices de la revues *DOC(K)S*. Ce n'est que dans les années 1990 que les protagonistes français des poésies expérimentales auront une reconnaissance nationale. Pour expliquer ce retard, plusieurs hypothèses se présentent. D'abord, nous supposons que certaines avant-gardes, pour asseoir leur légitimité, revendiquent des formes inédites et inégalées. En plus de se montrer sélectives[84] auprès de leurs contemporains, elles excluent parfois des parentés avec le passé là où des ascendances sont pourtant appréciables. Chez Isidore Isou[85], cette tendance se transmue en mépris[86], particulièrement en haine envers dada[87] dont la notoriété tardive fait ombrage à la sienne. Cette attitude est contraire à celle des poètes concrets d'Amérique latine qui, nous le verrons, est fédératrice. Encore, Isou a peut-être raison de regretter la longévité de l'intérêt envers les avant-gardes vieillissantes. Aurait-il lieu alors d'accuser l'intelligentsia française des années d'après-guerre de faire preuve de nostalgie ou sinon de chauvinisme en se contractant vers les temps florissants, héroïques et regrettés où elle pouvait vanter « sa » capitale artistique[88]? Faut-il plutôt pointer les poètes qui, réconfortés par une marginalité qui fonde leur statut avant-gardiste, ont préféré développer leur réseau international plutôt que d'encourager chez eux la légitimité de leurs pratiques? Si ces pratiques ont difficilement atteint la critique, est-ce parce qu'elles entretenaient une confusion entre les arts visuels et la littérature, qu'elles passaient pour brouillonnes[89], ou

[83] « Relativement », puisque *Spatialisme et poésie concrète* est tout de même publié chez Gallimard dès 1968.

[84] La pratique des surréalistes de destituer des collègues au nom d'une pureté pratique et théorique a été réitérée par d'autres « avant-gardes », notamment les Lettristes et l'Internationale Situationnisme.

[85] Lors d'un entretien réalisé par Jacques Donguy en 1998, Isou confit : « D'ailleurs j'avais un grand mépris pour les suiveurs du dadaïsme qui sont venus en Allemagne […] des minables, des suiveurs ; leur chef était Huelsenbeck […] qui a lui-même renoncé à tout […] après le succès du Lettriste il s'est dit : ah ! je suis le précurseur, il s'est mis à retrouver les choses. […] J'ai publié *Introduction à la nouvelle poésie,* là on n'a pas vu quelque chose qui en réalité aurait dû annuler Haussman et tous ceux qu'on a trouvé comme précurseurs. […] Ce qu'il faut c'est que je devienne un classique, comme la Fontaine, vous comprenez […]», dans *Isidore Isou,*[s.l.], A.D.L.M, Son@rt, 2001.

[86] À propos de Hugo Ball, Isou stipule que ses « mots absurdes ou symbolistes et religieux, n'ont rien à voir avec le système distinct lettriste », propos rapporté par Bobillot dans *Poésie sonore*, *op. cit*., p. 63.

[87] Haussmann sera redécouvert par Henri Chopin et Paul De Vree. Jean-François Bory lui consacra un livre au éditions de l'Herne en 1972.

[88] C'est-à-dire, ambitionner sur le mouvement surréaliste ou sur les artistes participants à la résistance durant la deuxième guerre mondiale tandis que New York, ses peintres et ses poètes, prennent culturellement, mondialement, le pas sur Paris?

[89] Castellin souligne les incorrections, les fautes d'orthographes et en général, l'esthétique brouillonne au sein de la revue *DOC(K)S* (notamment due aux collages et à une certaine violence matérielle qu'il implique). *DOC(K)S mode d'emploi*, Romainville : Al Dante / &, 2002.

encore qu'elles se manifestaient dans l'événementialité des festivals?

Au niveau académique, la légitimation est tardive. Aussi, elle semble longtemps s'en tenir à la poésie concrète. Aux États-Unis, Mary Ellen Solt[90] rend compte des occurrences d'un réseau international dès 1968. En France, Roman Jakobson[91] ouvre la voie en consacrant un chapitre à la pratique de Haroldo de Campos au début des années 1970[92]. Or, il faudra attendre les années 1980 pour que des publications francophones rendent compte des activités des poètes expérimentaux. Pour expliquer ce « retard français », Philippe Castellin accuse le formalisme structural rigide sévissant en France à l'époque. « La France », écrit-il, « a occulté les courants les plus vivaces et les débats qu'ils engagent » pour donner « le haut du pavé littéraire *avant-gardiste* » à un autre courant « dont la revue *Tel Quel* se fait le véhicule patenté ». Des raisons théoriques autant qu'idéologiques auraient donc causé le décalage. Pour le dire autrement. La France aurait manqué le bateau en sombrant avec le sous-marin rouge.

> À aucun moment, *Tel Quel* pourtant (ou *parce que…)* très féru de linguistique ne fait intervenir la question de l'image ou celle du son dont nous avons vu quelles sont les éléments essentiels du contexte contemporain. Cela s'explique par le dogmatisme théoriciste, par le parisianisme, par l'inféodation à tel puis tel parti ou orthodoxie politique, de l'ex-URSS jusqu'à la grande pensée (et poésie…) du président Mao[93].

1.2.3 Creuser sa galaxie : Noigrandes et après

Dos aux prescriptions politiques et au structuralisme triomphant, des pratiques déconstruisent l'intellection des fonctions du langage pour en expérimenter les actes sur la terre ferme. La performativité de la poésie instaurera peu à peu une poétique de la performance, privilégiant une extériorité où corps et matières ne sont plus forclos. Jacques Donguy, dans *Une génération,* introduit ces pratiques expérimentales et met en lumière l'émergence de réseaux artistiques internationaux. Nous considérons et souhaitons démontrer ici que la structure en réseau est, bien au-delà du style littéraire ou d'une

---

[90] SOLT, Mary Ellen, *Concrete Poetry: A World View*, Indiana, Indiana University Press, 1970, [en ligne] www.ubu.com/papers/solt/index.html [consultée le 3 mars 2013].

[91] JAKOBSON Roman, *Question de poétique*, Paris, Seuil, 1973.

[92] DONGUY, Jacques, *Une génération, poésie concrète op. cit.*, p. 28.

[93] CASTELLIN, Philippe, *DOC(K)S mode d'emploi, op. cit.*, p. 120.

esthétique « matérique », sa principale caractéristique. Si ces poésies sont hors-livre[94], c'est bien parce que, outre les anthologies et les nombreuses revues, c'est par le mail-art, les expositions, les congrès et les festivals qu'elles se manifestent. La revue *DOC(K)S,* dont Philippe Castellin a tracé un rigoureux portrait, apparaît comme l'un des pivots de ces activités hors normes. Son premier numéro, dédié aux poésies d'Amérique latine, rend hommage à la poésie concrète dont le foyer initial naît au Brésil dès 1952 et donne lieu à la revue *Noigrandes*[95].

Erza Pound aura une influence notoire sur le mouvement de poésie concrète brésilienne. Son essai *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* (1909), de même que l'article du cinéaste russe Eisenstein à propos du *Principe cinématographique et l'idéogramme* (1929), encourageront à développer une méthode idéogrammatique. Très vite le mouvement fondé par les frères de Campos et Pignatari se propage. En 1955, celui-ci se rend à l'École supérieure de la forme à Ulm (Allemagne) où enseigne Max Bense. Y allant pour visiter un ami brésilien, il y rencontre notamment Eugen Gomringer dont les « Constellations » seront sitôt qualifiées de poèmes concrets. De son côté, l'intérêt de Haroldo de Campos pour les idéogrammes l'amène à étudier le japonais, la communauté nipponne étant foisonnante à Sao Polo. Interpellé par l'« idéoplastie » par laquelle Pound qualifie le travail du poète Kitano Katué, H. De Campos écrit à ce dernier. Il recevra comme réponse un exemplaire de la revue *VOU*, en échange de quoi il poursuivra la correspondance par une autre revue dans laquelle il signe un article sur le poète et la traduction de *Monotonie de l'espace vide.* Ce poème sera par la suite publié dans les anthologies de Gomringer en 1960 en Allemagne et de Emmet Williams en 1967 aux États-Unis. Le Musée d'art moderne de Tokyo présentera une exposition sur la poésie concrète brésilienne en 1960. Six ans plus tard, H. De Campos sera invité à faire des conférences en République Tchèque où plusieurs exercent une poésie expérimentale qui sera jouxtée au mouvement concret. Il y rencontre notamment Josef Hirsal et Jìri Kolàr. Le carnet d'adresses des poètes concrets y contribuant, des liens s'établissent avec plusieurs pays d'Europe : la Suisse (Gomringer), l'Allemagne et la Tchécoslovaquie, mais également les

[94] Hors-livre, mais en considérant que c'est en partie dans les livres que nous en prenons la mesure.

[95] Titre choisi en référence au Canto XX de Erza Pound faisant allusion au troubadour provençal Arnaut Daniel et à son utilisation équivoque de ce mot. L'étymologie suggère « chasser l'ennui ».

Pays-Bas où se pratique la « poésie en fusion », la Belgique et la France. L'Italie n'est pas en reste, elle connaît une effervescence à laquelle le groupe de « poesia visiva » participe activement. « Constituée en réaction à la poésie concrète[96] », les visifs s'écartent de la linguistique et de l'écriture idéogrammatique pour s'intéresser à la signalétique, à l'image publicitaire et aux nouveaux médias. Le groupe 70 (qui devint le groupe 63) organise une série de colloques internationaux où conférences et prestations s'entremêlent. Poètes, mais également peintres et musiciens y participent. Des artistes en provenance des États-Unis sont du lot. À la deuxième édition du colloque en 1965, Allen Ginsberg et John Cage prennent part au récital et les œuvres enregistrées de Dick Higgins et Richard Maxfield (poésie électronique) sont entendues lors des débats. La « beat generation », mais aussi les protagonistes de *Fluxus*, prennent part aux activités. Nous les retrouverons au sein d'expositions et d'événements au cours des décennies suivantes. Ainsi, des pôles artistiques se créent autour de galerie et de revues, dont certaines sont sonores[97]. Des centaines d'artistes prendront part au mouvement. Environs 1400 artistes d'une trentaine de pays publieront dans *DOC(K)S* entre 1976 et 2000. Depuis 1979, le festival nomade Polyphonix a reçu plus de 1800 intervenants aussi originaires d'une trentaine de pays[98]. Certaines figures sont plus récurrentes, donnons pour exemples quelques événements marquants. En 1962 et 1963, l'American Center de Paris reçoit les poètes Gherasim Lucas (surréaliste roumain), François Dufrêne (renégat du mouvement lettriste et premier, selon Bernard Heidsieck[99] à utiliser un magnétophone pour des fins artistiques), Brion Gysin, Emmet Williams, Robert Filiou et Heidsieck. Burrough contribue par un enregistrement. En 1970, au musée Stedelijk d'Amsterdam, l'exposition intitulée « ? Koncrete Poezie » réunit notamment Arias-Misson, Paul de Vree, Steven Hanson, Henri Chopin, Heidsieck, Sarenco et Miccini. En 1984, sous le titre de *Poésie en action*[100], Jean-Jacques Lebel organisateur du

[96] DONGUY, *Une génération, poésie concrète*, *op. cit.*, p. 18.

[97] OU paraît en 1959 sous la direction de Henri Chopin De 1964 à 1974, chaque numéro de la revue est accompagné d'un disque.

[98] [en ligne], http://polyphonix.net/, page [consultée le 22 novembre 2012.

[99] KRZYWKOWSKI, Isabelle, *Machine à écrire, op. cit.*, p. 209.

[100] CHAMBERLAND, Roger [dir.], Richard Martel [dir.], Paul Zumthor, Félix Guattari, et al., Oralités-Polyphonix16, Québec, Inter Éditeur, CRELIQ, 1992.

festival Polyphonix réunit les textes de William Burroughs et John Giorno, Jean-François Bory, Julien Blaine, Steven Hanson et encore Heidsieck[101].

1.2.4 Texte-geste, média-matière, machine et processus

C'est ici que l'identification des poésies expérimentales fait problème. Les poètes ne se restreignent pas au visuel ou au sonore, à la performance ou à la publication. Les pratiques s'entrecoupent et les frontières se brouillent. Là où De Campos promeut la notion d'intersémioticité, Dick Higgins[102] instaure celle d'intermédia[103]. Aussi il apparaît qu'aux extrémités du texte, les dimensions visuelle et sonore (sinon musicale, avec laquelle le texte partage la notion de composition) transforment radicalement la définition de la poésie. Dans les années 1950, le magnétophone apparaît sur le marché. Pierre Schaeffer développe la musique concrète, Bryan Gysin use du *cut-up* (méthode qu'il partagera avec son ami Burroughs), Heidsieck écrit ses premiers poèmes-partitions. Ainsi, le texte devient geste par l'intermédiaire de la machine. Plus précisément c'est en la mécanique que la poésie trouve un premier principe. Une mécanique, qui selon Pierre Garnier, est d'abord celle du corps (sa bouche, son souffle, sa main, ses doigts, ses oreilles, ses yeux; « le corps entier soudain se sent concerné[104] »). La machine à écrire est l'instrument privilégié pour ses « poèmes mécaniques » dont la gestuelle est rythmée par les superpositions et les progressions d'intervalles[105]. Selon lui, la poésie visuelle se fonde sur les mécanismes psychiques ou linguistiques[106].

---

[101] Un hommage radiophonique a été diffusé à Bernard Heidsieck sur France-Culture en décembre 2011, [en ligne] www.franceculture.fr/emission-l-atelier-du-son-salut-bernard-heidsieck-par-jean-jacques-lebel-polyphonix-2011-12-09 [consultée le 28 février 2013].

[102] La traduction du texte *Statement on intermedia* est disponible [en ligne], www.larevuedesressources.org/declaration-sur-l-intermedia-l-hypothese-sociale-des-arts-par-dick-higgins-fluxus,1825.html [consultée le 5 mars 2013]. On trouve également le texte original sur Ubuweb.com.

[103] La notion d'*intermédia* sera forgée par plusieurs chercheurs au cours des années 80, notamment par Jürgen Ernest Müller à partir de la notion d'intertextualité. Dick Higgins l'utilise dès 1965 (*Intermedia,* Something Else Presse News Letters, 1966). Dans ses notes à la traduction de *Vers la Poésie totale*, Castellin souligne qu'il ne faut pas pour autant attribuer la paternité de la notion à Higgins puisqu'elle est déjà présente chez Coleridge en 1812. Spatola, *op. cit.*, p. 34.

[104] GARNIER, Pierre, *Spatialisme et poésie concrète*, Paris, Gallimard, 1968, p. 23.

[105] *Ibid.*, p. 100.

[106] *Ibid.*, p. 65.

S'il est banal de répéter que les préoccupations des artistes semblent s'attacher moins à « ce qui est dit » qu'au « comment », soulignant le prédicat de McLuhan selon lequel *medium is the message*, il n'est pas vain de répéter que ce transfert pose ultimement la question de la réception du poème. À la fin des années 1950, par ses poème-collages, Jìry Kolàr appelle le lecteur à poursuivre son œuvre. Selon Garnier encore, les poètes considèrent la langue non plus comme un outil de communication, mais comme matière et, en tant que telle, susceptible de se transformer en énergie[107]. Il écrit « dans le poème sémantique, la poésie est rejetée hors de la langue : elle est dans la réalisation, c'est-à-dire dans celui qui la reçoit[108] » et encore « la poésie nouvelle exige votre collaboration : elle vous prend comme contenu[109] ».

Fluxus[110] radicalise la tendance en promulguant un « art as process ». Rappelons que la classe de John Cage, donné en 1958 à la New School for Social Research est déterminante à la formation du groupe et l'organisation de premiers « concerts ». Le *New York Audiovisual Group* adoptera la dénomination *Fluxus* sous l'influence de Maciunas qui planifiait la publication d'une revue éponyme. Celle-ci ne verra finalement le jour que sous forme scénique, « revue » prenant le sens de « revue musicale ». Cela donne lieu aux célèbres « happenings » où, notamment, un performeur détruit un violon plutôt que d'en jouer[111].

La poésie de *Fluxus* ne renie pas aussi drastiquement la littérature qu'il n'y paraît. Une intertextualité est éminente dans plusieurs de ses œuvres. Nous l'avons mentionné, l'apport de Pound est décisif à l'élaboration de la poésie concrète brésilienne, de même Gertrude Stein est une figure centrale auprès des Américains et de leurs comparses. Ils feront référence[112] au cubisme littéraire de l'auteure, et plus spécifiquement à l'utilisation de la

---

[107] *Ibid.*, p. 25.

[108] *Ibid.*, p. 109.

[109] *Ibid.*, p. 134.

[110] La revue ccV TRE sera publiée de 1964 à 1970. Sous l'impulsion de Dick Higgins, les éditions *Something Else Press* voient le jour au cours de la même période.

[111] Ce « classique » de Nam June Paik (1962) fut repris par Dick Higgins, à Québec en 1998 lors du colloque Art Action.

[112] HIGGINS, Dick, *Horizons, The Poetics and Theory of the Intermedia*, Southern Illinois, University Press, 1984.

répétition (le « Rose is rose is a rose is a rose[113] » du poème *Sacred Emily)*. Emmett Williams, poète concret puis « coordinateur européen de *Fluxus*[114] », compose en sa mémoire l'œuvre graphique *13 variations sur 6 mots de Gertrude Stein*. Quant au flamand Paul de Vree, il intégrera cinq fois les mots *a rose* dans un bref poème débutant par *a rose is everywhere*[115]. Par ailleurs, nous ne comptons plus les clins d'œil fait de part et d'autre au *Coup de dé jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé dont tout un chacun se réclame. Selon Garnier toujours, avec Nerval et Rimbaud, les futuristes et les dadaïstes, les lettristes, Cummings, Artaud et Queneau, Mallarmé est la figure de proue des nouvelles expérimentations poétiques.

1.2.5 Signe et science : de l'espace de la page à l'espace sidéral

C'est avec les poètes concrets, à partir des années 1950, que les pratiques s'associent directement à la « science » linguistique. Dans le premier numéro de *DOC(K)S*, pour jeter les bases historiques d'une poésie qui passe « de la représentation à l'action[116] », Clemente Padin reprend la définition saussurienne du signe. Dans ce même numéro, la poésie concrète se dit « sémiotique » ou « séméiotique ». Haroldo de Campos est lié d'amitié avec un Jakobson pour qui « tout est contenu puisque tout est forme[117] », défrichant ainsi le raccourci entre art et poésie, détournant celle-ci de la « littérature » tout en la contraignant aux structures du langage. De même, « les linguistes, comme Roman Jakobson et Noam Chomsky, ont longtemps cherché à découvrir les universaux du langage. La poésie concrète cherche à appliquer au langage alphabétique (linéaire et phonétique) les techniques de l'écriture idéogrammatique[118] ». Une alliance est ainsi « obscurément passée entre la linguistique structurale classique, le scientisme moderniste et l'abstraction[119] ». Celle-ci prend l'allure d'un positivisme au sein des manifestes de Garnier qui cite ici Gomringer :

> L'attitude du poète concret face à la vie est positive, synthétiquement rationaliste. De même sa poésie n'est pas pour lui une ventilation de sentiments

[113] [en ligne], http:// fr.wikipedia.org/wiki/Gertrude_Stein [consultée le 29 novembre 2012].
[114] [en ligne], http:// fr.wikipedia.org/wiki/Emmett_Williams [consultée le 29 novembre 2012].
[115] DONGUY, Jacques, *Une génération, poésie concrète, op. cit.,* p. 37.
[116] PADIN, Clemente, *De la représentation à l'action*, Marseille, Les Anartistes, 1975.
[117] *Ibid.*, p. 28.
[118] DONGUY, Jacques, *Une génération, poésie concrète, op. cit.,* p. 12.
[119] CASTELLIN, Philippe, *DOC(K)S mode d'emploi, op. cit.,* p. 82.

> de toutes sortes et de pensées, mais une contrée de formation linguistique, en rapport étroit avec les devoirs de communications modernes fondés sur les sciences de la nature et la sociologie.[120]

Garnier renchérit : « par le spatialisme l'humanité cesse de se raconter, de se mirer, de s'admirer : elle crée des objets linguistiques; la poésie peu à peu devient science exacte[121] ». Pour marquer le caractère utopiste et saugrenu de ces propos, un retour sur la poétique de Jakobson est de mise. Celle-ci, selon Henri Meschonnic, est antagonique dans la mesure où elle exhibe les enjeux de la littérature sans pouvoir les dire. Le modèle structurale et son formalisme étant acculés en dernière instance à l'absence de sujet et de l'histoire, « l'effort de scientificité bute sur les limites mêmes que suppose la notion de poésie[122] ». Jakobson s'oppose à l'arbitraire du signe (Saussure), mais le rapport naturel entre les mots et les choses auquel son approche aboutit induit une vision théologique qui marque encore aujourd'hui les sciences. Meschonnic en donne pour exemple l'analogie faite entre linguistique et biologie ou entre science cybernétique et code génétique. Garnier illustre cette tendance en présentant les poèmes du père Houédouard pour qui « le cosmos est un beau poème concret[123] ». Pour le spatialisme, le poème devient un symbole dont la beauté est le critère, « un tout accompli en soi[124] ». Garnier, qui se positionne explicitement contre une langue allégorique souhaite passer « de la description à la réalisation ». Solidaire des romantiques auxquels il s'associe dès la première page de son ouvrage en citant Novalis, il prétend pourtant les exclure par la suite au nom du scientisme[125]. Le refus d'une poésie comme « expressions d'un état d'âme » et la recherche d'« une architecture reposant sur les forces, dont le dynamisme serait la beauté[126] », paraissent ainsi contradictoires. Tandis que le « sentimentalisme » est proscrit, l'humour des poèmes concrets de Ersnt

---

[120] GARNIER, Pierre, *Spatialisme et poésie concrète*, *op. cit.,* p. 30.

[121] *Ibid.,* p. 121.

[122] [en ligne], www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=livAut&auteur_id=1572# [consultée le 6 décembre 2012].

[123] GARNIER, Pierre, *op. cit.,* p. 38.

[124] TODOROV, Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, p. 194. « La présence du morphème allos -dans ce mot- peut expliquer déjà l'animosité qu'éprouve Moritz à son égard : l'allégorie exige un ailleurs, contrairement au beau qui est un tout accompli en soi ».

[125] GARNIER, Pierre, *Spatialisme et poésie concrète*, *op. cit.,* p. 125.

[126] *Ibid.,* p. 52.

Jandl est félicité[127]. Nonobstant qu'il s'agisse de « bouffonnade mystique[128] » ou de jeux d'esprit, ici des émotions sont commandées : l'ordonnance des poètes ne régit pas seulement « des matières, des impulsions, des énergies[129] ». Le terme « énergie » semble ainsi se substituer à celui de « sentiments » et le moteur semble carburer au positivisme. L'« énergie » essentielle à la poétique de Garnier évoque les avancées scientifiques de l'époque : le nucléaire (pour Einstein la matière elle-même est un évènement) et l'homme sur la lune (qui détermine le choix du terme « spatialisme » selon Castellin).

1.2.6 La poésie, mécaniste ou mystique, énergie transformatrice

Cette « énergie » à laquelle le spatialisme s'identifie bifurque en deux tendances : mécaniste ou mystique. La langue y est tantôt considérée comme une organisation typiquement rationnelle, tantôt comme un organisme vivant[130]. La dialectique se présente d'une certaine façon déjà chez Mallarmé, l'approche du poète symboliste se veut mystagogique, il l'exprime sans ambages dans *Mystère des lettres*[131]. Cependant, fier acteur du Parnasse, si Mallarmé défait volontairement les vers, les déliant dans la prose, c'est pour travailler leur rythme en sourdine, non pas pour l'abandonner[132]. Il semble que Mallarmé ne coupe pas aussi drastiquement avec le classicisme que μ le prétend. Il paraît plutôt vouloir s'adapter aux réalités de son temps, notamment en réagissant à l'abondance de la presse et à la banalité de l'écriture journalistique[133]. En ce sens, il apparaît comme un précurseur de McLuhan, préoccupé par les médias et des enjeux qu'ils suscitent. De même, les visifs italiens cherchent à utiliser et réfléchir les langages (les matériaux) propres aux

---

[127] *Ibid.,* p. 54.

[128] Terme utilisé par Spatola.

[129] GARNIER, Pierre, *Spatialisme et poésie concrète*, *op. cit.,* p. 24.

[130] *Ibid*, p. 35.

[131] MALLARMÉ, Stéphane, *Poésies,* Paris, Bookking International, 1993, p. 219.

[132] « Le poète d'un tact aigu qui considère cet alexandrin toujours comme un joyau définitif, mais à ne sortir, épée, fleur, que peu et selon quelque motif prémédité, y touche comme pudiquement ou se joue à l'entour, il en octroie de voisins accord […] charme certain du vers faux. », Mallarmé, « Crise de vers », *Poésies*, *op.cit.*, p. 188.

[133] « Poésie : elle toujours restera exclue et son frémissement de vols autre part qu'aux pages est parodié, pas plus, par l'envergure, en nos mains, de la feuille hâtive et vaste du journal. À jauger l'extraordinaire surproduction actuelle, où la Presse cède son moyen intelligemment, la notion prévaut, cependant, de quelque chose de très décisif, qui s'élabore : comme avant une ère, un concours pour la fondation du Poème populaire moderne […] dont la majorité lisante soudain inventée s'émerveillera. » Mallarmé, « Quant au livre », *op.cit.*, p. 209.

technologies de communication émergentes et envahissantes. Ils se positionnent contre les concrets qui se contentent de « pulvériser » la syntaxe et les mots. Ces derniers, en objectivant la langue, en font à la fois un matériau et une méthode axée sur les principes de la linguistique. Dans une posture ouvertement idéologique, au nom des poètes visuels, Sarenco dénonce « la parole massifiée de notre genre de société comme moyen d'aliénation de l'homme ». Selon lui, les poètes doivent à leur tour être « techniciens de la conscience [134] ». Dans un même ordre d'idée, Miccini parle d'une guérilla à mener, répondant aux propos de McLuhan qui affirme que « la guerre réelle, totale, est devenue la guerre de l'information [135] ». Cet exemple permet de mesurer la portée du terme « intermédia » qui, dans la lignée des théories de McLuhan sur l'influence de la massification de l'imprimerie, est plus que spécifiquement technique : il « implique une attitude mentale pour laquelle la transgression des limites entre les diverses formes culturelles est une chose essentielle[136] ».

Ainsi la poésie, mécanique ou mystique, génère le mouvement sinon la transformation. McLuhan décrivait la disparition de modes de lectures, à haute-voix et souvent collectives, au profit de lectures individualisées et silencieuses. À l'heure où McLuhan prophétise un village global lié par l'électronique, les poésies expérimentales renversent la tendance. Quand Heidsieck mentionne à son tour l'énergie, c'est à celle, unique, du performeur en action qu'il réfère. Selon le poète, le lecteur amène « un plus », son comportement, sa personnalité donne une image, volontaire ou non, et participe au poème qui doit être vu autant qu'entendu[137]. De même, en donnant au texte une voix spécifique inscrite dans un contexte donné, la poésie performée restreint momentanément le sens du texte autour de son locuteur. Or, à l'oreille de celui qui la reçoit, elle invite par le fait même à une relecture. L'allotopie de la lecture, le hors-livre, si elle n'engage pas l'équivoque, conduit néanmoins à une polyphonie de l'énonciation.

---

[134] *Ibid.*

[135] CASTELLIN, Philippe, *DOC(K)S mode d'emploi, op. cit.*, p. 87.

[136] SPATOLA, Adriano, *Vers la poésie totale, op. cit.*, p. 28.

[137] HEIDSIEK, Bernard, *Poésie en action, op. cit.,* p. 54.

1.3 Médiations, réseaux, détours et contradictions

Avec les poésies expérimentales, l'étude de systèmes collectifs et des différences structurelles passe elle-même à l'examen. Le structuralisme se confronte au contexte à chaque fois singulier proposé par le locuteur, en l'occurrence le poète. Meschonnic ne suggérait-il pas que l'extension de l'analyse structurale est « la mise à l'épreuve. Sa continuité est dans sa critique »? Récemment, Didi-Huberman renchérissait en soulignant la relation dynamique entre structuralisme et phénoménologie : « aucune de ces deux grandes mouvances de la pensée contemporaine ne saurait réfuter l'autre jusqu'au bout et prétendre s'y substituer. Car ce qui manque à l'une est précisément l'objet de la pensée de l'autre[138] ».

Entre une approche mécaniste et une vision mystique, entre la langue et la parole, entre système des signes et présence du poète; les poésies expérimentales creusent un intervalle, un espace permettant leur circulation et leur réseau. Au « côté palpable du signifiant » auquel Jakobson fait mention (le « raw materials » d'Emmet Williams que sont les mots et les lettres), aux isotopies de sens accordées au phonème ou au vocabulaire, s'ajoutent le visuel et le tactile des « qualités matériques » de l'objet poétique (selon les termes de Castellin). Ainsi les poètes visuels, cherchant à dépasser le « verbo-centrisme », interviennent en concomitance avec Umberto Eco qui oppose à l'analyse structurale une approche herméneutique. D'autres, précise Eco[139], à l'instar de Genette et de Ricœur, supposent une complémentarité de ces approches.

1.3.1 Application des catégories de médiations de µ

Nous l'avons dit, le Groupe µ souligne la différence et l'importance d'une « lecture poétique de texte » en rapport à une lecture de « texte poétique ». Même s'il admet qu'il n'y a pas de mots poétiques ni d'essence de la poésie, il réfute la terminologie jakobsienne faisant de la « poétique » une catégorie esthétique qui inclue jusqu'au slogan publicitaire.

---

[138] DIDI-HUBERMAN, Georges, *Gestes d'air et de pierre, corps, parole, souffle, image*. Paris, Les Éditions de Minuit, 2005, p. 19.

[139] ECO, Umberto, *La Structure absente*, Mercure de France, 1972, cité dans Karine Philippe, *Essais de linguistique générale : aux sources du structuralisme*, dans Sciences Humaines.com, [en ligne] www.scienceshumaines.com/roman-jakobson-1896-1982-essais-de-linguistique-generale-aux-sources-du-structuralisme_fr_4522.html [consultée le 6 décembre 2012.

Aussi il tente d'éviter les écueils d'une pensée qui considère poétique ce que d'autres (civilisations) estiment sacré (Greimas)[140]. µ cherche un code d'interprétation des textes et propose un modèle triadique[141]. Il s'engage ainsi dans une analyse « mécaniste » lui interdisant de « transcendaliser le signifié poétique ». Ce faisant, µ évite de lier les poèmes concrets aux activités de type « poésie action » qui pourtant y sont liées (notamment par la figure d'Emmet Williams). Malgré ces restrictions, il nous semble que les catégories proposées par µ trouvent encore leur pertinence dans l'étude des poésies expérimentales. En supposant que la « nouvelle » poésie refuse la médiation par le langage, µ dispose de trois catégories de médiation qu'une lecture tabulaire permet de circonscrire : la médiation refusée, la médiation aléatoire et la médiation médiatisée. Aussi, le Groupe µ met en perspective le passage d'un régime de la métaphore, en tant que figure dominante sur lequel reposait la poésie classique, à un régime du jeu de mot. « En outre ce passage entraîne un traitement inédit dans le poème[142] ».

Paradoxalement, sans appliquer la méthode proposée par µ pour l'analyse des textes, nous empruntons ses catégories pour considérer l'ensemble des poésies expérimentales. De même, sachant que µ occulte l'approche mystagogique de Mallarmé pour en juger un simple motif, nous renouons ici avec une poétique inclusive malgré le fait que µ y renonce. Même si, de prime abord nous savons ce regard biaisé, nous tenterons de découvrir sous quel « prétexte », outre le réseau, les diverses poésies expérimentales se règlent. En l'occurrence, il paraît que la « médiation refusée » s'énonce dans les collages faits du détournement d'images publicitaires; la « médiation aléatoire » déplace en quelque sorte la stratégie du « hasard objectif » usitée par les surréalistes. Elle donne lieu aux « poèmes permutationels », ceux-là allègrement exploités en mode numérique aujourd'hui se présentent aussi sous le couvert des « chance operations » et des « improvisation meaningless work » de *Fluxus*. Finalement, la « médiation médiatisée » devient le propos de l'art lui-même; l'art bien que « proposition autosuffisante » est voué à être diffusé, et c'est parfois la diffusion elle-même qui est tenue comme art. En mode action ou en mode

[140] Groupe µ, *Rhétorique de la poésie*, *op. cit.*, p. 25.

[141] Qui catégorise 3 types de médiation mais aussi, qui associe les isotopes textuels à trois catégories d'analyse (logos, anthropos et cosmos).

[142] Groupe µ, *Rhétorique de la poésie*, *op. cit.*, p. 187.

texte, l'œuvre donne lieu à des mises en abîme, exploitant le contexte de présentation, la relation à l'individu ou au public qui la reçoit. En signifiant une présence plutôt qu'en cherchant à convaincre, c'est le caractère phénoménologique du poème qui fait poème. « L'information esthétique, précise Bense, ne transmet pas de signification, mais transmet sa propre réalisation […]. On ne débouche pas du néant dans l'être, mais d'un désordre de haute entropie[143] dans un ordre de haute information[144] ». C'est le *Art as process*, ouvertement.

Considérant les partitions annotées de John Cage exposées en galerie, s'accordant avec lui pour penser que « tout est musique », peut-être que le « tout est poésie » que sous-tend la poétique de Jakobson exige — malgré lui et malgré le Groupe µ — de faire un saut hors du livre et du langage, hors du texte. Nous poursuivrions alors le glissement entamé pour souligner un second passage. De la métaphore et de la métonymie comme leitmotiv poétique classique, nous passons aux jeux de mots. Puis, l'intermédia et le principe d'immédiateté des sens (simultanéité) et des relations qu'il porte, l'intermédiateté donc (plutôt que l'« intermédialité » qui est d'usage), nous mène tout simplement au « jeu ». Du jeu de mots au jeu, nous retrouvons une poésie comme geste (pur ou conceptuel précise Spatola). Garnier affirme que « la poésie n'est plus ontologique, elle est sémantisme pur, c'est-à-dire qu'elle n'est plus être, qu'elle n'est plus signe, mais signal –signal-communication[145] ». Ugo Carrega[146] préfère le terme d'« écriture » à celui de poésie – encore trop synonyme de parole alors qu'elle est pour lui trace dans la matière. Enfin, la définition de la poésie se confond avec celle de l'« art ». En tant que « medium doté de règles de structure internes adaptées à son propre fonctionnement, une circulation de propositions autosuffisantes[147] », l'art comprend à ses extrêmes les deux pôles que sont le « non-art » et « l'art total », pôles entre lesquels *Fluxus* se meut, amusé. Du geste à « l'idée

---

[143] « Réel quantifiant l'information », [en ligne], http ://fr .wikipedia.org/wiki/Entropie, [consultée le 28 mars 2013].

[144] GARNIER, Pierre, *Spatialisme et poésie concrète*, *op. cit.*, p. 14.

[145] GARNIER, *Spatialisme et poésie concrète*, *op. cit.,* p. 108. Précisons qu'un mouvement poétique nommé « signalisme » apparaît en Yougoslavie en 1968. Axé sur la science, il « entend mettre poétiquement à profit la théorie des jeux ainsi que d'autres modèles mathématiques, linguistiques, ou informatique » (Castellin, note à l'introduction de *Vers la poésie totale,* p.106).

[146] Exposition *Vers une troisième dimension de l'écriture,* 1973.

[147] SPATOLA, Adriano, *op. cit.*, p. 54.

à l'état pur », l'objet poétique devient « l'art comme processus ». « Le processus », écrit Cauquelin, « le protocole, l'action, le geste semblent, sinon remplacer totalement le résultat, l'œuvre, du moins s'y intégrer[148] ».

Si au départ la poésie concrète est motivée par « la dominance d'une idéologie de type rationaliste-scientifique, aisément référable à la fascination éprouvée vis-à-vis des résultats, des méthodes et de l'esprit du structuralisme linguistique[149] », les poésies expérimentales qui suivent versent dans une « sémiologie appliquée[150] », élargissant le champ de recherche pour faire de la linguistique un domaine de la sémiologie plutôt que l'inverse. Encore, à l'encontre d'une poétique déterminée, parce qu'elles exigent un constant renouvellement, ces poésies se situent dans un horizon pragmatique. Plus que le témoignage d'un vécu, elles sont invitations à vivre.

1.3.2 Mouvements et forces contradictoires

Si en utilisant les catégories de µ nous concevons que les notions de jeu et de processus sont des ports d'attache pour les poésies expérimentales, il apparaît plus difficile d'y amarrer à un même quai les discours entourant les pratiques. L'étymologie du mot *fluxus* est éloquente. « Fluides des corps » évoque le mouvement propre au vivant, celui qui s'effectue dans le corps et, par extension, celui des corps eux-mêmes. La notion de circulation apparaît essentielle à l'étude des poésies expérimentales que constituent les concrètes, les visuelles, les sonores et les autres dont la nomenclature reste défectible. Malgré la tentative du spatialisme de réunir les tendances sous une même dénomination, les pratiques divergent, même si elles se rencontrent et s'inspirent. Aussi, Spatola évite le cul-de-sac de la typologie statufiante en intitulant son essai *Vers la poésie totale*; le « vers » suggérant au lecteur les directions plurivoques plutôt qu'un point d'arrivée. Chopin écrit d'ailleurs :

> Le mouvement dont nous sommes tous membres *a priori* n'existe pas. Je ne suis pas membre d'un mouvement, mais je suis « avec » le mouvement. Je suis mouvement. International? Là encore je bute. Qu'est-ce que c'est? Au-delà des

[148] CAUQUELIN, Anne, *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 105.
[149] CASTELLIN, Philippe, *DOC(K)S mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 80.
[150] *Ibid.* p. 15.

> nations ou avec toutes les nations? Sans doute. Mais pourquoi pas plutôt la vie, le mouvoir, la combustion. Dès lors international va de soi. Dès lors aussi je suis dans le mouvement[151].

Les méthodes et les visées diffèrent. Déjà au sein du mouvement concret, il n'y a pas consensus. Weaver tente de séparer les tendances entre les visuels, les sonores et les cinétiques, tendances qu'il divise ensuite entre des approches constructivistes et expressionnistes. Gappmayr croit que l'abandon de la fonction de médiation des symboles et des métaphores permet l'apparition de la « structure ontologique fondamentale de l'être[152] ». À l'instar de Max Bill, certains tentent d'inclure la poésie concrète dans la perspective d'un système général des arts, provoquant l'opposition du futuriste Belloli pourtant considéré comme leur précurseur[153]. À la suite des concrets qui usent des mots en tant qu'image, les visuels s'approprient les mots ET les images. Les visifs revendiquent une démarche politique tout en s'imposant de plus en plus en galerie, tandis que c'est sur le mode événementiel —performatif et ludique — que la poésie se démarque chez *Fluxus*. Les poèmes de Higgins prendront l'allure de projets loufoques tel que hurler jusqu'à l'évanouissement ou, avant de quitter la scène, demander simplement au spectateur de se tourner à 180 degrés[154]. Ils reflètent le « *Fluxus* art-amusement » de Maciunas pour qui « l'artiste doit montrer qu'il n'est pas indispensable, ni exclusif, que l'auditoire peut se suffire à soi-même, que tout peut-être art, que n'importe qui peut faire de l'art[155] ». Ce discours, Julien Blaine y fait écho avec le « n'importe-qui-n'importe-quoi » qu'il promulgue dans le texte participant au livre *Poésie en action* (le poète y a aussi l'honnêteté de mettre de l'avant la souveraineté de son « Je »[156]). Ce discours répond également au désir de participer et de transformer le rapport au monde, d'activer la relation de l'art à la

---

[151] GARNIER, Pierre, *Spatialisme et poésie concrète*, *op. cit.*, p. 142.

[152] Propos rapportés par SPATOLA, Adriano, *Vers la poésie totale*, *op. cit.*, p. 76.

[153] Castellin note que Belloli, d'abord futuriste, est « l'un des rares « vétérans » des avant-gardes historiques à avoir réussi à franchir le cap de l'après-guerre. »

[154] DONGUY, Jacques, *Une génération*, *op. cit.*, p. 37.

[155] *Ibid.*, p. 14.

[156] « Je édite *DOC(K)S* et théorise sur la poésie élémentaire. Je étudie l'histoire de l'Art, l'émergence du « N'importe-quoi » à travers le mail-art et les performances » Julien Blaine, *Poésie en action*, *op. cit.*, p. 21.

société. Spatola y voit un geste total dans le sens où, la « nouvelle poésie » cherche à impliquer le lecteur, à en faire un complice, un co-auteur sinon un co-responsable[157].

Des utopies motivent les poésies expérimentales. Tandis que les concrets croient que les analphabètes pourront « lire » leurs poèmes, les visifs pensent qu'en utilisant les langages des communications, ils s'adressent aussi aux masses. Plus prétentieux, Garnier est persuadé que le spatialisme est le garant d'une « commande de notre temps[158] ». Au nom d'une « civilisation nouvelle », il attribue à la poésie une fonction organique en société : « l'activité du poète rejoint celle du savant dans la découverte d'une esthétique linguistique et d'un langage commun à toute l'humanité[159] ». Pourtant, les présomptions d'un langage populaire sont contredites par le caractère somme toute élitiste des poésies expérimentales. Il y a contradiction entre le désir d'une démocratisation de la poésie et l'exigence d'une mutation sociale pour la recevoir. La volonté d'une communication « supranationale » (Garnier), plus que correspondre hâtivement aux prévisions de McLuhan sur le village global, illustre surtout la dimension internationale de ces poésies qui, depuis l'après Seconde Guerre tissent des réseaux de pays en pays, puis de générations en générations, s'alliant à la fois aux avant-gardes du début du siècle et aux pratiques émergentes. Ainsi, derrière les poèmes phonétiques ou les jeux dadaïstes, c'est l'échange entre les poètes, aux carrefours des langues, qui se joue. Souvenons-nous que les protagonistes de dada se rencontrent à Zurich au cours de la première guerre mondiale qu'ils fuient : une situation où « transcender les douanes linguistiques[160] » peut s'avérer autant une nécessité avant d'être un projet esthétique. Dans cette perspective, il n'est pas étonnant de lire que Haroldo de Campos envisage la traduction comme la clef de voûte de l'activité des poètes concrets[161]. Lui, qui a traduit Katué, mais aussi Maïakovski et Mallarmé, voit en la traduction[162] une activité de transculturation et de création.

---

[157] SPATOLA, Adriano, *op. cit.*, p. 69.

[158] GARNIER, Pierre, *Spatialisme et poésie concrète*, *op. cit.*, p. 55 et p. 126.

[159] *Ibid.*, p. 149.

[160] SPATOLA, Adriano, *Vers la poésie totale*, *op. cit.*, p. 53.

[161] DONGUY, Jacques, *op. cit.*, p. 31.

[162] Garnier écrit : « La poésie concrète n'est-elle pas finalement une *corrélation intime de la poésie et de l'univers* comme le voulait Mallarmé, et ne confirme-t-elle pas que tout vrai langage est intraduisible? », GARNIER, *Spatialisme et poésie concrète*, *op. cit.*, p. 121.

La précipitation de la poésie concrète à se débarrasser des langues nationales — Garnier dit passer d'une poésie traduisible à une poésie transmissible — peut se comparer à la volonté — systématisée par Fluxus — de faire participer. Elles impliquent toutes deux le lecteur, sinon le public, dans une « médiation refusée » ou encore une « médiation médiatisée » selon les termes du Groupe µ. Elles ciblent tantôt la fonction linguistique par le biais d'un métalangage, tantôt le rapport à l'esthétique aboutissant à ce qui a été nommé ailleurs l'*esthétique relationnelle*[163]. Toutefois, il apparaît qu'il n'y ait pas lieu de fonder ici une « poétique » puisque les œuvres échappent aux manifestes, aux explications théoriques, aux communications et aux organisations qui se les approprient; ce qui fait qu'elles puissent être considérées comme *totale.* Tout le brouhaha qui, en somme, fait des œuvres des « œuvres » et des intentions des doctrines, semblent aboutirent à des apories[164]. Dans sa *Note de l'auteur,* Spatola nous prévient :

> À ce qu'il semble, ces poétiques, à peine repérée (c'est le seul but de ce travail), s'échappent d'elles-mêmes : se jugeant « préceptives », « normatives », « idéalisantes », elles ne se reconnaissent plus dans une dimension qu'elles ont pourtant elles-mêmes édifiée[165].

1.3.3 Créer sa généalogie : réseaux et constellations à travers le temps

Cette quête d'un langage commun et universel est à la fois pierre de touche et d'achoppement des poésies expérimentales. Elle réunit et divise les poètes. Elle les amène non seulement à s'identifier aux premières avant-gardes, mais, à travers elles, à tenter un retour aux sources, bien que les sources soient multiples. Reinhold Grimm, dans ses *Treize thèses sur la nouvelle poésie,* assure en première instance que « ces poésies ont, au fond, de cinquante à cent ans d'âge. (on dira : c'est une vérité de La Palice. Alors je réponds : une de celles qu'il faut toujours répéter[166].) ». Pourtant, dans un même livre, Garnier ne manque pas de comparer les recherches de la poésie cinétique aux miniatures irlandaises du VIII^{e} siècle. Il assimile également la démarche des poètes « d'aujourd'hui », à celle des

---

[163] BOURRIAULT, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réels, 1998.

[164] Higgins avoue lors du colloque Art Action à Québec en 1998 que ce n'est que dans les années 1980 qu'il s'est résolu à lister les dénominateurs communs aux travaux de Fluxus, ayant peur préalablement de trop le limiter en le définissant. *Art Action 1958-1998* acte de colloque, Québec : Inter Éditeur, p. 91.

[165] SPATOLA, Adriano, *Vers la poésie totale*, *op. cit*., p. 23

[166] GRIMM, Reinhold, « Les Lettres n°33 », réédité dans *Spatialisme et poésie concrète*, Garnier, *op. cit.*, p. 172.

moines du moyen-âge qui considéraient la lettre « comme une matière qu'il est loisible de transformer non seulement par esthétique, mais en vue d'un message ». Aussi, la poésie visuelle trouve rapidement par l'intermédiaire des recherches de Higgins[167] une généalogie foisonnante, de Lewis Caroll depuis certaines compositions médiévales en passant par François Panard (1694-1765).

Le scientisme tend vite vers un universalisme qui dépasse la sphère littéraire ou artistique. Considérant les textes des plus anciennes cultures occidentales et orientales, Bowler souligne les liens de la magie et des rites avec un rapport insistant au « Logos, la Parole Incarnée ». Les travaux de Bowler, comme ceux de Houédouard précise Castellin :

> tendent à inscrire la poésie contemporaine, qu'elle soit concrète ou visuelle dans la perspective d'une histoire englobante où la culture alphabétique apparaît dans sa dimension relative, temporellement ou géographiquement. Renvoyé aux thèses de McLuhan, ce type de discours permet de retrouver en amont comme en aval la dimension de l'Utopie, sous ses deux versions fondamentales, celle de l'Origine ou celle de l'horizon[168].

Si Carrega prétend qu'il faut « donner tout son poids social à la prédominance désormais établie de l'œil sur la voix[169] », Williams met en garde contre la tendance à considérer la poésie concrète comme un « retour » exclusif à l'image : l'aspect iconographique ne doit pas occulter l'aspect linguistique.

> Les références historiques (depuis les carmina enluminés jusqu'aux poèmes cabalistiques de type permutationnel) ne sont rien d'autre que la confirmation de la permanence d'un phénomène, dont les graffitis préhistoriques — qui précèdent l'écriture — sont au fond l'exemple le plus paradoxale[170].

1.3.4 Sémantique, asémantique

L'aspect linguistique impliquant *de facto* une dimension phonétique (sinon un certain « phonocentrisme » prévient Derrida), une attention aux poésies dites « sonores » nous révèlent de nouvelles dissensions. Chez les premières avant-gardes, nous rencontrons d'abord un primitivisme à la fois caricatural et solennel, porté par les élans mystiques de

[167] HIGGINS, Dick, *The Strategy of Visuel poetry,* mentionné par Donguy, *op. cit.*, p. 21.
[168] SPATOLA, Adriano, *Vers la poésie totale*, *op. cit.*, p. 61.
[169] *Ibid.*, p. 55.
[170] *Ibid.,* p. 49.

Khlebnikov et de Ball. Le langage « Zaoum » de Khlebnikov mélange « des tendances folkloriques et magiques avec une tendance vers un langage en partie préhistorique et en partie asiatique ». Un langage que Ball sous l'influence de Kandinsky s'approprie, s'inspirant pour ses performances phonétiques de certaines expressions secrètes tcherkesses et ouraliennes dont les tribus « adoraient leurs dieux par des liturgies composée de voyelles[171] ». Suivent les poèmes phonétiques de Huelsenbeck, Haussman et Schwitters, ce dernier demeurant une référence auprès de de Campos. Tzara traduira la tendance par le terme « poésie-nègres » déjà usé par Huelsenbeck. Quelques décennies plus tard, les poèmes d'Henri Chopin répondent non pas à la nostalgie d'un babil ancestral imaginaire ou à un appel spirituel, mais à l'idée que le lexique et la syntaxe soient « un instrument de coercition au service des classes dominantes » faisant obstacle – aussi selon le poète italien Barilli – « à la libre expression du poète[172] ». Se dessine alors le différend — nourrit par Chopin — entre la poésie sémantique qu'il associe à Heidsieck, et la poésie a-sémantique qu'il défend. Jean-Pierre Bobillot voit en cette césure la synthèse (« ou non ») des deux tangentes majeures de la poésie sonore.

> 1] un primitivisme plus ou moins radical se subdivise lui-même en 1a] une recherche de type élémentariste, volontiers constructiviste, prenant pour matériau l'unité linguistique minimal (la « lettre ») et aboutissant à une poésie *phonétique*, voire *phonologique*, et en 1b] une tendance résolument physique, quelques fois spontanéiste, s'attachant à faire entendre les substrats organiques et pulsionnels de la voix et de la parole […] et débouchant sur une poésie *phonatoire*[173].

1.3.5 En mode réseaux

En outre, il apparaît que le dénominateur commun des poésies expérimentales est difficilement identifiable par une micro-analyse du langage, par le dépeçage de formes. Hors-livre, hors langage : le jeu, le processus semblent les caractériser. Leurs points de convergence et de désaccords étant de nature autant théoriques qu'idéologiques, c'est un regard d'ensemble sur les relations interpersonnelles de ses protagonistes qui permet de

[171] Selon les propos de Hausmann dans une étude sur les origines du poème phonétique que rapporte Garnier (*Spatialisme et poésie concrète*, *op. cit.*, p. 71-78).

[172] Propos rapportés par BOBILLOT, Jean-Pierre, *Poésie sonore*, *op. cit.*, p. 63.

[173] *Ibid.*, p. 43.

déceler une possible structure commune. Mouvante et rhizomatique, celle-ci se dessine en réseaux mobiles. Ses motifs sont la rencontre et le passage, permettant la jonction d'attitudes parfois opposées et finalement, l'émergence d'une poésie en tant qu'« art du comportement[174] ». Dans cette perspective, la forme centralisatrice et rassembleuse autour d'un manifeste, associée aux premières avant-gardes, est désormais inappropriée. Il n'est pas étonnant alors que Chopin ait refusé de signer la *Position 1* spatialiste, affirmant sa posture malgré les horizons troubles :

> Non. Je n'ai pas signé la « Position 1 » parce que tout est remis en cause au XX^e^ siècle. Et même la pensée qui n'est qu'une invention de l'homme qui a peur d'être rien… Alors il s'invente des mots et des termes parce qu'il a peur d'être vertigineux. La position, en fait, que nous avons en 1964, est celle du vertige, suffisant en tout cas pour nous faire paraître « folkloriques » tous les langages nationaux.
>
> Car l'artiste est vertigineux désormais. Il est mouvement-combustion avec la combustion universelle. Je ne sais rien d'autre.

Ainsi, malgré les référents qu'ils partagent, les liens qui les unissent ou les évènements qui les rassemblent, les poètes expérimentaux ne forment pas d'ensemble homogène. Il s'agit plutôt d'une communauté fragmentée, affrontée à elle-même; « un être-ensemble sans assemblage[175] ». La première moitié du XX^e^ siècle a vu des individus s'assembler sous la bannière de noms, de manifestes et de revues. Dans la deuxième moitié du siècle, des regroupements et des individus se réunissent aussi au sein de revues. Or ce qui caractérise leurs rencontres c'est la multiplication des évènements internationaux qui les permettent. Ainsi, à l'instar de Finlay certains poètes expérimentaux s'opposent au surréalisme[176] non seulement parce qu'ils se refusent au symbolisme (y parviennent-ils?) ou qu'ils visent « une pénurie d'information » (contrairement à la surabondance de messages propre au surréalisme dénoncée par Garnier). Ils s'inscrivent dans un système organisé, mais décentralisé, comprenant plusieurs pôles actifs se relançant les uns les autres. Tel que

---

[174] « Arts du comportement » est un terme employé par Castellin dans une note de *Vers la Poésie Totale* pour désigner les pratiques performatives. Il est synonyme d'« arts d'attitudes », expression que l'artiste Ben Vautier (Ben) s'est approprié ([en ligne] www. ben-vautier.com/1997/nouveau1.html [consultée le 13 décembre 2012). « Arts d'attitudes » est aussi, le titre d'un événement international de performance organisé par le LIEU à l'Îlot Fleurie en 2001. Voir *Arts d'attitude*, Québec, Inter éditeur, 2002.

[175] NANCY, Jean-Luc, *La communauté affrontée*, Paris : Galilée, 2001, p. 43.

[176] de Campos fait remarquer que la poésie concrète s'est d'abord présentée dans les pays où le surréalisme a moins d'influence. Selon lui « cette tradition rhétorique surréaliste a été un élément de blocage qui a empêché la création d'un autre espace de recherche » (Donguy, Jacques, *Une génération, op. cit.,* p. 88).

Spatola[177] l'énonce, il y a ainsi effondrement « des catégories » au bénéfice d'une pensée de la « continuité » :

> la tendance à la fusion des procédures techniques d'origine diverse transparaissait déjà, fût-ce dans des cas isolés, dès la fin des années 30, même si c'est seulement dans le second après-guerre que l'on assiste à une réévaluation concertée des méthodes propres à l'avant-garde historique et à leur reprise consciente dans le but de développer une poésie totale[178].

De même, ce qui réunit les poésies expérimentales, c'est moins des méthodes ou des esthétiques qu'un mode. Un mouvement continu entre réseautage et médiation, attraction et répulsion.

1.3.6 Attraction et répulsion : les avant-gardes institutionnalisées

L'essai *L'acte pour l'art*[179], publié une première fois en 1988, témoigne du passage de la poésie à la performance. L'auteur, Arnaud Labelle-Rojoux, coordonnait déjà l'opuscule *Poésie en action* avec Heidsieck en 1984. Les premières avant-gardes y sont théoriquement considérées comme précurseures. Néanmoins, à la lumière de la section précédente, il est possible d'évaluer ce passage comme une continuité de réseaux dont le modèle a été établi par les poètes concrets des années 1950 et s'est développé au cours des décennies suivantes. Dans ce mode réseau, les poètes de toutes allégeances circulent et les pôles inclusifs —surtout organisés autour de revues et d'évènements —, s'avèrent des vases communicants relationnels.

Parmi ce qui les caractérise, remarquons que l'autogestion de l'organisation des réseaux autant que celle des contenus théoriques sont constitutives des poésies expérimentales. Le poète se voit concerné par les fonctions d'« organisateur de manifestations, constructeurs de réseaux et de théoriciens propagandiste[180] ». Blaine, après celles de Cogolin, organise *Les rencontres internationales de poésie de Tarascon* (1988) et fonde le *Centre*

---

[177] Le premier chapitre de *Vers la poésie totale* s'intitule *De la « Catégorie » à la « Continuité »*.

[178] SPATOLA, Adriano, *Vers la poésie totale*, *op. cit*., p. 73.

[179] LABELLE-ROJOUX, Arnaud, *L'acte pour l'art*, Marseille, Éditions Al Dante, 2004.

[180] CASTELLIN, Philippe, *DOC(K)S mode d'emploi, op. cit.*, p. 60

International de poésie de Marseille (1989-1990)[181]. Pour défendre leur démarche, les poètes en écrivent eux-mêmes l'histoire : « L'aventure des poésies phonétiques et sonores, c'est Chopin qui l'écrit[182] ». Or, à cette autogestion, à ce *do it yourself*, que Spatola attribue fièrement à Fluxus, se substitue une institutionnalisation, qui vient miner les discours de l'intérieur. Les visifs, par exemple, qui prétendaient s'insérer subversivement dans la culture de masse aboutissent sur le marché de l'art italien et revendiquent en dernière instance la paternité de l'art conceptuel[183]. En cette troisième partie du chapitre consacrée aux poésies hors-livre, nous verrons notamment des contradictions des rapports entre les poésies expérimentales et les avant-gardes historiques.

Dans *Poésie en action*, Jean-Jacques Lebel ressasse l'histoire des avant-gardes et proclame une « poésie directe » : tributaire de la poésie sans mot de Hugo Ball, des textes à mots inventés d'Artaud et des cri-rythmes de Dufrêne mettant

> en crise les structures mentales et sociales, c'est-à-dire la culture dominante basée, tant bien que mal, sur un consensus, sur une obéissance tacite aux codes. En insufflant de la corporéité, de la visagéité, de la sonorité, de la sensualité, et surtout de l'altérité au langage écrit/parlé, le poète accomplit un double mouvement : il déploie et spatialise son discours, et il le met en jeu publiquement. Il met à l'épreuve son désir de transformation du langage, et se faisant, agit directement sur l'organisation de la société.[184]

Ce discours séduit, mais il est permis de le juger avec scepticisme. Lebel suppose une poésie directe, c'est-à-dire sans intermédiaire. Or les poésies qui ont cours lors des festivals

---

[181] [en ligne], http://fr.wikipedia.org/wiki/Julien_Blaine [consulté le 13 décembre 2012].

[182] CASTELLIN, Philippe, introduction à *Vers la poésie totale*, *op.cit.* p. 12.

[183] En 1986, Sarenco (*Logomotive*, *op.cit.*, p.11) se montre très amer de la reconnaissance muséale et institutionnelle que connaît la poésie visuelle qu'il a pourtant lui-même promu. Aussi il parle d'une « exploitation » des « nos » écrits, d'une réduction de leur signification dans les galeries notables de New-York. Cela fait selon nous référence au succès de Joseph Kosuth, devenu LA référence en art conceptuel alors que Miccini a exposé avant lui des définitions en grand format. Castellin fait également référence à ce fait, qui a vraisemblablement offusqué Miccini et donné le ton au reste de sa « carrière ». J'appuis ce propos par une anecdote personnelle. J'ai rencontré les visifs lors d'un vernissage d'une exposition collective à Santa Croce (Italie) en 1999. Racontant à l'un d'entre eux que j'appréciais le travail de Miccini au point d'avoir sérigraphié l'un de ses poèmes au dos d'une de mes chemises, ce dernier me recommanda sur un ton blagueur, de ne pas en faire part à l'artiste puisqu'il était (sérieusement) susceptible au sujet des droits d'auteur et serait du genre à me poursuivre en justice. L'œuvre en question est l'image détournée d'un film muet à laquelle Miccini a ajouté simplement la phrase « Poetry is dead… long live poetry » : cela fait prendre la mesure de l'aporie implicite à la question des droits d'auteur sur une œuvre conçue par détournement.

[184] LEBEL, Jean-Jacques, *Poésie en action*, *op.cit.* p. 9.

Polyphonix dont il est responsable sont des rencontres préméditées. Le texte, sinon le scénario en est écrit d'avance. Lebel parle d'une contre-culture en marge des discours dominants, contre l'uniformisation. Il s'en prend aux institutions culturelles qui, selon ses dires, rejettent les créateurs présents dans le livre *Poésie en action* qu'il introduit. Il suppose également une « incompatibilité organique entre les courants traditionnels et les courants expérimentaux ». Avec le recul, cet exposé publié en 1984 est dissonant considérant la renommée que connaissent aujourd'hui Michèle Métail (Prix d'honneur Bernard Heidsiek du Centre Pompidou 2018) ou Christian Prigent, ou encore si nous relevons que Julien Blaine a été, à peine quelques années plus tard, adjoint à la mairie de Marseille en tant que délégué à la culture. Il est donc extrêmement naïf, sinon odieusement malhonnête, de se gargariser de marginalité et d'invoquer des pratiques « hors-institution »; d'évoquer une absence d'intermédiaire alors que, organisateur d'événements de poésies expérimentales, Lebel se fait lui-même intermédiaire.

Néanmoins il ne s'agit pas ici de condamner Jean-Jacques Lebel, après tout plus sympathique et jovial que destiné à être un martyr[185]. Par contre, il est à supposer que l'utilisation des avant-gardes comme référence a donné lieu à des dérives (et pas seulement au sens de l'internationale situationniste). Croire « faire la différence » avec certitude c'est oublier que la « différence », au sens heideggérien, est celle d'un ~~Etre~~ qui se manifeste en se dérobant. En croyant incarner l'avant-garde, tout en s'en vantant, les artistes de la poésie expérimentale ou de la performance sont parfois aveugles aux structures qui soutiennent leur statut, même s'ils les ont eux-mêmes érigés.

Les protagonistes de *Logomotives* quant à eux, conscients des apories qu'ils colportaient, avisaient déjà leur hôte en 1986. À la question de savoir quelle position prendre par rapport aux avant-gardes, Jean-François Bory répondait franchement :

> La position de l'intérêt. C'est-à-dire qu'on a été obligé par rapport à une culture officialisée de déterrer les avant-gardes historiques pour montrer qu'il y avait une continuité, et que nous ne faisions qu'être une pierre supplémentaire dans l'histoire de l'avant-garde. Cela dit, je ne suis pas sûr que nous ayons eu raison,

[185] Rencontré lors du Colloque Art-Action en 1998, il avait confié qu'à l'époque (autour de mai 68), un membre de l'International Situationnisme avait cherché à lui « casser la gueule ». Par ailleurs, Robert Faguy ayant assisté au festival Polyphonix en 1982 raconte comment Lebel s'est fait huer par la foule. Ne renchérissons pas donc…

> parce que je crois qu'à une certaine époque nous étions plutôt pour l'idée de la tabula rasa, et personnellement, je préfère le système de la tabula rasa, puisque c'est l'idée même du fonctionnement poétique. Mais je suis le premier fautif, puisque je suis l'un des premiers à avoir travaillé sur l'avant-garde historique, en faisant ce livre sur Hausmann[186].

Aussi, Julien Blaine refroidissait quelque peu les ardeurs politiques du désidérata avant-gardiste en confiant que :

> En 20 ans nous avons traversé toutes les poésies qui ont eu quelque chose à faire sur la transformation de la poésie, c'est-à-dire non seulement celle du logos, mais celle de l'image, mais aussi celle du corps, mais aussi celle de la voix, et nous avons été les pionniers de ces transformations. Et on s'est aperçu que si fort prétentieusement au départ on avait pensé que non seulement on changeait la poésie, mais on allait changer également le monde, le monde a changé sans nous, par contre la poésie, c'est vraiment nous qui l'avons transformée[187].

1.3.7 De l'héroïsme à l'égotisme : égos égaux

> Les machines c'est Tinguely / l'aliment blanc c'est Malaval / les inclusions c'est Arman / les compressions c'est César / les emballages c'est Christo / L'urinoir c'est Duchamp / la merde en boîte c'est Manzoni / les bons mots c'est Ben / l'enfer c'est les autres / le monochrome bleu c'est Klein / les affiches c'est Villeglé / les photos d'enfance c'est Boltansky / les moulages c'est Segal / les pneus c'est Stampflé / l'Algérie c'est la France / les aimants c'est Takis / les pénétrables c'est Soto / les tableaux-pièges c'est Spoerri / les nanas c'est Niki de St-Phalle / les bandes verticales c'est Buren / les bandes horizontales c'est Mosset / (ou Taroni ou Parmentier) / le génie c'est Dali / le carré c'est Malévitch / l'art brut c'est Dubuffet / Marilyn c'est Warhol / et l'enfer c'est les autres[188]

Ce poème c'est Bory. Bory qui en 1972 condense une certaine histoire de l'art et en souligne la logique en attribuant un motif ou un objet à un artiste. Par la même occasion, le poème use ironiquement de « l'effet de prestige des noms illustres »[189] pour lui-même. Cette mise en jeu de l'histoire de l'art est aussi présente dans une publication de Blaine où se trouve cet étrange « avertissement : j'ai longtemps attendu sans —impatience — (c'est

---

[186] BORY, Jean-François Bory, *Logomotives, op. cit.,* p. 23.

[187] BLAINE, Julien, *Logomotives*, *op. cit.,* p. 19.

[188] Jean-François Bory, *Hommage à Pavlov* (1972), dans *Logomotives, op. cit.,* p. 137. (la retranscription du poème néglige ici les jeux typographiques de l'auteur. Le même poème apparaît en couverture du livre *Une Génération* de Jacques Donguy, cette fois sous la forme photographique d'une sculpture. Le texte se trouvant dans une machine à écrire recouverte de peinture dorée.

[189] Le Groupe µ, *Rhétorique de la poésie*, *op. cit.,* p. 196.

dire que je leur ai offert tout leur/ce —the mine — temps) qu'ils (Andy Warhol & Joseph Beuys) aient fini pour prendre la place, la mienne : à moi de faire, seul, *seul* désormais[190] ».

Ainsi, si Bory paraphrase Rimbaud pour qui « l'enfer c'est les autres », peut-être Blaine se montre offusqué que son *Interview avec un éléphant*[191] ne soit pas aussi célèbre que la performance de Beuys *Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort*[192], présentée à sa suite. Nous l'avons vu, le poète expérimental est concerné par des fonctions « d'artivisme »; organisateur, éditeur, constructeur de réseaux et/ou théoricien. Il va de soi que chacune d'entre elle est l'occasion d'une autopromotion. Donguy en couverture de *Poésies expérimentales Zones numériques (1953-2007)* ou encore Castellin, qui défend la pratique d'Akenaton[193] au dernier chapitre de *DOC(K)S mode d'emploi*, n'y échappent pas; pas plus que Garnier qui s'attribue les poèmes mécaniques ou les *Souffles-manifeste et Sonies*.

Par ailleurs, il s'avère vite que, bien que le réseaux des poésies expérimentales et de la performance aient impliqué des centaines de poètes, un nombre restreint ressurgit et s'impose. C'est ce qui fait écrire à Castellin à propos du mail-art :

> Que si à la base du *mail art* l'on découvre la crise de la subjectivité moderne, les pratiques de cet ordre qui se résument bien vite à un échange systématique de signatures, d'emblèmes ou de marqueur d'identité puérile ne peuvent aller qu'à contresens et, au mieux, déboucher sur le développement d'un circuit en tout point similaire à ce qu'il s'agissait au départ de dénoncer et dépasser : en vérité un club.

Photos à l'appui, *DOC(K)S, Une Génération, Logomotives* et *Poésie en action* prennent l'allure d'albums de famille, récusant une approche historique et théorique au profit de la forme d'une chronique d'évènements et d'instantanés des rencontres personnelles entre tout un chacun. Or ce qui pourrait être l'indice d'un copinage ou être taxer d'élitisme peut aussi être perçu inversement comme une réussite : les poésies expérimentales ayant revendiqué plus d'une fois le lien entre art et vie. « Dans toute sa panoplie éternelle tissée de tendresse

---

[190] *Du Sorcier de V. au Magicien de M*., catalogue de l'exposition à la Galerie Roger Pailhas (novembre 1997), Marseille, éditions Nèpe, 1998, p. 233.

[191] Interview effectuée en mars 1962 selon Donguy (en 1964 selon Blaine). DONGUY, Jacques, *Poésies expérimentales Zone numérique (1953-2007)*, Dijon, Les Presses du réel, 2007. p. 291.

[192] [en ligne], http://fr.wikipedia.org/wiki/Joseph_Beuys [consulté le 17 décembre 2012]

[193] Akenaton est un duo auquel il prend part avec Jean Torregrosa.

et d'invectives, de trac et d'élan, d'humour et de tension, d'ironie et de complicité. Ce que cet ensemble restitue — dans sa spontanéité — c'est le résultat de ces rencontres, c'est le brassage/brasier de la poésie faite *vie*[194] », écrit Heidsieck. Et Bory, toujours aussi ironique qu'honnête, ne cache pas plus la fraternité qui l'unit à ses pairs :

> Je crois l'avoir dit —je les aime, nous nous aimons; nous sommes, n'est-ce pas des poètes. Vous savez bien, ceux qui ajoutent à la vie un petit supplément d'âme comme disent les professeurs. Après ce grand rire il se passe quelque chose, entre tous circule une grande émotion, un plaisir. Comment dire? Quelque chose comme une *inondation dans la mer*. De l'émotion cela n'est pas une preuve : il n'en reste rien. Mais pour vous le prouver nous faisons — par ailleurs — des expositions[195].

1.3.8 Revers et renversement : vanité et mode

Nonobstant que les poètes ont mis en cause l'approche subjectiviste de la littérature en réaction au romantisme, il apparaît qu'ils ne se sont pas délivrés du « lyrisme égotiste du XIX^e^ siècle[196] ». Au demeurant, ce qu'écrit Isabelle Krzywkowski au sujet des poètes du début du XX^e^ siècle est peut-être effectif à propos des poètes expérimentaux en général qui, investis en réseaux, « cherchent un nouveau lyrisme, débarrassé de l'expression subjective pour chanter le collectif[197] ».

La poésie de la rupture — sinon de la coupure — que chacun énonce à sa façon, n'est pas aussi radicale qu'il puisse paraître. De part et d'autres, d'aucuns renonce aux formes traditionnelles. Mallarmé déjà, outre son *Coup de dé*, s'adonne à des poèmes de circonstance et des vers symbolistes. Contrairement à l'accusation de Garnier, pour qui « des tonnes de vers, même excellents, ne font que barrer la route à l'aventure[198] », beaucoup des poètes expérimentaux non seulement prennent part aux livres, mais pratiqueront parallèlement à leurs démarches concrète, sonores ou d'action, une littérature plus « classique ». C'est le cas de Higgins, de Bory et de bien d'autres. Spatola, en plus de ses articles, publie des poèmes « linéaires » et un roman. Aussi Grimm admet :

---

[194] HEIDSIECK, Bernard, *Poésie en action, op. cit.* p. 60.
[195] BORY, Jean-François, *Logomotives, op.cit.,* p. 53.
[196] *Ibid.,* p. 195.
[197] KRZYWKOWSKI, Isabelle, *Machine à écrire, op.cit.,* p. 168.
[198] SPATOLA, Adriano, *Vers la poésie totale,* p. 129.

> Il va de soi qu'une poésie valable continue d'exister dans les anciennes structures linguistiques. Elle possède toujours une gamme riche de possibilités allant du poème philosophique au grotesque lyrique. Croire que seule la nouvelle poésie est aujourd'hui possible et permise serait une erreur fondamentale.[199]

Voilà qui met à mal un soi-disant radicalisme de la poésie expérimentale en qui achève une dernière fatuité : celle d'une possible « unité plastique parfaite[200] ». De même que les toiles du peintre Mondrian auxquelles Garnier fait référence, la désuétude de certains poèmes concrets et visuels est aujourd'hui telle qu'ils ont la dégaine tangible des *vanités* en peinture. Aussi, il s'avère que l'intérêt des poètes pour les technologies a, pour ainsi dire, condamné leur œuvre à une obsolescence programmée, se traduisant par un nouveau folklore. C'est là que le bât blesse et achève « une fois pour toute » les prétentions universalisantes modernistes. Les typographies, textures sonores, trames d'imprimerie ou « bruits visuels » de pellicules et de bandes magnétiques — typiques des décennies où ces technologies étaient en vogue — sont ciblés et maintenant imités par de « nouvelles nouvelles technologies ». Ce que nous imaginons réalisé avec tout le sérieux du monde hier, semble maintenant drôlement ingénu et fait sourire. Ainsi Jiri Varoch, poète tchèque axé sur la relation entre poésie et nouvelles technologies, utilise la machine à écrire pour créer ses *Poèmes optiques* : textes typographiques dont la visés est celle d'une création de « structure pure », un « métalangage visuel[201] ».

Il n'en demeure pas moins que ces « signes plastiques », « réactivation des paramètres matériques[202] », font aujourd'hui l'objet d'une nostalgie fétichiste dont fait choux gras le design et profite le marché de la mode. Les cassettes magnétiques imprimées sur les gilets *GAP* ou les étuis pour *iPod* en sont l'exemple. Ainsi la démocratisation poétique que sous-tend l'approche technologique des poètes visuels aboutit à une banale réification. Cette réification des paramètres matériques, sinon des œuvres elles-mêmes (*Le Jaja de jau* de Ben[203]) sauve-t-elle l'intention en la mettant en évidence? En tout cas, elle oblige à réévaluer les œuvres selon leur *média* plutôt que de s'arrêter à leur auteur ainsi qu'à leurs

[199] GRIMM, Reinhold, Les Lettres n°33, réédité dans *Spatialisme et poésie concrète*, *op. cit.*, p. 177.

[200] GARNIER, Pierre, *Spatialisme et poésie concrète*, *op. cit*, p. 125.

[201] DONGUY, Jacques, *Une génération*, *op. cit.* , p. 13.

[202] CASTELLIN, Philippe, *DOC(K)S mode d'emploi, op. cit.*, p. 101.

[203] [en ligne], www.vinplaisir.fr/letiquette-du-mois-ben-et-le-jaja-de-jau/ [consulté le 17 décembre 2012].

intentions avouées ou cachées, tel que le souhaitait Higgins. Ce dernier en effet, en se référant à la notion d'intermédia, invite à un nouveau rapport à l'histoire de l'art considérée non plus comme une succession de mouvements spécifiques, mais comme l'étude des formes et des réseaux. Il souhaite explicitement s'écarter des théories qui, telle que l'approche psychanalytique, s'attardent plus à l'auteur qu'à l'œuvre[204]. Dans cette perspective, nous pouvons percevoir que les poètes tentent et réussissent parfois à déjouer la simple commercialisation de leurs œuvres ou de leur statut d'artiste. Le vin signé Ben peut être perçu comme celui que l'on boit traditionnellement à la mort d'un poète[205] (en l'occurrence à celle de Ben lui-même si l'on considère sa commercialisation comme équivalente à un suicide[206] poétique). Au contraire, les cahiers d'écritures sur lesquels figurent les phrases de Ben « J'aime la vie », « L'écriture c'est peindre des mots » et particulièrement « Histoire de ma vie », par lesquels les consommateurs se substituent à l'artiste, réalisent ironiquement les visées de Fluxus.

Plus que de relever les relations interpersonnelles entre artistes, penser les réseaux selon Higgins c'est aussi réfléchir aux relations entre les médias et, finalement, voir comment, de média à média, l'œuvre se traduit. Castellin excuse ainsi la prolifération des imperfections (fautes d'orthographes, coquilles, interventions manuelles, etc.) présentent dans la revue *DOC(K)S* en faisant valoir qu'il s'agit d'une stratégie cherchant à déjouer « la perfection et la normalité technologique » afin de « réinjecter du pauvre au sein du riche, du désordre au sein de l'ordre »[207]. Aussi, il relève les réflexions de Blaine au sujet du procédé d'impression *offset* dont use sa publication, et du rapport à l'image qu'elle institue :

> Le passage du manuscrit (gravé, tracé, écrit) à la typographie s'il permit la multiplication apporta à la re-production l'obligation. Le passage de la typographie (expression/impression) à l'offset permit une multiplication égale, mais rendit au texte son identification : retour au manuscrit global (ce qui sort de la main par un itinéraire rare et secret), retour au manuscrit multiplié. Dès l'origine et sous toutes les formes de son unicité la création, devient plurielle et

[204] HIGGINS, Dick, *Poésie en Action, op. cit.,* p. 66.

[205] Cette « tradition » est en tout cas ancrée dans les codes de la performance. Nombreux performeurs s'étant soulés en public ou vidant une bouteille à terre (par exemple Bartolomé Ferrando à Québec en 1998), en hommage à un compère mort.

[206] La brochure intitulée *Suicide d'artiste*, où l'artiste explique sa démarche a d'ailleurs été publiée en 2009 aux éditions Esprit du Temps.

[207] CASTELLIN, Philippe, *DOC(K)S mode d'emploi, op. cit.,* p. 303.

> le poème après les vaines tentatives typographiques des siècles écoulés devient enfin, avec nous et grâce à l'offset, illimité.[208]

Par extension, nous pourrions ici prolonger cette réflexion sur les traductions, ou le transport d'œuvre, de média à média; passant de l'imprimerie à l'*offset* puis de l'*offset* au numérique, en évaluant ce qu'implique ce dernier et considérant l'ensemble des supports par lesquelles ils prolifèrent. Nous retournerions alors en début de chapitre. La poésie hors-livre s'adapte aux moyens qui s'offrent à elle, emprunte les voies qui s'ouvrent, frappe aux portes qui se ferment, se faufile et se métamorphose. La lecture qu'elle offre ne se donne pas qu'à voir, elle appelle d'autres sens et parfois, l'investissement du corps en entier. Aussi, par son adresse, elle interpelle le corps social, plus ou moins initié. La poésie use de sa fonction phatique et se dit elle-même. Elle s'expose dans des mises en abîme, se réfère à ce qui se joue en elle, avec elle. Elle ne se borne pas, elle déborde. Sa situation hors-livre, revendiquée depuis le début du XX^{e} siècle, se rallie ainsi aux propos de McLuhan quand il affirme que : « le langage est métaphore en ce sens qu'il ne fait pas qu'emmagasiner l'expérience, mais la transporte ou la traduit d'un mode à un autre[209] ».

[208] *Ibid.*, p. 304.

[209] MCLUHAN, Marshall, *op.cit.* p. 15.

Chapitre 2 Des poésies hors-livre à Québec

Haroldo de Campos, près d'un quart de siècle après les premiers poèmes concrets, suppose, à l'instar d'Octavio Paz, qu'une « critique du futur » est nécessaire. Le futur projeté par les idéologies modernes s'étant avéré « un paradis hygiénique, bureaucratique, totalitaire », c'est désormais « l'utopie qui est en crise, pas la poésie[210] ». C'est, nous semble-t-il, cette approche critique que nous devons retenir des avant-gardes si nous devions nous en réclamer. Le « post-utopique » s'avère dans cette perspective, plus que jamais d'actualité. C'est donc avec étonnement que nous entendons Richard Martel à la radio d'état[211], proclamer que la performance est un art d'avant-garde marginal, et que certains artistes reçus à la RIAP 2012 sont des « génies »[212], colportant simultanément les mythes de l'avant-garde comme origine et celle du génie romantique. La question de la marginalité en est une subjective, évaluée entre le calcul des privilèges et l'étendue des notoriétés. Force est d'admettre qu'elle est parfois affaire de phantasmes. Ainsi, un regard porté sur la structure-réseau permet d'en révéler certains attributs. L'Histoire des poésies expérimentales nous mène jusqu'à Québec et nous incite à soupeser certains discours.

Ci-haut, a été mentionné un passage progressif de la poésie concrète à la performance. Les années 1980, sont marquées par une institutionnalisation des pratiques, qui conséquemment les confond parfois en paradoxes – confrontant le discours de démocratisation de l'art à l'égotisme artistique ou marquant le passage de la figure du poète (maudit?) à celui du poète-coordonnateur ou directeur. Nous verrons ici que la formule se déploie jusqu'à Québec où le centre d'artiste Le Lieu devient l'un des pôles du circuit des poésies expérimentales à partir de 1984. Après avoir jeté un regard à la fois critique et reconnaissant sur son établissement et sur « la discipline » performative, nous relaterons brièvement d'autres manifestations plus ou moins récentes de la poésie hors-livre et de ses

[210] DONGUY, Jacques, *Une génération* , *op. cit.*, p. 33.

[211] Entrevue accordée à Diane Martin, *La musique parle*, Radio-Canada, 8 septembre 2012.

[212] Ce discours, comme nous l'avons vu avec celui de Jean-Jacques Lebel, contredit le fait que la RIAP est largement subventionnée et reconnue dans son domaine.

protagonistes à Québec. Axer notre propos sur ce qui s'est fait au sein de notre localité, et sur un centre d'artistes que nous fréquentons périodiquement depuis plus de vingt ans, permettra d'exemplifier nos propos précédents. Aussi, cela mettra en contexte l'émergence de notre propre pratique, que nous verrons au dernier chapitre et en conclusion.

2.1 Poésie et performance : établissement et discordance du discours

Dans les années 1980, à Québec, déjà plusieurs artistes s'activent à des pratiques interdisciplinaires et expérimentales, et l'Association Obscure (1982-1998) organise des évènements où performances, théâtre expérimental et arts sonores sont mis de l'avant. La vocaliste Shelly Hirsch ainsi que les artistes Jean-Luc Parant, Michael Snow, Christian Marclay, Eugene Chadbourne, Alvin Lucier, John Zorn, Steve McCaffery, John Oswald et Georges Lewis, pour ne nommer que ceux-là, et non les moindres, viennent partager la scène avec des créateurs du Québec, tels Pierre Hébert, Pierre-André Arcand, les protagonistes d'Arbo-cyber théâtre ou de Bruit TTV, entre autres. Quelques publications rendent compte de ces rencontres par le biais d'enregistrements ou de catalogue[213]. C'est néanmoins par le biais du centre d'artistes le Lieu que la connexion avec le réseau des poésie-actions vues précédemment s'effectue et marque un passage définitif.

À Québec, deux événements marquent l'année 1984 et constituent le point d'ancrage de ce que deviendra officiellement une biennale, nommée définitivement *Rencontre Internationale d'Art Performance de Québec* (RIAP)*,* en 1994. Le *Neoson(g) Cabaret* réunit près d'une vingtaine d'artistes dont le groupe de poètes sonores *The Fourhorsemen* et l'auteur de *Vers la poésie totale*, Adriano Spatola. On y rencontre aussi Dick Higgins (Fluxus) et Julien Blaine (Poésie élémentaire). Il est remarquable que ces derniers joignent à leurs pratiques artistiques respectives les tâches d'éditeurs et de rassembleurs, fonctions qu'Inter/Le Lieu poursuivra assurément. Pierre-André Arcand est alors membre actif du collectif Intervention et cela a sans doute une incidence sur la tangente sonore que prennent ses premières manifestations. Le *Neoson(g) Cabaret* précède *In Memoriam Georges Maciunas,* consacré aux « pratiques significatives autour du son[214] » et qui donne lieu à la

[213] ARTEAU, Gilles, André Michaud, Réjean Perron, et al., *Obscure 82-89*, Québec, [s. é. s. l. n. d.].
[214] [en ligne], http://inter-lelieu.org/sommaire/?id=2524 [consulté le 4 septembre 2015].

production de deux disques 33 tours. Cet événement rassemble des artistes de Québec, Montréal, Toronto et New-York, dont encore une fois Dick Higgins. Ces évènements clés rassemblent des personnalités phares, courroies d'un circuit qui s'étend de part et d'autre et passe depuis par Québec.

Toujours en 1984, la revue *DOC(K)S* publie un numéro consacré aux Québécois dans lequel participent des dizaines de ceux-ci, dont Robert Racine[215] et Line Mc Murray[216]. On y trouve également des reportages photographiques d'exposition et d'évènements tels le Festival Polyphonix 6 auquel Richard Martel participe, les passages d'Emmett Williams et Jean Dupuis (Fluxus) et le parcours du collectif de poètes visuels autour de *Logomotives* à Paris, Florence, Rome et Naples. Démontrant l'insertion de Québec dans le réseau international des poésies expérimentales, les éditions Intervention affiliées au Lieu reçoivent deux ans plus tard l'exposition *Logomotives* et éditent un catalogue comprenant les œuvres de Blaine, Arias-Misson, Jean-François Bory, Paul de Vree, Eugenio Miccini, Sarenco et Franco Verdi.

2.1.1 Performance et diplomatie

Nous avons vu en chapitre un que, dès son premier numéro, la revue *DOC(K)S* rend hommage aux poètes concrets tout en élargissant son corpus théorique et pratique auprès des poètes visuels d'Italie et d'Amérique latine. Au cours des décennies suivantes, la revue accueille les participations de nombreux artistes, de Beuys à Ginsberg, qui y publie un compte rendu de voyage, en passant par Orlan, qui y transmet un télégramme annonçant la réussite de sa chirurgie plastique[217]. Ce modèle d'établissement d'un réseau international ayant comme levier une revue sera repris et développé par l'organisme Le Lieu et les éditions Intervention.

Tentons alors une comparaison entre la revue *DOC(K)S* et l'évolution de la revue *Intervention* ainsi qu'entre leurs directeurs respectifs. Aux premiers abords, tous deux n'évitent pas une récupération antagonique de l'avant-garde ni un désir d'origine, traduits

[215] RACINE, Robert, « Le corps est un dictionnaire », dans *DOC(K)S* nº66, Les Québécois, 1984, Folio 140.
[216] McMURRAY, Line, « Mon temps s'use», *ibid*., Folio 120.
[217] CASTELLIN, Philippe, *op. cit*., p. 305.

tantôt par des prises de positions, tantôt par un primitivisme stéréotypé et fantasmagorique. Tandis que Richard Martel déclare[218] que les traces de mains d'hommes primitifs dans les grottes sont une première manifestation de performance, Blaine se présente en couverture des *Cahiers de la 5ième feuille*[219], nu dans un boisé, une feuille peinte sur le torse, un coquillage[220] cachant son sexe. En 1967, il écrit déjà :

> D'abstraction en abstraction on peut arriver à une nouvelle figuration et à une nouvelle conception calligraphique. Si cette conception est absolue on aboutit aux hiéroglyphes mayas ou égyptiens ou… aux lettres magiques des sorciers africains, aux pictogrammes des sorciers indiens; dans le langage tel qu'il existe ces signes ne pourront être que des outils ou des matériaux supplémentaires utilisables au moment où l'écriture normale ne suffit plus […] Quand tout se modifie comment nous serait-il possible d'exprimer ces modifications avec un langage inchangé[221]?

En dehors de cette fascination pour le primitivisme qui est aussi remarquable chez les premières avant-gardes, chez un Hugo Ball ou un Tristan Tzara par exemple, une particularité commune à plusieurs poètes expérimentaux les distingue. Directeurs de revues ou programmateurs d'évènements, ils assument aussi en quelque sorte la fonction d'ambassadeur[222]. Ainsi leurs voyages personnels déterminent la tangente des réseaux qu'ils développent. Sarenco, à la tête de revues, d'exposition et d'événements rassembleurs, est la figure type du poète-coordonnateur. Mais nous la trouvons déjà chez les poètes concrets.

> Il est vrai qu'au vif de l'événement les deux plans tendent aisément à se confondre et que du rôle de commis voyageurs ubiquitaires du concrétisme (prises de contact avec Pound dès 53, avec Boulez, Cage, Varese et Gomringer en 54, prise de contact avec Vou et Kitasono Katué en 57, voyage […]) qu'assumèrent De Campos ou Decio Pignaratari, l'on fût pendant longtemps

---

[218] MARTEL, Richard, « Une politique de l'instabilité : du normatif », Québec, Inter art actuel 97, 2007, p. 4.

[219] BLAINE, Julien, *Cahiers de la 5ième feuille*[219], Romainville : Éditions Al Dante, 2003.

[220] La forme du coquillage qu'il relie à la bouche (et à l'action de souffler dans les conques) ainsi qu'au sexe féminin (et au sexe) semble une constante obsession chez le poète. Cela mettant sévèrement en doute l'hypothèse qui voudrait que les métaphores et les symboles soient abolis chez les poètes expérimentaux…

[221] GARNIER, Pierre, *Spatialisme et poésie concrète*, *op. cit.*, p. 187.

[222] Les thèmes « d'ambassadeurs » et de réseaux sont d'ailleurs repris explicitement par Inter en 1994, dans sa dernière manifestation sous forme de collectif, dans le cadre du projet Nomade, sous la direction d'Alain-Martin Richard, avec Jean-Yves Fréchette, Richard Martel, Nathalie Perreault et Jean-Claude Saint-Hilaire. (Territoires nomades, Québec : Inter Éditeur, 1995).

> très porté à conclure, vite, qu'ils exportaient ce qu'ils ne faisaient que rassembler[223].

La fonction d'ambassadeur est soumise aux exigences diplomatiques. Ce qui nous amène à une réflexion critique. Malgré la prétention à une autogestion, il apparaît que les politiques économiques des états qui subventionnent, influencent les visées esthétiques inscrites dans les réseaux. Une analyse plus approfondie du développement du réseau québécois de la performance par exemple, en concordance avec les politiques de libre échange (ZLÉA/Latinos Del Norte, 2001) et des relations commerciales canadiennes (Chine, 2010) permettrait selon notre hypothèse de mettre en évidence des corrélations. Les relations diplomatiques seraient parfois ouvertement en jeu. Ainsi, en 2009, la France du président Sarkozi se désintéresse du Québec et Le Lieu se voit refuser une subvention de la part de l'ambassade française. Le directeur du Lieu, Richard Martel, manifestera son désintérêt pour les poètes français lors de la RIAP 2010. Nonobstant le fait que trois d'entre eux y performent, il axe l'évènement sur « l'art action en Amérique latine et en Asie ». D'autres parts, il faudrait ici élaborer sur les dimensions politiques et économiques qu'impliquent la structure-réseau. Ne permet-elle pas un glissement des préoccupations relatives à la « culture » vers celles concernant les « infrastructures »? Richard Martel lui-même, en introduction à *Art Action* mesure la question, sans consentir toutefois à sa propre fonction de directeur d'un centre d'artistes :

> L'art action arrive difficilement à obtenir une reconnaissance et, lorsqu'il s'agit de dresser des bilans et des synthèses, on voit à quel point l'art est de nature politique, relié aux systèmes dans la superstructure. […] L'art action existe parce qu'il y a des artistes, indépendamment des structures conventionnelles normalisées pour l'art. Il est aussi la preuve de l'existence d'un art autre que celui de la mesure restrictive de l'univers institué[224].

La RIAP 2010 recevait une délégation de performeurs brésiliens. Jugeant la qualité de leurs prestations et le fait que la performance, en tant que discipline, vienne à peine d'entrer dans le corpus universitaire brésilien alors que lui l'enseignait depuis quelques années, Richard Martel les qualifiait de « débutants ». Or, un tel jugement occulte les racines même du réseau dans lequel il s'est intégré en 1984, comme nous l'avons démontré. Un réseau dont

[223] CASTELLIN, Philippe, *DOC(K)S mode d'emploi*, *op. cit.* p. 57.

[224] MARTEL, Richard, *Art Action 1958-1998* acte de colloque, Québec, Inter Éditeur, p. 61.

la formule s'est déployé à partir des poètes concrets brésiliens, ouvrant un passage de la poésie expérimentale à la pratique de la performance.

L'idéalisation, sinon l'institutionnalisation de la performance ferait donc face à un « impensé » lourd de sens, pour ne pas dire d'indécence. Le contact entre les chercheurs brésiliens et Paul Zumthor[225] dans les années 1970, ayant façonné de part et d'autre le développement d'un champ de recherche autour de la performance et d'une poétique de la vocalité menant au rejet d'une « ethnologie aveugle » où gestes et contextes sont primordiaux, démontre pourtant que l'exercice de théorisation de la performance trouve de fortes racines au Brésil et résiste à l'autocentrisme théorique ainsi qu'aux prétentions avant-gardistes québécoises.

2.1.2 Internationalisme ou mondialisation?

Ce que nous démontrent les exemples que sont la revue *DOC(K)S* et la RIAP c'est, sous le couvert de l'internationalisme, une impossibilité à se dégager des catégories nationales. De même que la RIAP s'engage année après année à thématiser ses évènements selon les pays invités (en 2012 : l'Espagne, la Birmanie, l'Uruguay, la Suisse, la Colombie et le Vietnam), de même la revue *DOC(K)S* a longtemps suivi une thématique par pays ou région du monde, selon les voyages que Blaine a effectué. Si ce classement thématique a l'avantage de se tenir au fait des actualités politiques et de se préoccuper de la situation des artistes autant — sinon plus — que des questions esthétiques, force est d'admettre qu'elles soulignent la velléité utopique de ce type d'homélie : « une humanité qui, par l'espace qui s'ouvre, n'a manifestement plus besoin pour maintenir ses diversités des banales aventures nationalistes[226] ». Et ce, pendant que l'espoir d'un langage universel est maintenu. Comme les poésies expérimentales, la performance nourrit un discours qui se veut au-delà du discours et fait du corps — individuel et social — le lieu d'un nouvel espéranto. Tandis que se dessine un renforcement des catégories nationales, ce n'est pas un langage universel,

[225] À son sujet, Jerusa Pires Ferreira décrivait « cette qualité extraordinaire de procéder à une inscription du poétique dans la conceptualité et l'érudition rigoureuses, et, sans cesse, l'ouverture d'une autoréférence critique, ont été vraiment décisifs pour nous et pointent en direction de nouveaux chemins qu'il nous aura permis d'explorer à sa suite ». Dans *Traversées*, « L'univers de Paul Zumthor et son rayonnement au Brésil », p.253.

[226] GARNIER, Pierre, *Spatialisme et poésie concrète*, *op. cit.*, p. 116.

mais bien l'établissement de référents et de codes propres à la performance qui se fomentent. Là où il devrait y avoir singularité, apparait alors des conventions. Des clichés apparaissent au fur et à mesure que la performance, pourtant avec Fluxus « intermédia », devient une discipline autoréférentielle[227].

2.2 Québec, pôle mondial de la performance : historiques et enjeux autour de Inter/Le Lieu

Au-delà des poésies expérimentales et des réseaux dans lesquelles elles se manifestent, Inter/Le lieu a consacré ses activités plus particulièrement autour de la performance et est devenu un pôle mondial majeur dans le domaine. La Rencontre Internationale de l'art performance (RIAP), établie à Québec, a accueilli des centaines d'artistes dont certains de grande renommée : de Orlan à Cindy Scherman en passant par Stelarc, Esther Ferrer et Black Market. Au fil des décennies, Le Lieu a développé un réseau d'échanges internationaux qui, au-delà de l'Amérique du Nord et de l'Europe occidentale, trouve des ramifications jusqu'en Asie et en Amérique latine. Nous avons jusqu'à maintenant rapidement tracé une genèse de l'événement et un regard critique sur son organisation. En approfondissant davantage, soulevons quelques enjeux que suscite la performance en tant que discipline avant de reprendre notre sujet principal et fournir d'autres exemples de ce qui se fait en matière de poésies hors-livre à Québec.

2.2.1 Le Collectif Inter/Le Lieu

C'est d'abord autour d'une revue puis de plus en plus autour d'événements que se constitue le collectif Intervention. La revue *Intervention* est fondée en 1978. À ses débuts, la publication a un profil progressiste et militant. Elle se montre ouvertement de gauche et sensible aux luttes locales telles que celles entourant l'aménagement urbain du centre-ville (Québec ayant été éventrée par des autoroutes au début des années 1970) ainsi qu'aux enjeux écologistes et à la cause féministe (le numéro 7 est entièrement consacré à des propositions de femmes en art). On y trouve alors couramment dessins et bandes dessinées. Dès le huitième numéro, l'obtention de fond publique va de pair avec une précision du

[227] Sur l'exploration des clichés performatifs, voir MATTE, Hélène, *DÉJA, ~~HÉLAS~~, ENFIN, Une fois pour toutes. L'Immédiat en différé* […], mémoire, Québec, Université Laval, 2010.

mandat de la revue, visant la cible culturelle le domaine artistique et se faisant, l'autopromotion des activités de ses membres. Aussi, la photographie y est désormais dominante. Le numéro 8 est consacré à l'environnement et aux galeries d'art parallèle du Québec. Il est suivi d'un numéro entièrement consacré au Symposium de Chicoutimi en 1980. Ce symposium, l'un des plus gros événements d'art actuel organisés alors au Québec, intègre une programmation en performance. Richard Martel, l'un des fondateurs de la revue *Intervention* (*Inter Art Actuel* à partir du numéro 24) et du collectif homonyme, participe de près à l'organisation. Il y rencontre Hervé Fischer qui promeut la notion d'art sociologique. Ce dernier le mettra en contact avec Horst Wegmann et ils se retrouveront deux ans plus tard à la biennale d'art contemporain *Documenta* de Kassel pour réaliser, avec plusieurs autres formant les contingents Québec-Allemagne-France, un « *work shop* d'art engagé ».

En 1982, faisant suite à l'expérience de la *Comme galerie*, le collectif fonde un espace d'exposition nommé Le Lieu[228]. « C'est au cours de cette année que, lentement, l'idée générale qui supportait le groupe d'artistes collaborant à la revue *Intervention,* glissait sensiblement du politique vers le poétique[229] ». Il participe dès lors au réseau des galeries dites « parallèles[230] » qui émergent au Québec. Il s'agit de regroupement d'artistes dont les pratiques, en dehors des normes institutionnelles, s'appuient sur l'autodétermination et l'autogestion pour fonctionner. À cette époque, de nombreux groupes d'artistes s'activent partout au Québec et, drôlement, le nom de plusieurs riment avec « action » : *Atelier Insertion* (Chicoutimi), les collectifs *InterXsection* (Montréal) et *Interaction* Qui (Alma). Nombreuses organisations d'artistes[231] voient le jour au cours de la décennie 1980 à Québec même. Parmi celles-ci, l'Association Obscure aura une influence majeure. L'historienne Lisanne Nadeau n'hésite pas à nommer ses protagonistes — Gilles Arteau, Robert Faguy, Réjean Perron, Jocelyn Robert, Robert Morin et Hélène Doyon — de pionniers.

---

[228] Déménagé dans les années 1990, Inter/Le Lieu devient propriétaire de ses locaux en 2002.

[229] SAINT-HILAIRE, Jean-Claude, « De la galerie Comme au Lieu, centre en art actuel », dans *L'art en acte,* Québec, Édition Intervention 1998, p. 24.

[230] SIOUI DURAND, Guy, *L'art comme alternative, Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996*, Québec, Éditions Intervention, 1997.

[231] Il y a aujourd'hui plus de 70 centres d'artistes au Québec, réunis au sein du Réseau des centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ).

> Ce fut le premier centre à mettre de l'avant la multidisciplinarité et les nouveaux médias de l'époque : la vidéo dans les années quatre-vingt puis, dans les années quatre-vingt-dix (surtout à partir de 1993), ce que l'on nommait « l'informatique appliquée aux arts ». Plusieurs centres ou regroupements existant encore aujourd'hui sont en fait des enfants d'Obscure : on pense à La Bande Vidéo, aux Productions Recto-Verso (1984) et à Avatar (1993).
>
> Obscure a adopté une attitude de revendication envers l'État en ce qui a trait aux programmes alors non existants qui seront mis sur pied pour subventionner ses activités multi, mais également en ce qui a trait aux subventions à l'acquisition d'équipements[232].

Plusieurs centres d'artistes, sauf La Chambre Blanche et Inter/Le Lieu se regrouperont dans la Coopérative Méduse dans les années 1990. Tout en s'associant ponctuellement avec d'autres entités locales ou régionales, Inter/Le Lieu garde farouchement son indépendance tout en travaillant sans relâche à l'établissement de réseaux de contacts internationaux. Il revendique ainsi une reconnaissance et un épanouissement en dehors de la centralisation culturelle propres aux métropoles que sont Montréal et Toronto. « L'art québécois n'est pas l'art montréalais[233] ».

2.2.2 La performance à Québec : du Cabaret au festival, de la performance à la manœuvre

Nous l'avons vu ci-haut, deux événements marquent l'année 1984 à Québec et constituent le point d'ancrage de ce que deviendra officiellement la *Rencontre Internationale d'Art Performance*, le *Neoson(g) Cabaret* précède *In Memoriam Georges Maciunas*. Par la suite, les évènements se succèdent dans un intervalle bisannuel. *Espèces nomades* (1986) est suivi d'*Immedia Concerto* (1988) durant lequel Le Lieu, en collaboration avec l'Association Obscure (chef de file du théâtre performatif entre 1982 et 1998) et le centre Œil de Poisson, reçoivent quarante-cinq artistes et présentent performances, installations et « arts media ». Par ailleurs, Le Lieu reçoit de nombreux artistes et affine sans relâche son réseau. Parmi les passages les plus prégnants, on compte ceux de Jan Swidzinski, colporteur de l'art contextuel, et ceux de Robert Filiou[234] qui dès 1979 y sème l'idée de l'*Eternal network*.

---

[232]NADEAU, Lisanne et Guy Sioui Durand, « 30 ans d'art vivant à Québec : Dialogue entre toi et moi », Intervention 100, 2008, p. 22.

[233] MARTEL, Richard, « Octobre 1979 : l'art au Québec », Intervention 5, 1980, p. 30

[234] Les Éditions Intervention publieront plusieurs titres au sujet de Robert Filiou. Le numéro 38 de la revue lui est consacré. *L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art* est publié en 2003. En 2010, Cyril Bret

Théoriciens et chercheurs sont aussi impliqués. Aujourd'hui encore, le philosophe Mikaël La Chance et le critique d'art Paul Ardenne prennent part au comité de rédaction de la revue. Des discussions, voire des colloques ouverts au public, sont organisés en parallèle aux festivals. En 1988, les réflexions de Pierre Restany sur l'officialisation de la performance comme discipline et son caractère narcissique et spectaculaire provoqueront une contre-argumentation désireuse de renouveler les termes. L'art action et la « manœuvre » seront de ceux-là. En 1990, Le Lieu organise la biennale d'art actuel de Québec sous le titre de « De la performance à la manœuvre ». Alain-Martin Richard[235] publie notamment un texte-manifeste qui prône l'implication sociale de la manœuvre : une forme sans esthétique ou matériau particulier, qui engage dans un processus d'intersubjectivité où l'artiste est un élément sans être un centre. Plus une pratique qu'une esthétique, la manœuvre se présente encore aujourd'hui comme un important apport conceptuel à la performance, l'implantant dans un champ d'action relationnel non seulement social, mais sociétal.

Si Inter/Le Lieu se spécialise dans l'organisation d'événement de performance, il n'est néanmoins pas le seul à s'y consacrer. À Montréal en 1977, la revue *Parachute* organise un événement international voué à l'art expérimental dans lequel la performance prend officiellement place. Trois ans plus tard, la même revue publie les actes d'un colloque dédié à la performance[236], une référence incontournable notamment parce qu'il met en perspective les enjeux critiques que sont l'archivage et ce qu'on peut nommer aujourd'hui l'in(ter)disciplinaire. *Véhicule art*, fondée en 1972 à Montréal, est la première galerie autogérée du Québec et la première à promouvoir la *performance* en tant que telle. En 1979, elle réalise un événement en collaboration avec les centres Média, Optica et La Centrale/Powerhouse. *Promenade parallèle* est un circuit urbain durant lequel chaque arrêt donne lieu à une performance. Plus de douze artistes, dont Monty Cantsin, y participent. Toujours à Montréal, l'événement *Ultimatum* prend place en 1984 et 1987 et mêle le

---

y signait *Robert Filiou et sa recherche, Les enjeux plasticognitifs de la recherche sur l'origine*. Par ailleurs, en hommage à Filiou qui en a proclamé le 1000000e anniversaire en 1963, Inter/Le Lieu fait la promotion de l'anniversaire de l'art depuis 1991.

[235] RICHARD, Alain-Martin, « Matériau Manœuvre », dans Inter, no 47 (printemps 1990), p. 1-2, republié dans *L'art en acte*, p. 182.

[236] *Performance, Texte, document*, actes du colloque « Performance et Multidisciplinarité : Postmodernisme, Montréal, Parachute », 1980.

multimédia et la poétique de l'action. En région, la performance est plus rare. À Joliette, en 1989, l'événement *Du X^ième^ péché à la onzième rumeur* programme Natalie Derome qui, encore aujourd'hui, mène une pratique singulière de monologues à la musicalité débridée.

Le sociologue de l'art Guy Sioui Durand, co-fondateur de la revue *Inter art actuel*, est un témoin privilégié de l'évolution de la performance au Québec. Dans *L'art comme alternative*, il examine trois phases de son évolution. Entre 1976 et 1996, il y aurait eu plus de mille performances. Les premières s'inscrivaient clairement au sein d'une mouvance contre-institutionnelle et se caractérisaient par leur dimension collective. Aussi « on observe l'importance des évènements d'art, lesquels perpétuent une préoccupation communautaire réelle, plus que d'être une simple assise organisationnelle de programmation des prestations individuelles comme on le rencontre dans les centres d'artistes et les musées[237] ». À partir du milieu des années 1980, en même temps que les centres d'artistes se stabilisent dans des lieux spécifiques et par la régulation du financement étatique, la performance passe en général d'un art public, dans des endroits non attendus, à la prestation en salle en contexte spécifique : « L'augmentation du nombre d'adeptes de cette pratique entraîne les organisateurs de festivals à spécifier la performance comme corpus autonome[238] ». Enfin, la performance québécoise se fait plus individuelle et s'internationalise. De nombreux performeurs nomades[239] s'activent en dehors des frontières et s'intègrent à un réseau de plus en plus élargi. Selon Sioui, les artistes québécois présentent près de soixante-dix performances en 1985, dont six en Europe et cinq aux États-Unis. En 1989, des quarante-sept performances québécoises répertoriées, près de la moitié ont lieu en dehors du territoire.

2.2.3 L'art de la performance et les artistes ambassadeurs

Dans les années 1990, les activités de Inter/Le Lieu se poursuivent. Les liens avec la France, l'Irlande, la Pologne, le Japon, l'Espagne, le Mexique et plusieurs autres pays se

---

[237] SIOUI DURAND, Guy, *L'art comme alternative, Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996*, *op. cit.*, 1997, p. 266.

[238] SIOUI DURAND, Guy, *L'art comme alternative, Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996*, *op. cit.,* p. 269.

[239] Selon le journal La Presse, Richard Martel aurait commis « plus de 250 "performances artistiques" dans 40 pays depuis 25 ans ». [en ligne], www.lapresse.ca/le-soleil/actualites/le-laureat/200901/24/01-820617-richard-martel-lart-sans-compromis-pour-un-homme-daction.php [consulté le 25 septembre 2015].

développent et n'ont de cesse. Le fait que Québec soit une ville intermédiaire, n'ayant ni la densité de la métropole ni l'étendue des régions, facilite l'organisation d'échanges internationaux, selon Richard Martel [240] . Québec se situe entre régionalisme et internationalisme. La Province est caractérisée par son amérindianité et par un fait francophone isolé parmi le bassin anglophone. Québec vit une dynamique entre les modèles nord-américains et européens qui encourage une ouverture sur le monde et un renouvellement des pratiques.

En 1994, le collectif composé d'Alain-Martin Richard, de Jean-Yves Fréchette, de Jean-Claude Saint-Hilaire, de Richard Martel et de Nathalie Perreault, réalise le vaste projet *Manœuvre nomade*, une action poétiquement politique s'il en est une. Ils se rendent en plusieurs lieux d'Europe pour présenter un ensemble d'actions (performance *in situ*, expositions, installations, diffusion de documentation) dont la principale est l'émission du passeport *Territoires nomades*, une imitation du passeport canadien voué officiellement à une circulation en territoires artistiques et imaginaires plus que frontaliers et politiques. Près de mille documents seront distribués par les artistes dans plus de neuf villes en Espagne, en Allemagne, en Hongrie, en Italie, en Pologne et en France. Cette œuvre mouvante, à grand déploiement, constitue le point culminant des activités créatives de Inter/Le Lieu, tant par son ampleur que par les notions éprouvées : le nomadisme[241], le détournement, la création en contexte et *in situ,* l'interaction, la manœuvre. Avec *Manœuvre nomade*, l'expertise développée pour les relations internationales et les communications[242], activités corollaires aux pratiques performatives d'Inter/Le Lieu, sont ouvertement mises à profit : des campagnes locales sont lancées dans chacune des villes hôtes et une publication est entièrement consacrée au projet à sa suite. Le collectif présentera quelques performances (en général hors Québec) jusqu'à sa dissolution complète en 1999**.** Ultérieurement, la manœuvre connaîtra aussi des ratés. Dans les années 2000, certaines manœuvres ponctuelles réalisées dans un cadre pédagogique ou sous l'autorité

[240] MARTEL, Richard, « Québec, vaste village jouissif et performatif », dans *L'art en acte* (1982-1997), Québec, Éditions Intervention, 1998, p. 9.

[241] Dans les années 1980, les ouvrages de Zumthor amènent un éclairage sur cette notion.

[242] Richard Martel parle d'accomplissement de « la totalité du système performatif », pour nommer l'effectivité « de l'idée à sa réalisation en passant par son commentaire et son positionnement historique ». *RIAP 2012*, p. 11.

d'un performeur prendront parfois des allures de camp d'entraînement militaire. Pensons ici aux « déambulations » en uniformes et cagoules de Richard Martel à Cuba, ou encore l'action effectuée par Cang Xin[243] à Québec en 2010, dont les stagiaires en provenance de Montréal étaient prêts à tout et n'importe quoi. Ici, on voit les limites d'une participation du public ou d'une relève qui, même si volontaire, peut se confondre avec un endoctrinement.

2.2.4 Performer au XXI[ème] siècle

« Comme d'autres arts, la performance en cette fin de siècle semble bien avoir rogné ses ailes[244] », concluait Josette Féral en 2000. Selon Sioui Durand, la performance au Québec connaît trois phases spécifiques. La période entre 1976 et 1984 est caractérisée par l'émergence d'une contre-culture organisée. Les années qui suivent sont marquées par une consolidation des réseaux, mais également par une normalisation de la forme (induite par son mode de financement étatique), sa validation par les institutions et la création de festivals qui lui sont spécifiquement dédiés. De 1990 à 1996, la performance entre dans une légitimation et une affirmation appuyée par des publications et des évènements phares. L'anthologie *Performance au • in Canada*[245] est de ceux-là. Si l'échelon historique de Sioui Durand se termine en 1996, il pose des questions qui aident à concevoir dans quelle perspective la performance a évolué depuis. *Alternative ou aliénation? Auto-histoire ou autogestion idéologique? Alternative ou hyperspécialisation subventionnée?* Questions auxquelles l'historienne de l'art Anne-Sophie Blanchet répond par un redécoupage historique dont la dernière phase serait la *Dégénérescence, questionnement et renouveau.* Il apparaît de même que certaines conditions d'existence de la performance la campe inexorablement dans le paradoxe. Chez Blanchet comme chez Sioui Durand, la dépendance aux subsides met à mal l'identification de la performance à un art alternatif. Par ailleurs, le fait que « la consécration de la performance s'effectuera en grande partie grâce à la prise en

[243] RICHARD, Alain-Martin, « Hymne au Sacré en sol mineur », dans *Rencontre Internationale d'art performance de Québec 2010*, Regards sur l'art action en Amérique Latine et en Asie, Québec, Éditions Intervention, 2013, p. 70.

[244] FÉRAL, Josette, « Qu'est la performance devenue? », *Jeu : revue de théâtre*, n° 94, Montréal, 2000, p. 164.

[245] *Performance au • in Canada 1970-1990*, Québec, Éditions Intervention, 1991.

charge par les artistes du discours idéologique qui la supporte[246] », laisse à supposer que la performance est dépendante d'un support médiatique malgré sa prétention à échapper à l'appropriation commerciale, voire à se présumer immatérielle.

Au début des années 2000, les éditions Intervention publient les actes du festival-colloque *Art Action* de 1998 qui retrace l'histoire de la performance. La publication bilingue anglais-français connaît une édition espagnole en 2003. Dans ce portrait mondial de la performance, le continent africain demeure un grand exclu et, sauf quelques afro-américains, les Noirs sont sous-représenté[247]. Au Québec, un regain d'intérêt pour la performance se fait sentir auprès des jeunes. La performance entre officiellement dans les corpus des programmes d'art universitaire québécois, légitimant son statut de discipline. Aussi, plusieurs artistes professionnels, sans être officiellement performeurs, s'y mouillent plus volontiers. Les éditions Interventions, toujours soucieuses d'archiver les événements, transfèrent l'ensemble de ses archives en format numérique et publient une épaisse collection de DVD (la première archive vidéo remonte à 1981[248]).

Nous l'avons mentionné, la *Rencontre Internationale d'Art Performance* est programmée, depuis 2010, en fonction des nationalités invitées. Ceci tend à mettre à jour les contextes propres aux pays concernés, mais surtout, cela révèle une logique géopolitique. L'organisme se met au diapason de l'État qui le finance en empruntant une pensée territorialiste et « nationalisante »[249].

> Faut-il donc comprendre les performances comme aliénation sociétale issue des nouvelles techniques de gérance globale, dites décisionnelles? […] Systématiquement, les dimensions économique, politique et culturelle en termes de logique postmoderne découlent du mode de reproduction décisionnel qui aliénerait la performance comme art immédiat.[250]

Dans cette perspective, l'aventure de la performance au Québec est moins celle du

---

[246] BLANCHET, Anne-Sophie, « Lorsque le spectateur se fait acteur, La manœuvre artistique », Mémoire de maitrise, Québec, Université Laval, 2012, p. 32.

[247] À cet égard on peut saluer l'organisation du *Kinact*, une Rencontre Internationale de performance prévue en 2015, à Kinshasa en République démocratique du Congo.

[248] *Art et société, production Tom, 1981, NTSC, ¾ po, une heure, couleur.*

[249] Une pratique que le festival français *Infr'action* met aussi en vigueur depuis 2007.

[250] SIOUI DURAND, Guy, *L'art comme alternative, Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996,* p. 290.

développement d'une discipline que celle de l'élaboration de réseaux, eux-mêmes influencés par les (la et le) politiques en place. En ce sens, la démarche artistique de Richard Martel est représentative de la tendance prise par le centre d'artiste qu'il dirige. En 2008, l'organisation du festival *Infr'action* (France) décrit sa démarche comme une prise de « position par l'écrit et le performatif en dialectique avec l'institution officielle [251] ». Vingt ans avant déjà, en 1988, Martel décrivait le festival *Immedia Concerto* comme « un jalon de plus dans la libido artistique en dialectique avec les exigences formelles de l'institution[252] ».

Par exhibitionnisme ou transparence, les montants des subsides accordés aux centres d'artistes et la revendication d'obtenir ce que l'on considère comme un dû prend part aux éditoriaux de la revue *Inter Art Actuel*. Dès 1984, dans son bilan d'événement, la revue mentionne les aléas administratifs qui ont failli empêché l'obtention de la subvention promise. C'était le 450e anniversaire de la découverte de Jacques Cartier et des fonds spéciaux voués à la culture avaient été alors débloqués par les subsides, tandis qu'en 2008 c'est le 400e anniversaire de la Ville de Québec. Inter/Le Lieu réalise pour l'occasion *La Caravane de la Parole* avec un souci de réunir des poètes francophones internationaux dont des canadiens *coast to coast,* en résonance au programme lancé par Patrimoine Canada. De même, *Latinos del Norte*, l'échange Québec-Mexico coordonné en 2001, coïncide avec le passage du Sommet des Amériques à Québec et des discussions panaméricaines autour d'une *Zone de libre échange des Amériques* (ZLEA).

> Dans ce mode de circulation subventionné à l'intérieur de circuits bien balisés, l'art en actes a-t-il perdu progressivement sa signification sociétale pour devenir une simple pratique spécialisée et segmentée? […] Aux dires de Michel Freitag, les performances tombent directement dans le champ des procédures décisionnelles des instances techno-bureaucratiques pour assurer leur survie et même leur identité. La perte de substance sociale de ce type d'art viendrait simplement du fait que la dépendance économique condamne la pratique à consacrer toute son énergie à l'affirmation, à l'exposition, à la démonstration de sa propre nature d'« être-de-l'art » [253].

---

[251] [en ligne], http://www.infraction.info/archives/infraction-4/artistes/richard-martel-canada.html.

[252] MARTEL, Richard, « *Immedia Concerto »,* dans *L'art en acte*, Québec, Éditions Intervention, 1998, p. 72.

[253] SIOUI DURAND, Guy, *L'art comme alternative, Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996*, Québec, Éditions Intervention, 1997.p. 288,

Sauf le corps individuel et social, sauf le réseautage, sauf la conception de notions opératoires telles la manœuvre, la matière de la performance serait-elle finalement, non pas la relation entamée avec le public, mais, celle entreprise avec l'État qui la finance? Une figure-type du performeur se dessine alors, celle d'un administrateur, ambassadeur globe-trotteur, formateur d'une relève de moins en moins naïve, séduite par ses qualités de programmateur et d'agent de voyage, plus que par les promesses de libération et d'avant-gardisme que la performance affiche au rabais? Dans cette grossière caricature, nous trouverions la face cachée d'une discipline qui, voulant incarner liberté et immédiateté, se voit aliénée et prescrite.

2.2.5 Médiatiser la performance : pérennité de la fugacité

La dimension bureaucratique de la performance coïncide parfois avec une hiérarchisation des rôles, voire un autoritarisme. Passons les anecdotes revanchardes pour regarder dans la loupe de la cause féministe qui animait les premières heures de la revue. Force est de constater qu'à Québec, la performance demeure fortement marquée par le patriarcat. Ce, malgré le fait que des femmes au Québec —Sylvie Tourangeau, Constanza Camelo, Suzanne Joly, Sylvie Cotton, Sylvette Babin, etc. — et ailleurs, — Nathalie Loveless (Canada), Lovisa Johanson (Suède), Leena Kela (Norvège), Marilyn Arsem (États-Unis), Elvira Santa Maria (Irlande/Mexique), etc. — soient des performeures aguerries et des commissaires avérées. Il est étonnant de constater que les femmes impliquées avec le collectif Inter/Le Lieu (souvent les conjointes des membres de la gente masculine) n'aient pas épousé de carrière artistique. Aussi, il est remarquable qu'elles aient joué un rôle primordial dans l'élaboration de la revue (Chantal Gaudreault, Diane-Jocelyne Côté, Mona Desgagnée, Francine Bergeron, Nathalie Perreault, Geneviève Fortin aujourd'hui, etc.). Rédactrice, coordonnatrice ou graphiste, elles ont émancipé la tâche de secrétaire assumée traditionnellement par les femmes[254].

[254] Mentionnons cependant des performeures féminines qui, au cours des années 2000, dans le sillage d'Inter/Le Lieu, ont développé une pratique reconnue : Marlène Renaud-B., Marie-Claude Gendron, Les Fermières Obsédées, Amélie-Laurence Fortin et Hélène Matte (à notre tour, l'autopromotion), devant lesquelles Julie André T. et Julie Bacon font offices de défricheuses. Sauf exceptions, le réseau établi entre organisateurs est longtemps dominé par les hommes. Néanmoins, la tendance semble. se renverser. En 1998, au colloque sur l'histoire de la performance organisé par Le Lieu (Art Action 1958-1998), les conférenciers comptent six femmes pour trente-et-un hommes. Vingt ans plus tard, en 2018 l'exercice est repris (Art Action 1998-2018), sur une soixantaine de conférenciers, on compte au moins dix-huit femmes.

On l'a mentionné, la progression et la légitimation de la performance, particulièrement à Québec, va de pair avec la production de publications[255]. Les Éditions Intervention, sa revue éponyme, ses ouvrages et ses documentations audiovisuelles y ont résolument contribué. Il faut dire qu'elles s'inscrivent dans une mouvance de développement culturel phénoménal qui affecte le Québec à la suite de la révolution tranquille. Au cours des décennies 1970-1990 par exemple, plus de cent revues culturelles ont vu le jour en sol québécois[256]. La revue Intervention est de celles-là. Bien que, tel qu'évoqué ci-haut, son contenu se spécialise et se dégage pratiquement des enjeux locaux et militants qui l'animaient, une constance la caractérise. On y trouve une critique soutenue des médias, soit comme un prolongement de la dénonciation de la centralisation culturelle, soit parce qu'il y a sous-représentation de certaines pratiques, dont la performance. Le populisme propre au media de masse y est aussi écorché. Des condamnations du traitement de l'information sont publiées dès le numéro 3[257]. Le numéro 66 intitulé « Télécratie » fait état de l'*Affaire Rivington School*[258]. Encore en 2015, un retour sur *l'Affaire David Dulac*[259] met la couverture médiatique en cause et dénonce l'appropriation culturelle et le verbiage médiatique entourant une émission de variété à la télévision nationale[260]. Cette critique des médias sous-entend la nécessité d'une autogestion du reportage et justifie la volonté d'influencer, d'utiliser, sinon de détourner le système médiatique à l'œuvre[261].

Bien entendu, l'autopromotion a ses limites. Outre le risque de tomber soit même dans le sensationnalisme et le discours racoleur, elle n'est pas exempte de paradoxe. Une critique qui exècre la centralisation se trouve en contradiction avec elle-même lorsqu'elle est à la

---

Il faudrait ici approfondir, le champ est libre pour des recherches ultérieures. Mentionnons enfin que la direction générale de l'organisme Le Lieu est, depuis quelques années, assumée par une jeune artiste. Cela démontre que malgré une certaine institutionnalisation, l'autogestion par les artistes (et non les experts) est une valeur réitérée par le centre et que le rôle accordé aux femmes n'y est, somme toute, pas banal.

[255] En plus de la revue, et sans compter les documents sonores et audiovisuels, on compte en 2015 près de cinquante ouvrages publiés par les Éditions Interventions depuis sa fondation en 1978.

[256] Blanchet (2012) réfère aux travaux de A. Fortin dans *Passage de la modernité : les intellectuels Québécois et leurs revues (1978 – 2004)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2005, p. 70 – 80.

[257] BÉGIN, François, « La télévision amie ou ennemie? », Intervention 3, Québec, p. 22.

[258] « Radio-Canada et l'Affaire Rivington School », *Inter Art Actuel* 66, Québec, p. 6.

[259] LAMY, Jonathan, « Chronique d'une condamnation annoncée : la couverture médiatique de l'affaire David Dulac », *Intervention 117*, Québec, 2015.

[260] MATTE, Hélène, « Le Mot qui fait WOW, un mot qui fait WOH », Inter 122, Québec, 2015.

[261] Lamy (*Inter Art Actuel, 117*) rapporte comment, Le Lieu a posé un guet-apens aux journalistes friands d'histoires-chocs en annonçant faussement une performance de David Dulac.

fois juge et partie de son histoire. Ainsi, l'« Histoire » de la performance, sous l'apparence d'un consensus, est un corps immanquablement atrophié. Ce que Pierre Bourdieu écrivait au sujet de la télévision s'applique alors ici. « [L]a télévision, instrument de communication, est un instrument de censure (elle cadre en montrant) soumis à une très forte censure […] La pire censure est l'absence; les paroles des absents sont exclues de manière invisible[262] ». Les artistes qui, par choix ou par manque de moyens, n'intègrent pas à leur démarche le souci de l'archive et de sa promotion, s'en trouvent sanctionnés. Concernant Inter/Le Lieu, ce sont de nombreuses personnes qui s'y ont impliqués. Il faudrait ici élaborer davantage sur l'apport de plusieurs d'entre elles.

2.2.6 Une critique généralisée

Depuis la fin des années 1970, le paysage culturel du Québec, comme ses paysages urbains, a changé. L'institutionnalisation généralisée des centres d'artistes « autogérés » a amené son lot d'experts en tous genres. Commissaires et spécialistes en *management* culturel se glissent en premier plan du tableau, ou s'immiscent dans la liste des compétences qu'un artiste se doit désormais de posséder. Les paradoxes attribués à Inter/Le Lieu ou à la performance en tant que discipline s'appliquent à d'autres et sont parfois généralisable. Partout en occident, on s'est conditionné à la mode des festivals, ce qu'Olivier Neveu à la suite de Jean Jourdheuil (1985) nomme la « festivalisation ». Incarnation du néolibéralisme dans sa forme artistique, la festivalisation conduirait à une hégémonie programmatrice qui aboutit à un « éclectisme sans altérité », à une surchauffe productrice et à une quête du consensus[263]. Déjà en 1981 Paul Zumthor[264], penseur négligé de la performance, voyait les festivals comme un symptôme d'effritement de la fonction des fêtes : « fête s'oppose à spectacle comme à une action communautaire à toutes autres : à plus forte raison, à l'industrie culturelle […][265] ». Néanmoins, si Inter/Le Lieu n'a pas évité tous les pièges

[262] BOURDIEU, Pierre, *Le monde diplomatique du 25/04/96,* cité par Richard Martel dans les pages consacrées à l'Affaire Rivington School », *Intervention 66,* p. 7.

[263] NEVEU, Olivier, *Politique de spectateur, Les enjeux du théâtre politique d'aujourd'hui*, Paris, La découverte, 2013, p. 23.

[264] « Un art qui reposait sur des techniques d'assemblage, de combinaison, de collage, sans souci d'authentification des parties, recule et cède assez vite le terrain à un art nouveau, qu'anime une volonté de singularisation. La théâtralité généralisée de la vie publique commence à s'estomper, et l'espace se privatise ». Zumthor, *La Lettre et la voix*, p. 29.

[265] ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 269.

qu'il s'est parfois tendu lui-même, il a du moins su garder une issue de secours en demeurant critique, notamment de lui-même[266].

Outre la RIAP, plusieurs biennales et évènements de performance ont maintenant régulièrement cours au Québec. Parmi ceux-ci on compte *Viva art action* (Montréal), *Art Nomade* (Saguenay) et la *Biennale de performance de Rouyn-Noranda*. Nonobstant la variété des festivals et les aléas administratifs ou historiques qu'on leur attribue, la performance ne serait-elle pas toujours même après tout? « La performance est l'actualisation devant un public potentiel d'un contenu variable d'expressivité[267] ». N'est-elle pas aussi ce « médium versatile qui peut trouver son expression partout : avec ou sans moyens, dans les musées ou dans la rue, dans les galeries ou les centres commerciaux, en pratique isolée ou dans des évènements majeurs[268] »? Certainement, Inter/Le Lieu a contribué au développement de la discipline et influencé l'orientation des programmes de bourses dédiés aux artistes. La performance est considérée comme un art visuel. Puis, le bureau Inter-art est créé en 1999 au Conseil des arts du Canada et s'approprit la pratique. Le fait que la « performance » ait ensuite été relayée à nouveau au programme des arts visuels permet de comprendre combien les enjeux autour de la médiation de la performance pèsent sur la définition de la discipline. Dans le numéro 1 *d'Intervention*, Raoul Vaneigem en exergue, Richard Martel proposait que les artistes deviennent des travailleurs culturels concernés par leur environnement social[269]. Dans le numéro 2 de la revue, c'est Mao Tse-Toung qui introduit un texte dans lequel il déclare que « l'important pour le travailleur culturel québécois est donc de demeurer conscient et de lutter contre tout ce qui opprime le producteur[270] ». Suivant cette logique, dans un contexte où depuis vingt ans il n'y a pratiquement pas d'augmentation des budgets alloués par le Conseil des arts et où le mécénat n'est pas coutume, doit-on présumer que c'est un soutien direct aux artistes —plus qu'à l'administration de programmes et d'infrastructures — qu'il faut revendiquer?

---

[266] RICHARD, Alain-Martin, « Enferrer l'art », dans *Inter Art Actuel* 43, Québec, p. 3.

[267] MARTEL, Richard, « performance » dans *Index du performatif*, insérer dans Intervention 119, Québec, 2015

[268] RICHARD, Alain-Martin, « Activisme et performance : des manifestes-agis à la manœuvre », *Performance au Canada 1970-1990*, Québec, Éditions Intervention, p. 23.

[269] MARTEL, Richard, « L'avant-garde de la mort ou la mort de l'avant-garde », *Intervention 1*, Québec, 1978.

[270] MARTEL, Richard, « Essai sur l'art contemporain québécois », *Intervention 2*, Québec, 1978, p. 12.

Subventionner les arts vivants est légitime dans une société où le tout-numérique, l'agroalimentaire, l'exploitation des ressources naturelles et même les entreprises de production de béton sont soutenus financièrement par le gouvernement. Or, l'« État providence » semble prodiguer de moins en moins.

Fig. 4 La Machination lourde à l'ère de la reproductibilité technique : Houba! Houba! Y a t-il un pigmée dans la salle ? , Performance effectuée à plusieurs reprises en 1988 par Mona Desgagné, Alain-Martin Richard, Richard Martel et Pierre-André Arcand (absent de la photo). Crédit : Fritz Vogel et Inter/Le Lieu.

2.3 Occurrences locales

Les poésies, des concrètes aux performée, après la seconde guerre comme aux débuts du XX^{e} siècle des avant-gardes, ont une dimension internationale. Il ne faut pas chercher à l'autre bout du monde pourtant pour trouver des exemples de poésies expérimentales, numériques, autoréférentielles, sous forme de projet d'installation ou même de « manœuvre »; le hors-livre poétique se manifeste aussi à Québec et ses alentours. Le travail de Pierre-André Arcand, fer de lance de la poésie sonore et de la musique expérimentales dès les années 1970, ou la toute nouvelle branche du Protectorat de pataphysique québécoise sont exemplaires. La festivalisation y est aussi un enjeu avec le

développement de festival tel Québec en toutes lettres ou le Mois de la poésie (anciennement Printemps des poètes). Sans s'étendre sur le sujet qui mériterait en soi tout un chapitre ou même une thèse, mentionnons quelques exemples locaux. Au demeurant, nous verrons qu'en marge du réseau des poésies performées se perpétuent une tradition du récital et de micro-ouvert (qu'aujourd'hui le collectif RAMEN poursuit), sinon de la joute poétique, comme art de la parole. Une tradition qui se régénère également par la création de réseaux, notamment ceux du « slam », sur lequel nous nous attarderons avant de conclure ce chapitre.

2.3.1 Jean-Claude Gagnon, alias Beuk Tisselard, alias l'Abominable Homme des Lettres

Jean-Claude Gagnon a tenu une chronique régulière dans la revue *Inter Art Actuel* et a ponctuellement collaboré au collectif Intervention.

> Beurk Tisselard, va puissamment développer un style unique pour l'art action, enferrant musique, poésie sonore et art performance, défonçant les limites de l'oralité artistique. Il sera présent sur les scènes alternatives locales et internationales au fil de complicités avec les Jean-Claude Saint-Hilaire, Pierre-André Arcand, Alain-Martin Richard et Richard Martel —et ses participations ponctuelles au collectif Inter/Le Lieu. Sa prestation chez Obscure en 1986, avec son « Beukophone » et la machine à déchiqueter les mots demeurent dans les mémoires. Dix ans plus tard, en 1996, on trouvera un Beuk Tisselard « technonature » sur toutes les scènes. Des anthologies italienne et russe de poésie lui font écho. En 2001, il triomphe en finale des performances lors de l'événement Latinos des Norte au Centro X'Teresa à Mexico, soulevant une foule mexicaine survoltée.[271]

Au nom du collectif Réparation de poésie, Jean-Claude Gagnon a organisé de nombreux récitals au centre-ville de Québec. Il a notamment inauguré la tradition des récitals de poésie au TamTam Café dans les années 1990, dont l'auteure de ces lignes puis surtout André Marceau (Tremplin d'actualisation de la poésie) reprendrons le flambeau. Surtout, il est le chef de file d'un réseau international de *mail art* comprenant notamment des poètes de toutes allégeances et qui a perduré près d'une trentaine d'années à Québec et donnant lieu en 1994, à la Rencontre Internationale d'art postal. Il est l'auteur de poésies visuelles

[271] SIOUI DURAND, Guy,« Une grande œuvre (enfin!) poétiquement réparée », dans *Droit de Parole*, Québec, juin 2015.

réalisées par ordinateur et imprimée au jet d'encre ainsi que de nombreuses performances où se mêlent improvisation verbales et jeux d'harmonica désinvoltes.

2.3.2 Jean-Yves Fréchette

Outre les poésies performées actives dans les festivals et évènements, une figure mêlée aux activités du LIEU se démarque particulièrement. Jean-Yves Fréchette est l'un des fondateurs du LIEU et de la revue *Inter Art Actuel* qui y est associée. Il a contribué à la conceptualisation de la « manœuvre », qui vise à dépasser le concept de « performance » pour rendre à l'art action un caractère social et collectif, agissant dans le réel. En ce sens, il est aussi l'un des instigateurs et l'animateur du groupe La Centrale Textuelle qui a réalisé des projets à grand déploiement tel que *Physitexte*[272] (1981) ou encore *Agrotexte*, une œuvre de *land art* affichant les mots *Texte Terre Tisse* labourés sur 1,6 kilomètre en plein champ agricole (1982). Dans chaque cas, une logistique complexe est mise en branle, le public est invité à contribuer à la création (notamment les laboureurs) et les médias sont sollicités. Encore en 1986, La Centrale textuelle réitérait avec le *Party textuel* :

> Une vingtaine d'ordinateurs envahissent un champ... Un débarquement culturel international impliquant 19 pays dont la Suisse, l'Allemagne, l'Angleterre, la Belgique, le Togo, Madagascar, la Colombie, le Brésil, les É.-U., mais aussi la Chine et le Japon. Un chantier de travail démesuré : à vol d'oiseau, une pomme immense (100 m de diamètre) labourée en pleine campagne. Et, au centre de cette figure, une cinquantaine de jeunes auteurs [et d'illustrateurs] croquent cette image à pleine poésie, jour et nuit... 19 recueils de poésie illustrés y seront produits par ordinateur en moins d'une semaine. Une production totale de 1 000 livres destinés à une diffusion nationale et internationale.[273]

L'Intérêt de Jean-Yves Fréchette pour la création informatique ne s'est pas démenti dans les années 1990. L'artiste, aussi professeur en littérature au niveau collégial, a participé à la création de logiciel d'apprentissage contribuant à sa manière au courant pédagogique d'une littérature multimodale, que Janet Hugues[274] a appliqué à la poésie. Aussi, dans les années 2000, Jean-Yves-Fréchette s'est fait le chantre de la « twittérature », forme ludique

---

[272] FRÉCHETTE, Jean-Yves, « Physitexte », *Québec Intervention*, n° 14, 1982, p. 42-45.

[273] FRÉCHETTE, Jean-Yves, « Le Party-textuel », manœuvre réseau, [en ligne], http://pedagogie.cegep-fxg.qc.ca/scriptorWeb/scripto.asp?resultat=743477 [consulté le 22 novembre 2015].

[274] Poetry, a powerful medium for literacy and technology development, [en ligne], www.edu.gov.on.ca/eng/literacynumeracy/inspire/research/Hughes.pdf [consulté le 16 octobre 2011].

de poésie brève qui détourne le média pour en faire un outil littéraire. Dès lors, ce n'est pas le chant des oiseaux évoqué par les troubadours qui annonce le poème, mais le « gazouillis » de l'application qui retentit de la machine.

2.3.3 Rhizome

Rhizome est un organisme culturel fondé dans la Ville de Québec au tournant des années 2000. Il vise la diffusion de la littérature sous formes événementielles et interdisciplinaires et développe un réseau de diffusion international. D'abord sous le nom de *Encore Cadre*, sous la direction de l'auteur Simon Dumas, Rhizome a créé des spectacles et des installations mettant le corps et la voix des auteurs de l'avant. L'une des dernières œuvres en liste, *Chœurs*[275], est une installation interactive où des vidéos présentent neuf auteurs récitant leur texte en fonction du déplacement du visiteur qui se doit de circuler pour saisir l'ensemble. Un ensemble qui, en soi, n'est jamais totalité. Les voix s'entremêlent saturant l'espace sonore ou créant des tensions de silence, tandis que les corps-écrans grandeur nature, bougent sans se déplacer. Leur immobilité partielle souligne les postures, les mimiques et les attitudes des protagonistes. Le poète est au-devant du poème, et le visiteur entre les deux, élément d'une multitude fragmentaire qui fait de l'œuvre moins un objet qu'un passage.

2.3.4 Le Tremplin d'actualisation de la poésie

Fondé vers la fin des années 1990, le Tremplin d'actualisation de la poésie (TAP) est spécifiquement dédié à l'organisation de récital et à la microédition. Il a aussi généré une installation. *Les fleurs de Valence,* du poète-performeur André Marceau, en collaboration avec Patrick Bouchard et Anne-Marie Marchand, est une installation multimédia autour du concept de simultanéité. L'œuvre se veut une actualisation de la jonction les dimensions sonores et visuelles proposée dans le poème « Les voyelles » d'Arthur Rimbaud. Le « A *noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles* […] » du poète y est traduit sur des tableaux lumineux. Les vers y passent en continu, colorant les voyelles automatiquement selon le programme du célèbre poète. Cette installation n'a pas connu une diffusion élargie. Le directeur artistique du TAP, l'artiste André Marceau, anime des soirées de lecture et des

[275] Festival Québec en toutes Lettres, 8 au 18 octobre 2015, Québec.

scènes ouvertes depuis le début de 1998. Depuis 2007, il anime également les compétitions de Slam de la Capitale et participe à l'élaboration du réseau dédié à cette forme poétique.

2.4 Slam et compagnie

À Québec, il suffit d'ouvrir le moindrement les yeux et les oreilles pour découvrir autour de soi une activité poétique qui, sans se préoccuper d'une filiation avec les modèles avant-gardistes ou se proclamer de formes expérimentales, se fondent tout de même sur l'expérience performative. Si la tradition des récitals poétiques ne s'est jamais tarie au Québec, elle connaît néanmoins une vigueur nouvelle à la fin des années 1990 et se développe dans les années 2000 par le biais de festivals offrant la scène aux poètes (à Montréal Voix des Amériques de 2002 à 2011 et à Québec, le Mois de la Poésie de 2008 à aujourd'hui). Cela conduit notamment, à la suite du Forum sur la création littéraire au Québec[276], à l'ouverture d'un volet « spectacles littéraires » dans le programme dédié à la littérature du Conseil des arts et des lettres du Québec. Par ailleurs, 2006 marque l'arrivée des compétitions de Slam et l'établissement d'une ligue de joutes poétiques qui élargira la rivalité entre Québec et Montréal en intégrant à son réseaux les villes de Sherbrooke, Rimouski, Gatineau et Saguenay. Hors livre, mais également hors du numérique, et sans prétention explicitement expérimentale, le Slam fait catégorie à part, mais n'en demeure pas moins une forme qu'emprunte la poésie actuelle et qui, elle aussi, travaille à son compte la formation de réseaux et d'échanges.

2.4.1 Historique

Né en 1984 aux États-Unis, le *slam* est un proche cousin de la *beat generation* et de *Fluxus* avec qui, malgré les divergences esthétiques flagrantes, il partage une vision ludique et démocratique de la poésie. Néanmoins, Fluxus détourne les conventions du spectaculaire tout en provoquant son public, tandis que le slam mise sur la virtuosité de la parole pour séduire. Le slam est réglementé dans la mesure où il est un jeu. Instauré d'abord à Chicago par Marc Smith, il vise à dynamiser les récitals en invitant les poètes à compétitionner entre

[276] Forum sur la création littéraire au Québec, mai 2011, http://www.calq.gouv.qc.ca/publications/litterature_fclq_bilan.pdf [en ligne], [consulté le 14 décembre 2015].

eux, et le public à juger des meilleures performances. Ayant fait son chemin dans différents États, le slam a migré au Canada anglais et en Europe dans les années 1990. À Paris, Pilote de Hot est l'un des instigateurs des premières compétitions et contribue à sa propagation en France et ailleurs. Il est aussi le coordonnateur du Grand Slam qui accueille annuellement les gagnants d'un peu partout. Le mouvement slam a atteint le continent africain, l'océan indien et l'Amérique du sud dans les années 2000. Le Trifluvien David Goudrault est le premier Québécois à gagner la coupe du monde de slam à Paris, en 2011.

« La performance *figure* une expérience en même temps qu'elle l'*est* »[277]. Avant qu'il ne soit réglementé, Marc Smith a mis en scène des poètes munis de gants de boxes afin d'illustrer l'idée du combat qui se jouait entre eux. Puis, la mise en scène s'est épurée pour faire place uniquement à une théâtralisation de la parole sous forme de concours. Une réglementation a alors été établie et est désormais partagée entre la majorité des amateurs de slam. Ainsi, les joutes se composent de deux ou trois parties et l'ordre des participants est pigé au hasard. L'animateur est assisté par un juge de ligne qui comptabilise le temps et les points attribués par un jury composé de cinq personnes, choisies au hasard dans la salle. Chacun des membres du jury note le poète ou l'équipe de poète sur dix. En bonne conscience de cause, on suppose que l'objet de la joute n'est pas de gagner ou ce que l'on gagne, mais la poésie elle-même (et le spectacle qui en découle). Les inscriptions sont ouvertes à tous, les performances doivent être *a cappella*, présentées sans accessoire, sans improvisation. La libre expression est de mise, mais doit se faire dans le respect des différences. Aussi, la prestation ne doit pas dépasser plus de trois minutes sous peine de perdre des points. L'orateur doit être l'auteur de son texte, celui-ci peut être lu, scandé ou chanté. Puisque les compétitions se déroulent la plupart du temps dans les bars, chaque texte dit vaut souvent un verre au poète. Voilà comment se présente une compétition de slam. À partir de 1984, le modèle s'est propagé, progressivement, un peu partout dans le monde. Les différentes étapes de son développement sont notamment retracées dans la thèse de Camille Vorger dédiée au slam[278].

[277] ZUMTHOR, PAUL, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 234.

[278] VORGER, Camille, *Poétique du slam : de la scène à l'école. : Néologie, néostyles et créativité lexicale*, [en ligne], [consulté le 11 décembre 2015].

2.4.2 Discours sur, discours du : slam contre slam

Lors de notre passage en France (2008, 2010, 2015), il nous est apparu qu'un écart important divisait les réseaux de poésies expérimentales (sonore, action, numérique) et ceux du slam. De part et d'autre lorsqu'on ne s'ignore pas, on se méprise. Tantôt les protagonistes des poésies expérimentales sont perçus comme élitistes, tantôt les slameurs sont considérés comme des amateurs populistes[279]. L'écart se creuse par ailleurs du fait que les premiers s'associent plus aisément aux plasticiens et partage la niche des arts contemporains tandis que les seconds frayent plutôt avec l'industrie musicale et malgré son caractère oral, pénètre le champ de l'édition littéraire. Cette opposition nous paraît moins marquée au Québec[280] où le mouvement slam est apparu tardivement[281] et où des poètes de toutes allégeances ont expérimenté les concours d'art oratoire en instaurant une diversité de tons. Thomas Langlois, champion local et régional plusieurs années consécutives, y est l'auteur d'un mémoire sur le sujet intitulé *Voir le slam : les apports de la biomécanique meyerholdienne à l'intégration de l'expression corporelle et vocale dans le slam de poésie*[282]; exemple de l'interpénétration disciplinaire —ici le théâtre et la prose scandée— à laquelle Québec se prête. Toutefois, il est permis de se demander si cette ouverture ne tend pas aujourd'hui à s'étioler, sous l'influence des figures médiatiques qui imposent leurs styles comme modèles.

En France, en 2015, une réconciliation tendait à se faire entre l'un et l'autre des champs poétiques. Le colloque *Performance poétique* réunissait des théoriciens de la poésie-action ou sonore (Gaëlle Théval et Jean-Pierre Bobillot) et des protagonistes du slam. Or,

---

[279] Césure confirmée par des entretiens faits avec le slameur Pilote the Hot à Paris en 2009 et le poète numérique Philippe Boisnard à Québec en 2013.

[280] Nous supposons que la forte prise de parole des poètes, chansonniers et humoristes qui a accompagné une certaine affirmation nationale chez les Québécois dans les années 1970 a marqué positivement les esprits. Le « dire » est peut-être ici plus facilement perçu comme un facteur de libération plutôt que d'aliénation (à l'exemple de Chopin).

[281] À Québec, André Marceau en relation avec le poète Ivy de Montréal, anime les compétitions depuis janvier 2008.

[282] [en ligne] LANGLOIS, Thomas, *Voir le slam : les apports de la biomécanique meyerholdienne à l'intégration de l'expression corporelle et vocale dans le slam de poésie*, Université Laval, 2016. https://corpus.ulaval.ca/jspui/handle/20.500.11794/27282?fbclid=IwAR3kD-54mQg_p180dB_PANnAo8fTD1KgWEQju80UNQiCUruPkq8Kne7ZIwk.

l'événement avait tout d'un exercice de légitimation du slam et la place des chercheurs s'intéressant aux dernières « avant-gardes » (Serge Martin présentait une communication sur Ghérasim Luca) servait à couvrir largement la notion de performance plus qu'à en tirer les spécificités. C'est dire qu'une ferveur idéologique plus qu'une approche médiologique était privilégiée. Le colloque marquait l'officialisation du slam comme « discipline » et sujet de recherche à part entière, par la présence et la communication de Camille Vorger, auteure de la première thèse francophone sur le sujet[283]. Surtout, l'organisateur du colloque, Jérôme Cabot de l'Institut National Universitaire Champollion, y servi avec vigueur une défense de la pratique du slam mettant l'accent sur son utilité au niveau pédagogique et sur le plan du développement personnel chez les jeunes praticiens. Ce faisant, il a dénoncé le mode compétitif pour prôner une approche sans rivalité déclarée. Il a pourtant ciblé Pilote de Hot, le nommant comme un paria des valeurs fondamentales du slam qui se résumeraient, si l'on entend bien le maître de conférence, à l'expression de soi (qu'un contexte compétitif contraindrait, voire castrerait). Le programme de « performances poétiques » qui suivait les journées de conférences était à l'image de cette vision. Débutant par une scène ouverte de « slam » durant lesquelles le public n'était pas invité à intervenir pour juger des prestations en majorité autobiographiques, les spectacles suivants mettaient tous en scène des hommes, dont la parole était accompagnée principalement de musique souvent d'influence rap, rock ou pop. La scénographie du slameur Narcisse, plus aboutie, était centrée sur l'utilisation de l'écran et intégrait quelques interactions avec le public. En générale, le souci du « média » se manifestait principalement par un langage où jeux de mots et de consonances se déploient sans toutefois s'affranchir de l'ordre du discours. Les technologies sonores, micro ou filtres audio, et le contexte scénique (lumière ou public par exemple) étaient principalement exploités de manière accessoire, passant peu ou pas du statut d'outil à celui de matériau. Aussi, les performeurs articulaient un discours lyrique axé sur leur personnage, ce qui donnait à dire que la matière du slam n'est pas que le « flot[284] » (verbal), mais la « vedettisation » du locuteur c'est là, peut-être, qu'il s'associe au mieux à quelques approches expérimentales. Tandis qu'il partage avec certaines poésies numériques, des prétentions pédagogiques basées sur la nécessité de stimuler « les jeunes ».

[283] VORGER, Camille, *Poétique du slam : de la scène à l'école. : Néologie, néostyles et créativité lexicale*, [en ligne], *op. cit.*.

[284] VORGER, Camille, *op. cit.* p. 189.

2.4.3 De la compétition à la prescription

Ainsi, il n'y a pas que les poésies expérimentales qui se targuent de renouveler la poésie tout en étant confrontée à ses apories. Ici, le slam se présente comme le porte étendard de « néostyles » qui viennent « sauver » l'intérêt pour la littérature auprès des jeunes générations en mal d'apprentissage. Chez Vorger la liste des stratégies utilisées chez les slameurs jouant avec la langue, —de la délexicalisation à l'homonymie, du palimpseste au métissage, du détournement à la recomposition — est le résultat d'une fine analyse des textes. Ces stratégies ne semblent toutefois pas si « nouvelles » si l'on considère d'autres formes poétiques lyriques axées sur l'oralité ou le jeu, que ce soit l'écriture de chanson ou encore les formes médiévales telles qu'on les trouve chez les grands rhétoriqueurs ou les troubadours. Certainement, le jeu de mots et de sons est dans le slam souvent exacerbé, mais plutôt que de fonder une « poétique du slam », n'est-t-il pas le propre d'une poétique plus générale? Par ailleurs, si le slam vivifie l'intérêt auprès des élèves pour la littérature, n'est-ce pas parce qu'il déplace le centre de lecture des yeux vers les oreilles, de l'individu à la communauté et qu'il engage pour se faire le corps en entier plutôt que de réduire l'enfant ou l'adolescent au silence sur sa chaise[285]. Plus que l'affaire du slam ou d'expression de soi, n'est-ce pas le mode oral qui est ici vecteur de transformation des mœurs et, potentiellement, d'épanouissement?

Quand un slam est réduit à être une scène ouverte et qu'il n'est plus identifié au mode de la joute oratoire sur laquelle pourtant il a fondé sa raison d'être, il ne peut que devenir un « style » de plus en plus contraignant, une « discipline » que certaines bonnes âmes se croient en charge de défendre. Pourtant, il ne devient qu'un synonyme de « littérature orale », terme que nous échangeons volontiers contre celui d'« oralittérature[286] », mais qui, au Québec, s'est officialisé sous la notion d'« arts de la parole[287] ». Ce qui demeure nouveau dans le slam, serait-ce finalement son propre néologisme : « slam »? Car,

[285] MATTE, Hélène, 2017. « Le savoir ludique comme création d'espace » dans *Performance poétique* [actes du colloque], Jérôme Cabot (dir.) et al., éditions Cécile Defaut, p. 205-211.

[286] Le concept d'oralittérature est proposé comme définitoire du slam par Souleymane Diamanka selon Camille Vorger, (*op. cit*., p. 151).

[287] L'une des résolutions adoptées suite au Forum sur la création littéraire au Québec, *op. cit.*

soulignons-le, même dans sa forme compétitive, le slam ne renouvelle pas la forme qu'il ne fait que réactualiser. Particulièrement dans cette forme, il dynamise la coprésence[288]. L'interaction entre poètes et public (qui juge) stipule que l'auditoire est créateur de l'événement qui a cours. Le slam n'invente cependant pas la joute poétique. Paul Zumthor notamment, démontre comment celle-ci traverse les cultures et les âges, de la tenson des troubadours au haïkaï japonais, du *desafios* brésilien aux chants de gorges *katadjak* inuit, des duels des Kirghiz au XIX^e^ siècle au *Kalevala* finnois, la joute poétique connaît maintes occurrences. Zumthor ajoute que les duels « remplissent une fonction forte de préservation sociale, en servant d'exutoire aux hostilités de personnes ou de groupes »[289]. Ainsi il est possible de considérer la compétition entre performeurs comme un moteur de création et de dépassement plus que comme un étouffoir, tandis que la valorisation de l'expression de soi correspond parfois moins au développement personnel qu'à la célébration de la culture du moi. L'intérêt que le slam a suscité auprès des médias traditionnels n'est pas sans encourager cette dernière tendance et à brouiller la définition même du slam. Présenté comme un nouveau phénomène, les premiers slameurs du Québec se sont laissé flatter par l'enthousiasme de la presse. Cette médiatisation participent d'ailleurs au phénomène slam s'il en est un. Plus que le développement de formule ou de stratégies d'écriture, l'utilisation des médias est une caractéristique spécifique du slam et affirme de même ses visées spectaculaires. L'identification du slam et de sa médiatisation est telle que l'un des reproches attribués à Pilote the Hot est d'avoir exercé un monopole institutionnel et « médiatique » jusqu'en 2000 – démontrant que la centralisation parisienne est continuellement un enjeu culturel en France. Marc Smith a d'ailleurs conçu le slam ainsi, non seulement en cherchant à stimuler le public, mais en allant chercher celui-ci par un certain tapage médiatique. C'est suite à un article dans le Chicago Magazine que les compétitions de slam seront organisées à New York avant de se répandre aux États-Unis. De même, le film *Slam* de Marc Levin, gagnant au Sundance Film Festival en 1998 a définitivement propulsé le mouvement hors des frontières en lui donnant un élan international.

[288] ZUMTHOR, Paul, *Performances, réception, lecture*, Montréal, le préambule 1990, p. 72.
[289] *Ibid.*, p. 221.

> C'est ainsi que, dans la performance médiatisée, la participation proprement dite —identification collective avec le message reçu, sinon avec son émetteur — tend à faire place à une identification solitaire avec le modèle proposé… quitte à ce que par la suite (comme on le constate chez nos jeunes) ces solitudes se conjoignent massivement. Le Modèle, c'est le savoir-faire ou le comportement d'un Héros. Le vedettariat constitue, dans notre monde, un facteur indispensable au fonctionnement des médiats[290]…

Une autre caractéristique propre au slam, celle-là même sans doute qui a suscité l'intérêt auprès des médias, est qu'à l'instar de son premier promoteur, le slam se positionne contre une « élite intellectuelle[291] ». Le slam a une vocation[292] celle de démocratiser la poésie et d'offrir à chacun l'occasion d'une prise de parole. Le slam se conçoit comme le lieu d'expression de la marge, voire de la volonté populaire. C'est-à-dire qu'elle fait du poète un citoyen et du texte, un véhicule pour l'expression des idées. À ce titre, il n'est pas étonnant que le slam ait séduit les écoles qui y voient une forme susceptible d'intéresser les élèves étant donné son succès médiatique et son discours rassembleur. En l'occurrence, une autre caractéristique du slam est son intégration rapide à titre de discipline dans divers programmes scolaires. Le phénomène incite Camille Vorger à poser la pertinente question : « la didactisation du slam ne risque-t-elle pas de tendre vers son instrumentalisation[293]? ». À cela nous ajoutons : « la didactisation du slam ne risque-t-elle pas d'instrumentaliser le poète? ». Artiste, le poète se voit attribuer la tâche de faire œuvre utile, d'annoncer la bonne nouvelle du slam auprès d'une relève qu'il faut convaincre. Son œuvre n'a pas plus à convaincre d'elle-même, elle doit avoir des disciples. Pourtant, ne suffit-il pas de partager simplement la poésie pour la démocratiser? Un nouvel emballage pour vendre un produit jusque-là gratuit participe pourtant à cette pédagogie. À ce titre, le slam comme « discipline » apparaît à certain égard comme une imposture.

2.4.4 Conclusion

L'auteure de ces lignes, championne de slam au niveau local puis régional en 2007, offre depuis des ateliers dans les écoles et des organismes. Elle cherche à susciter l'intérêt pour la

---

[290] ZUMTHOR, PAUL, *Introduction à la poésie orale, op.cit.* p. 242.

[291] VORGER, Camille, *op. cit.*, p. 30.

[292] *Ibid.*, p. 15.

[293] *Ibid.*, p. 442.

poésie en générale plutôt que de la présenter uniquement dans des habits de slam. Il faut dire qu'au Québec, la poésie récitée ou scandée est ancrée dans une tradition culturelle qui ne fait pas la distinction erronée entre élitisme et populaire, sinon pour s'en jouer volontairement à travers une oralisation typée du texte[294]. La Nuit de la poésie de 1970, tel qu'immortalisée dans le documentaire de Jean-Claude Labrecque et de Jean-Pierre Masse en est un exemple patent. La diversité et l'engagement des prises de parole a marqué l'imaginaire et l'identité collective, notamment par la diffusion de ce documentaire, soulignons-le. Peut-être, le slam n'a trouvé que tardivement sa place au Québec, sans connaitre le même engouement qu'en France, parce que la poésie orale avait déjà une valeur politique et collective affirmée et une vie sur scène; que le slam, il est vrai, a ragaillardi.

Aussi, lors de sa consécration en tant que slameuse, étiquette (comme d'autres) qu'elle a souvent redouté, l'auteure de ces lignes a passé une série d'entrevues pour parler du phénomène slam alors qu'elle avait déjà nombreux récitals et spectacles à son actif ayant rarement suscité autant d'attention. C'est sans étonnement qu'elle entendait quelques années plus tard, un animateur à la radio d'État associer un auteur au « slam » sans que ce dernier ne se prête à la lecture de son texte, mais simplement parce que son écriture était rythmée. De même, si, en concevant le slam, Marc Smith a voulu faire descendre la poésie de sa « tour d'ivoire[295] », il semble qu'en s'étalant de la scène à l'espace médiatique, de la démocratisation au vedettariat, et de la liberté de dire aux conventions stylistiques et de l'outil pédagogique à l'imposition d'un programme : la définition du slam s'est dispersée et se fait aujourd'hui contradictoire.

Les poésies hors-livre du XX^{e} que nous avons décrit dans ce chapitre ont toutes la prétention d'être nouvelles. Elles répondent à l'appel de l'avant-garde. Elles sont avides d'être de leurs temps. Elles dessinent toutes des réseaux de circulations. Se spécialisant,

---

[294] Distinguons ici le « style oral », imitant un parlé qui s'autorise des conventions linguistiques propres et « l'oralité comme matière » qui serait celle d'une « voix de l'écriture » selon le dramaturge norvégien Jon Foose ou encore une « voix-de-l'écrit » selon le terme de Christian Prigent. Si des études en font état au théâtre (la thèse de Marion Chénétier-Alev par exemple), il apparaît que l'oralité dans la poésie québécoise et en général, l'oralité comme « théâtralisation de la parole », demeurent des sujets dont l'étude s'impose.

[295] VORGER, Camille, *op. cit.*, p.28.

elles se donnent des experts, jusqu'au slam qui vise pourtant le contraire. Chacune d'elle s'appuie sur les médiums et modes de communication qui émergent : l'enregistrement audio stimule la poésie sonore, l'impression offset la poésie visuelle; le développement du transport supporte les liaisons entre les individus, les festivals occasionnent les rencontres et les performances. Les poésies numériques renouvellent les expériences, mais, condamnées par l'éternelle obsolescence de ses interfaces, s'empêtrent dans l'économie du gadget et de la machine. À leur opposé, des puristes jouent d'authenticité, brandissent le slam mais tombent vite dans les réflexes de l'industrie culturelle et son jeu médiatique.

Au final, les poésies expérimentales, numériques ou slam, sont des termes englobants qui permettent d'évaluer des médias, des dynamiques et des discours. Ils ne nomment pas d'objets précis. Ici, plus que jamais, la poésie « ne se réduit à un pur verbalisme[296] ». Elle dépend de l'auteur et du contexte qui la produit.

[296] ZUMTHOR, Paul, *Miroirs de l'amour, , tragédie et préciosité*, Paris, Plon, 1952. p.34

Chapitre 3 De l'impossible origine à l'amour originaire : un génocide en Occitanie

Avant de passer à la dernière partie de cette thèse qui découvre le projet de création VI_DE_DI_EU, glissons ici un trait. Moins un trait d'union qu'une barre de soulignement — qui met en valeur un vide, une surface ou un silence —, le présent chapitre trace une brève histoire des premières poésies lyriques en langues romanes, celles des troubadours (1100-1350). Nous risquons ainsi le saut jusqu'à l'autre côté de la parenthèse Gutenberg, passant des poésies de la seconde moitié du XX^{e} siècle à celles qui les ont précédées d'au moins neuf siècles, lorsque le texte s'éditait à main levée et que le poème circulait de vive voix. Nous nous trouvons alors à l'aube des formes lyriques occidentales et au cœur de vastes réseaux poétiques qui les ont fomentés. Ce faisant, avec un certain recul, nous pourrons réévaluer la notion d'avant-garde et juger du nouveau annoncé, ou plutôt de la prédominance de la nouveauté comme valeur. Peut-être alors envisagerons-nous, à l'instar de Zumthor, que :

> Les problèmes posés à l'humanité au cours des temps sont en assez petit nombre. Leur apparente multiplicité provient plutôt de la façon que l'on eut, que l'on a, que l'on aura de les poser. Tout se passe comme si les siècles projetaient tour à tour une certaine image de la vie sur une même plaque sensible. De l'une à l'autre, ces impressions se recouvrent, se chevauchent. Il en résulte un dessin fort brouillé, mais où les lignes principales ne sont point, de couche en couche, tant divergentes qu'elles ne ressortent avec une suffisante clarté. On découvre à chaque génération des traits nouveaux au type ancien; mais la silhouette de celui-ci demeure presque inchangée, même si, comme il arrive souvent, elle se voient repoussée dans un arrière-plan de valeurs inférieures[297].

3.1 De l'impossible origine

Il n'y a pas une origine de la poésie orale, ni de la poésie s'il en est une. Le point de départ est un point de fuite. Il offre une perspective mouvante. Le corps est en marche. Il n'y a pas

[297] ZUMTHOR, Paul, *Miroirs de l'amour, tragédie et préciosité*, Paris, Plon, 1952, p.33. Ce livre est une réflexion, ou plutôt une méditation cursive et savante, sur l'amour comme fondement de l'imagination poétique de l'Occident depuis le Moyen Âge.

d'origine de la poésie. Il n'y a qu'un magma originaire. Un bassin de vieilles traditions orales faites de paroles rassembleuses autour de récits épiques, de discours et de rumeurs parmi lesquels ruissellent les chants rituels; cérémonies ou cultes, rites de passage, fête des saisons, jeux d'enfants ou deuils; rythmés par l'éclat des voix; depuis le début des temps, gémissements ou cris devenus chants et paroles. Mais déjà notre élan est mis en demeure :

> Qu'il y ait texte ou non texte, il suffit bien souvent que se dessine à l'horizon du chercheur une probabilité, même lointaine et purement analogique, d'oralité, pour que joue chez lui, historien ou ethnologue, un présupposé venu du romantisme (conforté par le positivisme ultérieur!) : au commencement était l'Oral. Vraisemblance chronologique, mal récusable si l'on remonte a un passé très lointain, mais que l'on ne saurait jamais tenir pour acquise[298].

Alors, qu'est-ce à dire du mot lui-même? La nomination de « poésie » relève du latin *poesis,* issu du grec ancien ποίησις, *poiêsis* (action de faire, création). Paul Zumthor[299] le souligne, le poète n'a pas toujours été appelé ainsi. Jadis, on le nommait rimeur ou orateur, mais aussi, du latin *factitor* : *facteur* ou *faiseur.* C'est Dante, au début du XIV^e^ siècle, qui a déterminé l'usage du terme dans des traités où il développe une véritable doctrine poétique.

> Héritiers des *artes dictaminis* et des *poetriae*, les ouvrages de Dante s'en distinguent par leur forte armature philosophique. Il lie la poésie à l'exercice intime de la pensée, à laquelle le poème tend à donner une *forma certa :* le langage poétique est une sorte de lieu spirituel, centre d'où rayonne l'image d'un ordre transcendant.

Dans son ouvrage *De vulgari eloquentia,* Dante stipule que le poète appartient à une élite et que sa chanson crée une unité, dont la signification est inhérente à sa forme[300]. Dante fait référence aux troubadours à qui il est redevable. Comme Pétrarque, qui en cite quinze dans son *Trionfo d'Amore,* il réfère à eux sans en faire l'éloge[301]. Néanmoins, certains d'entre eux se retrouvent à même son œuvre littéraire. Dans son *Enfer*, Bertrand le Born tient sa

---

[298] ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p.60.

[299] ZUMTHOR, Paul, *Le masque et la lumière*, Paris, Seuil, 1978, p.197. Notons aussi au passage que dans *Langue, texte, énigme*, Zumthor trace l'étymologie du mot étymologie lui-même.

[300] ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix*, Paris, Seuil, 1987, p.120.

[301] Sur ce fait Roubaud accuse « la douloureuse nécessité d'admettre tout ce que la littérature italienne doit aux troubadours […] maladie de l'âme, que Platon désigne comme étant l'ignorance et à laquelle les troubadours, dans l'univers de l'amour, ont donné un nom : la jalousie ». (ROUBAUD Jacques, *La fleur inverse*, Paris, Les belles lettres, 1994, p.16.) Pour notre part, nous posons la question : n'est-ce pas parce qu'ils étaient dévalorisés et devenus suspects aux yeux du clergé que les poètes italiens leur rendent hommage (en empruntant à leur art), sans le célébrer ouvertement?

propre tête, Arnaud Daniel le rencontre au Purgatoire alors que Folquet de Marseille prend place au Paradis.

Les *trobars* seraient ainsi les premiers poètes. Selon Michel Zinc, on leur doit « les plus anciens poèmes lyriques intégralement conservés dans une langue européenne moderne, plus précisément dans une langue romane, c'est-à-dire dans une des langues nées des transformations du latin parlé[302] ». Cette langue, l'Oc (qui signifie oui) a pratiquement disparue aujourd'hui et a laissé place, dans l'Aquitaine où le premier « trobar » est retracé, à la langue « d'Oïl » (oui en ancien français). L'époque des troubadours, s'étend entre le XI^e^ et le XIII^e^ siècle, soit de Guillaume IX (1071-1127) à leur dispersement (dans la mort et l'exil). La langue d'Oc (on dit aussi le provençal ou *lemozi*) est alors, selon Jacques Roubaud, partagée au sud de l'actuelle France – par les Gascons, Limousins, Languedociens, et Provençaux –, mais également par les Catalans (qui l'ont pour le mieux conservé) et une masse critique d'Italiens, chez qui les troubadours se seraient réfugiés en dernière instance. Des troubadours occitans, nous avons 264 textes avec musique, confinés dans une trentaine de chansonniers. Parmi ceux-ci, une seule partition d'un poème de femme nous est resté. On dénombre quelques centaines de noms de troubadours (460 selon Davenson) dont la musique s'est perdue, mais qui signent une chanson ou un seul vers parmi les milliers de poèmes retrouvés (moins de 3000).

Les troubadours émergent d'un contexte culturel où l'oralité module l'ensemble des rapports sociaux, où jeux de langues et paroles performées foisonnent. Agents de communication du Moyen Âge, aux dires tantôt délicats tantôt scabreux, tantôt solennels, tantôt comiques, ils participent à la grande famille des « jongleurs » qui comprend ménestrels, musiciens, chanteurs de gestes, danseurs, contorsionnistes et bateleurs ambulants. Ces « joculators » sont peut-être les descendants des bardes qui célébraient les héros Gaulois, mentionnés déjà au V^e^ siècle. En « Irlande et dans les régions d'Écosse, des écoles bardiques fonctionnèrent jusqu'au milieu du XVII^e^ siècle[303] ». Zumthor note « l'existence, d'autre part, assurée entre la fin du XII^e^ siècle et le milieu du XV^e^, en Italie, en France, en Allemagne, aux Pays-Bas, d'écoles permanentes ou saisonnières, *scholae*

[302] ZINC, Michel, *Les troubadours, une histoire poétique*, Paris, Perrin, 2013, p.9.
[303] ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix, op.cit.,* p.63.

mimorum[304] ». Les *trobars* usent d'un mode d'échange profondément implanté et répandu à travers toutes les langues séculaires d'Europe. Ils pétrissent un fond commun culturel en relayant mots, manières et rythmes, histoires et chansons.

La jonglerie est « une des constantes de toute poésie du VI^e^ au XV^e^ siècle, sinon au XVI^e^[305] ». La vie sociale y est rythmée par la voix. Il y a autant, sinon plus de jongleurs que de clercs. Les rois s'entourent de jongleurs et les intègrent à leur cohorte lors des déplacements diplomatiques. Les princes s'adonnent eux-mêmes aux vers. C'est le cas du roi de Norvège Harold vers 1050 et, plus tard, du duc d'Aquitaine Guillaume IX qui, au scandale d'Orderic Vital, « dépassait même en la bouffonnerie les *histrions* les plus bouffons[306] ».

> Un ample mouvement poétique, traversant les siècles, se dessine ainsi dans le miroir de formes plus tardives, sans doute plus élaborées, mais qui en imitent ou pastichent les œuvres. […] Le « grand chant courtois » des troubadours occitans s'était constitué, vers 1100, par réaction contre cette poésie sauvage[307].

L'art des troubadours n'est pas une création spontanée. Zumthor déniche les indices dans le terreau culturel d'où il est issu. Alors que l'antiquité hellénique et romaine conçoit l'amour comme un inévitable enchaînement dont la nécessité et la fin relèvent du plan cosmique, le christianisme déplace la fatalité sur le plan humain. Le dieu fait homme ramène « vers son centre concret et vivant la notion imprécise et confuse de "divin". Désormais l'infini fut une personne; et toute personne, infinie, participe à son créateur[308] ». Ainsi, « l'aspiration chrétienne à savourer Dieu dans l'être aimé, chérie, nourrie pour elle-même, tient lieu fictivement de toute puissante vitale, et s'isole dans une douceur enchantée ». En même temps qu'il a accordé « à l'amour un sens susceptible d'orienter tout le mouvement de la vie[309] », le christianisme « *créa* la fatalité[310] ». Les plus anciens textes retrouvés en langue « vulgaire », française ou provençale, sont didactiques, juridiques ou hagiographiques.

---

[304] *Ibid.*, p.62.

[305] *Ibid.*, p.311.

[306] JACOTTEY, Marie-Louise, *N'est pas fou qui veut,* Dominique Guéniot éditeur, Langres, 2000 p.64. (ici qui cite Zumthor dans *La lettre et la voix*, *op.cit.*).

[307] ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix, op.cit.,* p.54

[308] ZUMTHOR, Paul, *Miroirs de l'amour, tragédie et préciosité*, *op.cit.,* p.24.

[309] *Ibid.*, p.38.

[310] *Idem.*

C'est dans des textes latins que Zumthor déniche les prémisses du lyrisme amoureux. Il donne d'abord pour exemple les épîtres de Fortunat qui, au VI^e^ siècle, dans sa correspondance avec des femmes du monde, manifeste son amitié par une grande tendresse. Influencés par les textes antiques, les termes religieux usés normalement par le prélat-poète colportent une connotation profane et laisse entrevoir un début de laïcisation.

> La plupart des poèmes de ce genre sont écrits pour des nonnes. Ces femmes en effet étaient mieux aptes que nulle autre à illustrer ces élans lyriques, dans la mesure même où leur consécration virginale créait, entre elles et le poète, une distance plus considérable. L'union charnelle eût trop clarifié le désir pour qu'il fût possible alors de le mettre en vers. La rhétorique même employée par Fortunat, par Sedulius, paraît traduire leur goût des distances sentimentales : une mosaïque d'images soyeuses et brillantes, une cadence professionnelle, une lenteur de litanie[311].

Par quelques bonds historiques, Zumthor compare les mots de Fortunat à ceux d'un Sedulius qui, 300 ans plus tard, tenait des propos d'une même félicité anticipée auprès de l'épouse et de la fille d'un roi. Le médiéviste met ensuite en parallèle quelques rares poèmes anonymes du X^e^ siècle dont le sujet est la séparation d'avec l'être aimé. Ces textes sont dépouillés des réflexes rhétoriques propres aux clercs et aux savants. L'un d'entre eux décrit la plainte d'une femme qui, se languissant, invite à voir et entendre l'usufruit du printemps : « *Tu saltem velis, gratias! / Exaudi, et considera / Frondes, flores et gramina : / nam mea languit anima*[312] ».

> Rien ne nous est resté, de la poésie populaire qui pourtant au Moyen Âge dut fleurir avec abondance, Du moins peut-on présumer que se formèrent peu à peu, dans la pénombre de cette histoire, des refrains de danse, des chansons de femmes où, parmi les vocalises, des mots, des phrases affleuraient, évoquant les images les plus simples de la nature et du cœur. Les seuls traces, il est vrai, que nous en ayons retrouvé sont les adaptations savantes du XII^e^ et du XIII^e^ siècle. Sous les subtilités qu'y introduit un esprit lettré, nous en dégageons du moins une certaine « situation » typique : ainsi dans nos « chansons de toile », dans nos plus anciennes ballades, ou dans tel genre moins connu, comme la « reverdie ». Toujours y domine le même double thème : l'absence de l'aimée, ou l'idéale beauté promise à l'amour, symbolisée par les trésors du printemps.[313]

---

[311] *Ibid,* p.39.

[312] *Ibid,* p.41. La citation est traduite dans Google Translate par « Vous voulez au moins, je vous remercie! / Voir et entendre / Feuilles, fleurs et herbes / Pour mon âme languit ».

[313] *Idem.*

Des textes qui nous sont parvenus, Zumthor entend des échos de chansons profanes lointaines qui perpétuent une même image : l'écart entre les amoureux est celui qui les unit. Cette distance initiale, source d'élan et d'inaccessibilité, fomente le propos des troubadours cristallisé sous la notion d'amour de loin, d'après *l'amor de lohn* de Jauffré Rudel.

Le duc d'Aquitaine Guillaume IX est considéré comme le premier troubadour. Par lui, « le mot d'amour perd en climat chrétien toute valeur symbolique, et la volonté divine cesse d'être l'analogie suprême. L'Église le comprend et le condamne[314] ». Le chant courtois du fin'amour apparaît à une époque où l'empire latin, dispersé, se fige et se désagrège, par avance usé par son avidité d'Orient et son intransigeance; au moment même où les langues romanes émergent, effervescentes.

3.1.1 Invention de l'amour et préciosité

L'apparition du poème courtois se développe dans un contexte où le christianisme est dominant. Il instaure une rupture de discours en développant une philosophie de l'amour qui lui est propre. Plusieurs hypothèses considèrent l'apparition de cette poésie et, à l'instar de Jacquette Luquet-Juillet, des auteurs comparent son mode de pensée à certaines philosophies orientales, notamment celle du soufisme andalou qui célèbre, par le chant et la danse, la beauté de l'amour. Il faut souligner qu'à l'époque des troubadours, Cordoue est une capitale culturelle primordiale, dirigée par la dynastie musulmane des Omeyades chez qui les « cours d'amour » existent déjà. La princesse calligraphe Aïcha Bent Ahmed (n.d.-1009) n'y est pas seulement une protectrice pour les hommes de lettres, mais s'illustre elle-même comme poétesse.

Vers 1275, le dernier troubadour de cours, Guiraut Riquier, « dans une supplique au roi Alphonse X, protesta contre l'assimilation abusive qui, sous le nom de *joglars*, rangeait pêle-mêle assez bas dans l'échelle sociale tous ceux qui se mêlaient de poésie[315] ». L'art des troubadours était à cette date gravement menacé, il n'en demeure pas moins que certaines de ses spécificités quant aux formes et aux thèmes, influencent encore aujourd'hui

[314] *Ibid.*, p.44.

[315] JACOTTEY, Marie-Louise, *N'est pas fou qui veut, op. cit.* p.64 , qui encore une fois, cite Zumthor dans *La lettre et la voix, op.cit.*).

la poésie.

> Le « grand chant courtois » avait ainsi été l'aboutissement non seulement d'un art, mais d'une tendance profondément inviscérée dans cette culture; il donnait figure à l'objet de l'un de ses désirs les plus constants et sans doute les plus archaïques : déjà, la rhétorique antique, par l'usage qu'il lui arriva de faire du *cantus*, suggérait qu'il désigne l'accomplissement du langage[316].

Rappelons qu'à l'époque les vers sont systématiquement chantés. Le chant, marqueur du temps social, emplit les rites de naissance et de mort, prend part aux fêtes comme aux batailles, ainsi les « chants guerriers déclamés, en pleine action de combat, soit par des spécialistes, soit par les combattants eux-mêmes[317] ». Dante le mentionne toutefois, la poésie des troubadours est celle d'une élite. Elle était l'affaire des seigneurs et implique des poètes qui se connaissaient entre eux et se relancent. Ils constituent une société de poètes que Péiré D'Auvergne a mis en scène dans sa *Galerie littéraire*[318] où il nomme ses pairs avec autant de dérision que de camaraderie.

> Chanterai d'aquestz trobadors; Que chantan de manhtas colors; E·l piejer cuida dir mout gen; Mas a chantar lor er alhors, Qu'entremetre n'aug. cen pastors; Qu'us no sap que·s monta o·s dissen. […]
>
> Je chanterai de ces troubadours qui font chansons de toutes couleurs et dont le plus mauvais croit s'exprimer fort bien; mais il leur faudra chanter aolleurs, car j'entends ici cent bergers leur faire concurrence sans même savoir ce qu'on appelle une note haute et une note basse.[319]

3.1.2 Quelques caractéristiques du chant courtois

Les troubadours développe par ailleurs des notions qui leur sont propres, à la fois sujet et moteur de leur poème, des notions tels que le *joi*, l'*amors*, la valors et la *mezura*, ayant abouties à des formes et des formules réitérées longtemps après eux. Les troubadours ont ainsi marqué le destin de ce qui est devenu aujourd'hui la « littérature ». Outre la nomination et la langue, des spécificités formelles leur sont propres. En faisant de la rime l'élément moteur d'une forme par exemple, les troubadours font « de cette forme, la *canso*,

---

[316] ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix, op. cit.*, p. 206.

[317] *Ibid.*, .p. 74.

[318] AUDIAU, J. et R. Lavaud, *Nouvelle anthologie des troubadours*, Paris, BUL, 1928, p. 131.

[319] *Ibid.*, .p. 131.

« chanson », une manifestation et un manifeste à la fois de l'amour et de la poésie[320] ». Exemple parmi d'autres d'une influence remarquable, le sonnet serait une forme mémoire de la *canso* des troubadours. Roubaud se trompe néanmoins sur la date de son invention en lui attribuant la date de naissance de son inventeur. Guitone d'Arezzo (1230-1294) est le fondateur du *Dolce Stil Nuovo*.

Roubaud souligne que ce sont les troubadours qui ont inventé le concept *mezura.* La mesure est celle du rythme des vers, c'est aussi ce qui lie la langue, son entrelacement d'amour, tentant de tenir par un fil ténu l'immensité du désir et le vertige de vivre. « La *mezura* est à la fois ce qui maintient l'*amors* entre les deux menaces extrêmes de sa destruction, l'insignifiance et l'insupportable, et ce qui fait se tenir ensemble les rimes et les mots dans la *canso*[321] ». Or la *canso,* qui est affirmation de l'amour, mesure également son impossibilité.

> Dans le champs des rimes, dans la théorie de l'amors a été éprouvé pour la première fois le lien, qui n'est pas près de cesser d'agir sur les poètes, de la mélancolie à la mémoire, l'impossibilité de dire et l'impossibilité de ne pas dire qui désignent la tension de la poésie entre forme et néant.[322]

Le *trobar* ne fait pas dans l'hagiographie de saints ou l'étalage d'épopées. Ses formes brèves sont axées sur lui-même, ses doléances intimes (les vers adressés à l'amour de loin, les aubes) ou ses aspirations sociales (les *sirventès*, textes à saveur politique qui sont en quelque sorte l'ancêtre de nos poèmes engagés). Son art n'a qu'un seul objet, « le joi » : joie de l'amour, joie de la poésie; « joi », « exaltation inquiète[323] », « douleur salutaire[324] ». Son plaisir va de pair avec une certaine souffrance. Le « joi », dont la filiation phonique avec *joc,* le jeu, vient mettre une lumière sur les contraintes créatrices et amoureuses qu'il déploie. Ces tensions sont porteuses de « tensons » — forme mettant en scène un dialogue entre deux poètes opposés sur un sujet donné mais, par extension, vaste échange par lequel les troubadours s'interpellent et se répondent. Subséquemment, les troubadours se distinguent par une surprenante autoréférentialité, remarquable par sa modernité et

---

[320] ROUBAUD Jacques, *La fleur inverse,* Les belles lettres, Paris, 1994, p.11.
[321] *Ibid.*, p.287.
[322] *Ibid.*, p.345
[323] ZINC, Michel, *Les troubadours, une histoire poétique*, *op. cit.*, p.49.
[324] LUQUET-JUILLET, Jacquette, *Occitanie Terre de fatalité – Tome III,* Paris, Dervy, 2000, p.26.

comparable aux stratégies de mise en abîme [325] ou d'intertextualité contemporaines. Guillaume IX, par exemple, commente ses propres vers et insère à la fin de ses compositions des citations en langue romane. À lui puis entre eux, les *trobars* font référence par la suite, relançant des formules qui deviennent conventions, comme introduire un poème en évoquant les oiseaux et le printemps. Cette conscience marquée du geste de composition, Michel Zinc la décrit comme « une complexité réfléchie, délibérée ». Zumthor parle quant à lui d'une capacité d'abstraction, d'autotélie, que la littérature médiévale développe grâce à l'écriture[326].

> Mais la difficulté très réelle, très frappante et parfois extrême de leurs chansons tient aussi à leur réflexivité, et au débat qu'elles poursuivent inlassablement sur les questions poétiques et amoureuses. Elle est accrue par leur effort pour rendre ce débat allusif et pour l'incarner, si l'on peut dire, dans la forme poétique même[327].

Agamben[328] note que depuis les troubadours et particulièrement le trobar clus d'Arnault Daniel, son et sens – *ars* et *sententia, stanza et cantio* – sont scindés. Zinc le confirme : « Lire les troubadours, c'est remonter à la source de la poésie exigeante[329] ».

3.1.3 Les chants de femmes et la « thèse arabe »

Les *trobars*, les « trouveurs », n'ont pas inventé de rien, et la question de l'origine demeure une question sans cesse à creuser. Cela dit, l'intérêt pour ces formes suscite une *imagination critique*, et certaines informations mènent à penser que, partout, les poésies d'amour semblent d'abord être l'expression des femmes[330].

> Dans les poèmes les plus anciens, comme les *khardjas* mozarabes, dans ceux qui présentent les traits les plus archaïques, comme les *cantigas d'amigo* [chanson d'ami] galiciennes ou les chansons de toile françaises, que ces traits

---

[325] Cette conscience marquée du geste de composition était existante bien avant les troubadours et est une marque, selon Zumthor, d'une « oralité » du texte, de sa qualité performative. Il mentionne l'exemple de Gottfried von Strassburg, qui, vers 5227-5232, s'exclame « Où ai-je donc la tête? » sous prétexte qu'il n'a pas présenté un personnage. Ces interventions d'auteurs sont largement d'usage aux XII^{e}-XIII^{e} siècles. ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix*, p.183 et p.228.

[326] ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix, op.cit.*, p.304.

[327] ZINC, Michel, *Les troubadours, une histoire poétique*, *op. cit.*, p.14.

[328] Propos rapporté dans : PINSON, Jean-Claude, *Poéthique, une autothéorie*, Seyssel, Champ Vallon, 2013, p.99.

[329] ZINC, Michel, *Les troubadours, une histoire poétique*, *op. cit.*, p.9.

[330] *Ibid*, p.56.

> soient authentiques ou artificiellement préservés, la voix amoureuse est une voix féminine, le personnage amoureux un personnage féminin. Les jeunes filles dont les *khardjas* disent la plainte attendent à la fontaine un ami qui ne vient pas. Celles des «Cantigas d'amigo » l'attendent sur la rive de la mer de « Vigo ».

Les femmes sont privilégiées au pays d'Oc à l'époque des troubadours. Plusieurs d'entre elles pratiquent « l'art de trouver ». Les noms d'une vingtaine de *trobaritz* sont connus et s'y ajoutent plus de deux cents textes anonymes vraisemblablement écrits par la gente féminine. C'est dire l'envergure de leur pratique. Cette effervescence s'explique par différents facteurs que Lori-Anne Théroux-Bénoni résume ainsi :

> Étant donné la situation politique relativement stable qui régnait dans le Midi, la noblesse accordait une plus grande importance au luxe et à l'art. Ces domaines relevaient directement des femmes; elles y ont imposé leurs goûts, contribuant ainsi à l'essor des jongleurs. Ces poètes vouaient à la Dame protectrice fidélité et amour éternels. De toutes les régions où il y a eu des troubadours ou des trouvères, il n'y a qu'en Occitanie que des *trobairitz* ont émergé. La situation des femmes y était plus favorable qu'ailleurs en Europe, et ce grâce à deux codes : le code Justinien et le code Théodosien. Le premier, rédigé entre 528 et 533 sous l'influence de Théodora, épouse de l'empereur, réduisait à l'usufruit le droit d'un homme sur la dot de son épouse. Le deuxième code, probablement introduit en Occitanie par les Wisigoths, donnait des droits égaux dans le partage des biens paternels aux fils et aux filles célibataires. À long terme, ces deux codes amenèrent d'importantes transformations.[331]

À savoir si l'art des troubadours tire son origine d'une poésie pré-islamique ou mozarabe, Zink prévient que cela est indécidable. Des formes élémentaires antérieures, le *muwwashah* et le *zadjal,* pratiquées par les poètes arabes et juifs andalous pourraient vraisemblablement avoir servi de modèles aux troubadours. Des thèmes de l'amour vertueux, du secret et de l'aube ainsi que certaines formes se croisent. Comme certains vers de Guillaume IX, des poèmes andalous se concluent en langue romane. S'ils n'ont pas influencé directement les troubadours, ils témoignent en tout cas d'une interaction culturelle. Plusieurs, comme Éric Brogniet et Patrice Uhl, défendent la thèse d'une source arabe de la poésie des troubadours. La *fin'amor* est considérée comme une descendante de l'amour *odhrite*, un amour virginal, dont les premières manifestations poétiques se trouvent chez les préislamistes de la tribu Banhû-Udhra (Yémen), dès le VI[e] siècle. Les 'Odrah, « fils de la

[331] THÉROUX-BÉNONI, Lori-Anne, Université de Concordia, [en ligne], http://adabarabiqadim.blogspot.com/2008_10_23_archive.html [consulté le 8 août 2016].

virginité », prônaient un amour profane, chaste et exalté. Le *Kitâb al Zahrah*, le Livre de la fleur, en fait état. Il s'agit d'un traité mêlé d'une anthologie poétique, compilé par Ibn Dawûd (868-910) pour qui : « ce serait le devoir de chacun de rester chaste, afin d'éterniser le désir qui le possède avec le désir qu'il inspire[332]. »

Un historien orientaliste aurait raconté qu'un marchand juif, mandaté pour racheter les filles d'un notable musulman à la suite d'une croisade espagnole, avait rencontré un comte franc. Celui-ci, ayant pris possession des biens et des filles, semblait apprécier vivement leur chant. Selon Davenson, malgré cette anecdote, les objecteurs de la « thèse arabe » affirment qu'il n'y a pas de « preuve d'un contact précis ». Plus récemment, Patrice Uhl[333] est venu rectifier ce manque en ajoutant, à la date et au nom de la ville, des détails supplémentaires qui en font désormais un argument historique décisif. Dans la moitié du XI[e] siècle, explique -t-il, le père de Guillaume IX ayant soutenus les princes espagnols contre les musulmans de la ville de Barbastro, aurait été gratifié de 1 500 esclaves chanteuses. Ces femmes ont été rétribuées par la suite parmi les seigneurs alliés, il est donc aisé d'imaginer qu'elles aient coloré le tissu social occitan. Guillaume IX, considéré comme le premier troubadour, est au front de cette charge culturelle féminine, il s'y baigne et grandit en son sein. Lui-même croisé en 1101, il échappe à une embuscade en Anatolie et séjourne longuement à la cour d'Antioche avant de retourner à Poitiers. Le récit bouffon qu'il tira de ses aventures orientales a été perdu, mais semble avoir offensé un chroniqueur qui raconte de surcroît que le duc aurait fait peindre le corps de sa maîtresse sur son bouclier « disant qu'il veut porter sur-le-champ de bataille, comme elle le porte quand ils sont au lit[334] ». Les liens avec l'orient sont donc définitivement établis, néanmoins nous nous éloignons ici de l'amour chaste[335]!

La petite-fille de Guillaume IX, Aliénor d'Aquitaine, soutient à sa suite l'art des troubadours. Par ses alliances successives avec Louis VII roi de France, puis avec le roi d'Angleterre, elle en propage l'influence et en assure la pérennité. Ainsi, non seulement le

---

[332] DAVENSON, Henri, *Les Troubadours,* Bourges, Seuil, 1961, p.112.

[333] UHL, Patrice, *Antidoxa, paradoxes et contre-textes*, Paris, L'Harmattan, 2010.

[334] MAROL, Jean Claude, *L'Amour libéré ou l'érotique initiale des troubadours*, Paris, Dervy, 1998, p. 14.

[335] René Nelli décrit l'amour courtois d'une part et l'amour chevaleresque d'autre part, deux manières d'aimer propre aux troubadours et qui sauraient trouver leur unité dans le roman Flamenca. NELLI, René, *Le roman de Flamenca*, *op. cit.*

chant courtois honore les femmes, mais il leur doit son art-même.

3.2 Du corps au couvent, de la bouche au siège

Les chansons de femmes se répandent durant cinq ou six siècles avant 1200. Par leurs paroles et leurs rondes, elles indignent les Pères du Concile de Rome en 853[336]. Pourtant, rien n'arrête la ritournelle mille fois entendue encore aujourd'hui : « Rencontrer par hasard une femme, tenter sa chance, parvenir si l'on peut à ses fins : le lyrisme médiéval ne se lassera pas de broder sur ce canevas indéfiniment repris[337] ». Des questions surviennent. Est-il possible que les femmes aient appris aux hommes à chanter l'amour? Qu'à travers leur périple vers les contrées d'Orient, ces derniers aient rencontré d'aventure quelques « amours de loin » qui ont motivé des refrains? Encore, leur joi ne contraste-t-il pas avec les plaintes des femmes endeuillées, chantées pour les croisés attendus souvent en vain? Pourquoi les troubadours se sont-ils mis à chanter l'amour avec déférence plutôt que de se contenter des grivoiseries délicieusement obscènes dont ils savaient se gargariser[338] depuis longtemps — et dont les femmes ne se privaient pas d'ailleurs[339]?

Zumthor suppose que si Guillaume IX renonce aux « gaillardises » de ses premières œuvres c'est parce que son désir de plaire aux femmes et son ambition mondaine en sont la cause. Le médiéviste remarque que l'esprit « gaulois » de la poésie libertine n'eût de résurgence « littéraire » que dans la seconde moitié du XIII^{e} siècle, au moment où décline la tradition courtoise, « où les formes se sclérosaient; où leur milieu vital se raréfiait, à la multiplicité des cours féodales se substituant un très petit nombre de curies royales ou ducales[340] ».

3.2.1 Pouvoir et passion entrelassées

Cependant, ce n'est pas seulement la beauté des « donas » — des dames —, les prétentions aux bonnes manières ou le chant des oiseaux qui attendrissent les troubadours. L'apparition

---

[336] ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix, op.cit.*, p.54.

[337] ZINC, Michel, *Les troubadours, une histoire poétique, op. cit.*, p.55.

[338] BEC, Pierre, *Burlesques et obscénités chez les troubadours,* Paris, Stock, 1984.

[339] Le haut clergé s'est maintes fois montré indigné des poèmes de femmes accompagnés de geste. Zumthor rapporte également l'existence d'une longue tradition, « aujourd'hui irrémédiablement perdue », d'une poésie érotique qui traversait l'Europe. ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix, op.cit.*, p.55.

[340] *Ibid.,* p.74.

d'un registre propre à l'« amors » chez Guillaume IX serait justifiée par la concurrence féroce qui l'oppose à un ecclésiastique. C'est du moins la théorie de R.R. Bezzola qu'emprunte Michel Zinc. Robert d'Abrissel avait fondé un ensemble monastique dédié à Marie comprenant une abbaye pour femmes dans lequel beaucoup de veuves investissaient leurs vies... et leur fortune. Il avait parmi ses pensionnaires les ex-femmes du poète, Ermengarde d'Anjou et Philipa de Toulouse d'avec lesquelles il avait divorcé pour finalement vivre en concubinage avec une autre, la vicomtesse de Châtellerault. Or, si l'on en croit Zumthor[341] qui s'en étonne lui-même, Guillaume IX aurait « patronné » (faut-il entendre « financé »?) la fondation de ce couvent à Fontevrault, où même les prieurés des moines étaient régis par une abbesse[342]. Espérait-il y cloîtrer son ex pour mener sa vie extraconjugale sans tracas? Ne nous y perdons pas. Retenons plutôt l'hypothèse selon laquelle le comte de Poitiers, devant le succès de Robert d'Abrissel et des clercs qu'il méprise, se serait mis à chanter l'amour en s'inspirant des poésies arabo-andalouses plutôt que des poésies latines. « Pour rivaliser avec l'attraction qu'exerçaient sur les âmes l'amour mystique et la soumission à la « domina », que propageait Fontevrault, il eut le désir d'opposer au mysticisme ascétique de l'époque un mysticisme mondain, une élévation spirituelle de l'amour du chevalier[343] ».

Il est certain que le passage des femmes *en obediensa,* « en religion », a été un enjeu pour plus d'un troubadour dans la première moitié du XIII[e]. Ainsi Pujol dans sa *Complainte sur l'entrée au couvent de deux jeunes filles* :

> La nueg el jorn mi ven en pessamens / Qu'ieu cavalgue ab totz mos valedors / Dreyt a Sant Pos, sia sens o folhors / E que creme las morgas de laiens, / Pus Hugueta es en obediensa, / Qu'ieu trac per lieys sai fort greu penedensa; / Et avetz mi laissat de tot jos blos, Bel' Hugueta, vostra seror e vos
>
> La nuit, le jour, il me vient à l'esprit de chevaucher avec tous mes auxiliaires, droit à Saint Pons, que ce soit bon sens ou folie et de faire brûler les nonnes qui s'y trouvent, car j'endure pénitence depuis qu'Huguette est entrée dans les

[341] ZUMTHOR, Paul, *Miroirs de l'amour, tragédie et préciosité*, *op.cit.*, p.73.

[342] *Idem.*

[343] R. BEZZOLA, Reto. *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200).* Première partie : La tradition impériale de la fin de l'antiquité au XI[e] siècle, Paris, Champion, 1944, p.296. L'ouvrage est cité sur le site de l'ordre de Fontevrault. Il est également référé par Henri Davenson.

> ordres. Vous m'avez laissé dépourvu de toute joie, belle Huguette, vous et votre sœur[344].

Ainsi, l'effort poétique de Guillaume IX visait peut-être moins à séduire sa « dangereuse » (selon le sobriquet donné à sa maîtresse) qu'à convaincre toutes autres que les chevaliers courtois savent respecter les dames autant, sinon mieux, que les clercs pudibonds.

> Lassées d'être traitées avec grossièreté et comparées à des juments, les dames se seraient tournées vers Robert d'Arbrissel, qui leur prêtait une haute attention flatteuse, et dont l'exigence spirituelle et morale satisfait leurs aspirations les plus hautes. […]. En somme, Guillaume IX aurait inventé la poésie courtoise et l'amour courtois pour faire pièce à Robert d'Arbrissel. […] Chez l'un et chez l'autre, la femme est dévalorisée et exaltée. Elle l'est à la fois, et non pas successivement. Robert d'Arbrissel ne renonce pas à lutter contre la luxure ni à voir derrière toute femme l'Ève tentatrice […].[345]

Quant à savoir si le comte de Poitiers et d'Arbrissel dévalorisent les femmes, il faudrait les lire attentivement et décider si l'érotisme sans pudeur du premier est offensant ou s'il consiste en un jeu auquel il est permi de se prêter. La comtesse de Die, célèbre trobaritz, n'écrit-elle pas : « Je voudrais tant mon cavalier; tenir un soir dans mes bras nus; qu'il en soit comblé; et à lui seul servir de coussin[346] ». D'autres éléments mettent en doute l'histoire campée par Zinc. Les recherches de Jean-Claude Marol nous conduisent vers une hypothèse dont les arguments appuyés semblent vraisemblables. Selon lui, Guillaume IX et Robert d'Arbrissel étaient alliés et amis. Certes, le comte était en guerre avec le clergé, narguant et menaçant de son épée l'évêque de Poitiers qui l'avait excommunié, allant jusqu'à mettre en prison ce dernier avant de le condamner à l'exil. Or, d'Arbrissel n'était pas un chaste réformateur autoritaire. Tout porte à croire qu'il avait lui-même une compagne. « La coutume des prêtres mariés ayant des enfants, dont l'un éventuellement reprenait la fonction était bien établie. Ce n'est qu'en 1073 que le pape Grégoire VII proclame solennellement que toute activité sexuelle est incompatible avec la fonction ecclésiastique[347]. » Or, né vers 1045, d'Arbrissel était le fils d'un prête de Bretagne. Ermite, il attirait néanmoins auprès de lui une multitude de gens, dont certains le suivaient dans ses

---

[344] Pujol, « Complainte sur l'entrée au couvent de deux jeunes filles », dans AUDIAU, J. et R. Lavaud, Nouvelle anthologie des troubadours, op. cit., p. 235.

[345] ZINC, Michel, *Les troubadours, une histoire poétique*, op. cit., p. 75-76.

[346] Cité par MAROL, Jean Claude, *L'Amour libéré ou l'érotique initiale des troubadours, op. cit.* p. 19.

[347] *Ibid.*,p. 91.

périples à travers les forêts de Rennes, du Maine et d'Anjou. Il finit par s'établir à Poitiers où Guillaume IX devint son protecteur. À son tour, d'Arbrissel devint conseiller de Guillaume et le suivit dans ses voyages afin d'assister à la gestion « des affaires de l'Église ».

Avec la permission du pape, d'Arbrissel a fondé un nouvel ordre. L'abbaye qu'il fit construire contrastait avec toute autre, non seulement parce que les hommes et les femmes y vivaient ensemble, mais parce que c'est une jeune veuve de 22 ans, l'abbesse Pétronille de Craon, qui en eu l'autorité durant plus de 35 ans. D'Arbrissel recevra nombreux reproches de la part de ses pairs, non seulement parce qu'il admettait la mixité des genres, mais également parce que les moniales et les moines de son ordre étaient de toutes les conditions. On trouve ainsi, parmi les quelques centaines de femmes (pour 70 hommes), autant des nobles que des prostituées (*meretrices*). Et il semble que d'Arbrissel dormait parfois avec certaines d'entre elles. Mathilde d'Anjou deviendra abbesse à son tour, à la suite du décès de son époux, le fils du roi Henri I[er]. Elle est la tante de la grande Aliénor d'Aquitaine qui séjournera souvent à Fontevrault et viendra y achever sa vie tumultueuse.

3.2.2 Croisades

L'invention des troubadours n'est pas purement formelle, elle n'est pas qu'une stratégie de séduction, c'est une philosophie et un mode de vie. « Trouver, *trobar*, c'est trouver l'amour, c'est trouver d'amour, *trobar d'amor*[348] ». Ce vers dit ce qu'il fait lui-même tout en expliquant la raison de l'art des troubadours. Roubaud en est l'auteur et précise : « Si invention de l'amour il y a, les inventeurs en furent les « trouveurs » […] l'invention, ou découverte, des troubadours, n'est pas l'amour; elle est que l'amour est inséparable de la poésie, est le moteur de la poésie dans le chant[349] ». La raison des troubadours est déraison, rivée sur un objet de désir insaisissable : magnifiant cet insatiable désir en élaborant des formes, en « entrelaçant[350] » les mots comme on imagine les corps[351].

---

[348] ROUBAUD Jacques, *La fleur inverse, op. cit.,* p. 186.

[349] *Ibid*., p. 10.

[350] Raimbaut d'Orange dit *entrebescar* : « précieux sombres et teints / mots j'entrelace / pensif pensant ».

[351] Ici, on pense à l'image en ouverture de *Stanze* et l'apostille de l'auteur Giorgio Agamben. *L'amour d'après Ori Apollinis Niliaci, De sacris Aegptiorum notis* (Paris, 1574) est une gravure représentant des lacets entrelacés et noués prenant la forme d'une cage thoracique. Suit la définition de Stanza (demeure,

L'art des *trobars* marque pour un temps « la supériorité d'amours sur armes; marque l'avantage de l'éloge sur la louange, du désespoir sur l'insulte, de la durée sur la circonstance[352] ». Un temps seulement, jusqu'à ce que les seigneurs affaiblis par leurs croisades ne puissent se défendre devant la charge que l'Église romaine mène contre l'« Occitanie ». Violence, spoliation et éradication culturelle seront à l'ordre du jour sous prétexte d'une hérésie à exterminer. Les cathares, vivant pourtant paisiblement, seront officiellement ciblés. Or, c'est toute la population et ses troubadours qui en souffriront. Au final, ils subiront l'invasion française, alliée à Rome, dans une guerre déloyale, faite de sièges obstinés couronnés de génocides; prémisses sanglantes et insidieuses de l'Inquisition.

> Quand, dans le deuxième quart du XIII^e^, c'est-à-dire dans les années mêmes où a été composé la tenson du néant, les troubadours se sont, pour beaucoup d'entre eux, tournés vers l'Italie, non plus seulement pour y faire de triomphales tournées comme au temps de l'âge d'or du trobar, mais bien pour tenter d'y survivre, leur milieu naturel peu à peu détruit par les effets lents, mais irrémédiables de la croisade des albigeois, ils ont été confrontés à un hors-soi particulièrement dévastateur, *l'autre langue*[353].

Les troubadours se dispersent, l'auditoire est décimé, l'*amors* est mal mené par le pouvoir qui s'établit; les pratiques poétiques qui ne promeuvent pas explicitement les dogmes chrétiens soulèvent la suspicion. À partir de la Croisade des Albigeois (1215), ils sont condamnés. Les nombreux ordres religieux établis en Occitanie participent à l'offensive et s'emploie à changer les mœurs. Le luxe, la galanterie, les habitudes de prodigalité sont ciblés par les Dominicains. Peire Cardenal dénonce les clercs et reproche au nouvel état la disparition de la générosité[354].

Ce n'est pas tant les divorces du premier troubadour qui choque l'Église, le divorce était courant à l'époque. C'est sa vie en concubinage et ses poèmes frondeurs. Pour l'amour, contre l'alliance et la morale, il a vécu auprès de sa maîtresse jusqu'à la fin de sa vie en

---

pièce, lieu de séjour) et de stance poétique : «les poètes du XIII^e^ siècle appelaient stanza l'élément constitutif de leur poésie, parce qu'il formait avec les diverses composantes formelles de la canzone le foyer de joi d'amor qu'ils assignaient comme unique objet à l'activité poétique ». AGAMBEN, Giorgio, *Stanze*, Paris, Christian Bourgeois, 1992.

[352] ROUBAUD Jacques, *La fleur inverse*, *op. cit.,* p. 189.

[353] *Ibid*, p. 44.

[354] LUQUET-JUILLET, Jacquette, *Occitanie Terre de fatalité, op.cit.,* p. 38.

1127. Zinc rapporte les propos de Guillaume de Malmesbury, qui décrit le personnage comme un bouffon lubrique, décadent, sans considération pour la providence et tournant tout à la plaisanterie. Ne serait-ce pas là le comportement cynique propre à quelqu'un qui a vécu les absurdités de la guerre? Peut-on imaginer l'état d'esprit de ceux qui revenaient des croisades atroces? L'allié de Guillaume IX, Raymond IV, part en croisade vers Jérusalem en 1096, avec plusieurs dizaines de milliers d'hommes. Il revient avec quelques-uns seulement d'entre eux quelques années plus tard. La descendance de ces hommes, s'ils n'avaient point été tués, aurait fait une différence dans le dénouement des batailles subséquentes aboutissant à la chute de l'Occitanie. « En 1213, on le sait, la bataille du Muret mettait un terme aux espérances occitanes et livrait les terres méridionales à une domination étrangère à la fois inculte et brutale[355] ».

3.2.3 Développement et écrasement du catharisme

Pour défendre le Roi byzantin et son propre pouvoir, afin de reprendre le contrôle de la route vers l'Orient que les Turcs refusaient désormais aux pèlerins, l'Église romaine lance une première croisade vers Jérusalem en 1096. « L'Église avait prise en charge l'histoire[356] ». La majorité des seigneurs de France et d'Occitanie, accompagnés par une quinzaine de milliers de piétons se rendent jusqu'en Terre Sainte pour convertir les « infidèles », sinon pour les combattre. En parallèle, des échanges commerciaux s'instaurent entre l'Orient et l'Occident et les routes marchandes, terrestres et maritimes, se développent davantage. L'attrait ne se confine pas aux objets; ce sont également les mœurs et les idées qui se partagent. Peu à peu, les adeptes du catharisme, un dogme religieux anticlérical, se multiplient en Europe, particulièrement autour des capitales commerciales. Les Balkans, la Flandre et tout le sud de la France actuelle sont considérés comme des foyers cathares au début du XII^{e} siècle.

À la différence des catholiques, les cathares n'exhibent aucun signe ostentatoire et n'ont pas de sanctuaires. Ils croient en un Dieu unique, et considèrent Jésus. Toutefois, ils considèrent la vie non pas comme une œuvre de Dieu, mais celle du mal, un mal qu'ils

[355] ROUBAUD Jacques, *La fleur inverse*, *op. cit.,* p. 196.
[356] ZUMTHOR, Paul, *Miroirs de l'amour, tragédie et préciosité*, p. 42.

tentent de détourner en devenant exemplaires. Leur foi se traduit par un mode de vie ascétique, faite de prêches, de jeûnes et de sacrements qui incluent bénédictions et danses. L'Église catholique, n'admettant pas plus vertueux qu'elle et voyant son pouvoir menacé, cible alors systématiquement les adeptes du catharisme dont certains subissent le lynchage populaire. Sous la répression, plusieurs migrent en Occitanie où le comte de Toulouse et ses vassaux leur sont ouvertement favorables. En 1165, un concile cathare a lieu près de la ville d'Albi et décide de construire un premier évêché cathare qui sera suivi de quatre autres dans différents lieux du territoire administré par Raymond VI. En 1208, les relations s'enveniment entre l'Église romaine et le compte de Toulouse. Le roi de France, allié de l'une et de l'autre, les encourage à négocier entre eux pour apaiser les tensions. Pierre Castelnau est mandaté par le pape et se rend à Toulouse pour ordonner au comte de chasser les hérétiques de ses terres. Le comte refuse et se voit excommunié par le prélat. Castelnau est assassiné sur le chemin du retour et le comte est accusé du meurtre. Le roi de France se désengage alors de lui. Les seigneurs du Nord participent à la croisade albigeoise l'année suivante, ils expolièrent d'abord le Vicompte Trencavel dont la sœur, la comtesse de Foix, s'est convertie au catharisme et dont l'un des fiefs, Béziers, est confié à la communauté juive. Ce premier massacre de la croisade des albigeois fait plus de 20 000 morts. La politique appliquée par l'abbé de Cîteaux qui mène les troupes est sans équivoque : « Tuez-les tous, Dieu reconnaîtra les siens[357] ». Entre 1216 et 1224, la résistance opère et les « Faydits », les seigneurs dépossédés ou leurs descendants, reprennent peu à peu leurs droits. En 1226 cependant, c'est au tour du roi de France de s'engager dans la croisade. Il conquiert tour à tour les terres occitanes affaiblies. Raymond VII, *covertis* c'est-à-dire soumis, signe le traité de Paris en 1229, léguant définitivement l'Occitanie à la France. Le tribunal de l'Inquisition est créé en 1230 et poursuit l'épuration. Les cathares sont mis aux bûchers. « On déterre même les cadavres de cathares pour les brûler[358]. » Quéribus, la dernière forteresse cathare, tombe en 1255. En 1328, à Ussat les Bains, les derniers cathares auraient été emmurés dans une grotte où ils s'étaient réfugiés. Or, la violence systématisée par l'Église vise plus que les adeptes du catharisme. Parmi les victimes, sont ciblés des femmes accusées de sorcellerie ainsi que des

[357] BOUYSSIÈRES, Françoise, *Petite histoire du Catharisme et de la croisade des albigeois,* Albi, Esventat, [n. a], p. 36.

[358] *Ibid.,* p. 67.

« rimailleurs » jugés arrogants et immoraux.

3.2.4 Le Dieu des poètes

> Ma parole sera pur néant : rien de moi, rien d'autrui, ni amour ni jeunesse, rien du tout, cela fut trouvé en dormant; à cheval.
>
> Je ne sais l'heure où je suis né : je ne suis ni joyeux ni triste, ni fuyant ni familier, et je n'y peux rien, de nuit une fée me l'a révélé; sur une haute montagne
>
> Je ne sais quand je dors ni quand je veille; à moins qu'on me le dise. Pour un rien mon cœur est partagé; je fais deuil de mon chagrin : il vaut ce que vaut cette souris, par Saint-Martial!
>
> Je suis malade et tremble de mourir, en fait je n'en sais que ce qui se dit; je me cherche un médecin à ma façon, et je ne sais pas lequel : il sera bon si je guéris, un mauvais, si mon état s'aggrave!
>
> J'ai une amie et je ne sais qui elle est; car jamais je ne l'ai jamais vu; elle ne fait rien qui me plaise ou me contrarie; et peu importe […]
>
> J'ai chanté ce je-ne-sais-quoi; je le transmettrai à celui : qui le transmettra à un autre; en chemin vers Poitiers; il me retournera alors de son propre étui; la contre-clé[359].

Qu'est-ce ce néant dont Guillaume IX se joue? S'agit-il ici d'une boutade qui signifie « je ne parle pour rien dire » ou exprime-t-il « le rien dont je vous parle est le fondement de toute parole »? Zinc associe le « poème du "pur rien", du "pur néant"[360] à la tradition des fatrasies, ces poèmes absurdes qui s'amusent de l'illogisme et des contraires. Roubaud l'identifie plutôt au genre classique de l'*énigme* qui, chez les historiens de la poésie provençale porte le nom de *devinalh*[361]. Roubaud laisse entendre par ailleurs que les vers

[359] Guillaume IX, traduit par Jean Claude Marol, dans *L'Amour libéré ou l'érotique initiale des troubadours, op. cit.* p. 147.

[360] Texte de Guillaume IX cité par Michel Zinc (p.61). À noter que le « Je ne sais quoi », « no sai que s'es » et le « pur rien », cité par Roubaud (p.47), rappellent ironiquement le « Je ne sais quoi et le presque rien » de Jankélévitch.

[361] ROUBAUD Jacques, *La fleur inverse*, *op. cit.,* p.33. Patrice Uhl remet en question le terme qui, somme toute, est attribué depuis 1895 et n'est pas réclamé par les troubadours eux-mêmes.(*Antidoxa, paradoxes et contre-textes,op. cit.,* p. 119-132).

pourraient très sérieusement faire écho à la théologie négative[362].

Jacquette Luquet-Juillet[363] rapporte les propos de Guénon qui, dans *Le langage secret de Dante,* met à jour le rapport intrinsèque des mots amour et mort. Leur racine commune serait primitive. A-mor serait le mors (mort) précédé d'un « a » privatif comme il se trouve en langue sanscrit (a-mara par exemple[364]). De même, a-mor pourrait s'interpréter comme un équivalent – hiéroglyphique mentionne l'auteur – de l'immortalité.

> L'amour des troubadours est une morale, mais une morale essentiellement profane. S'il n'y a pas de trace chez eux d'une intention antireligieuse (et sans doute pas ou très peu de tentations hétérodoxes) il reste que l'amors est quelque chose de ce monde, que la joie, même si elle doit se continuer dans l'autre monde, est un état atteint dans celui-ci, ici et maintenant, par le seul effet de la lumière émanant de la dame et illuminant le chant. Le grand chant des troubadours, comme l'univers laplacien, n'a pas besoin de l'hypothèse Dieu, sinon pour la création du monde, et dans le monde de la beauté et de l'amour. Les troubadours ne sont pas athées, ils ne sont pas païens, ils n'ont pas de « dieu amour »; ils sont, avant tout, du monde, pour l'amour et pour le chant[365].

3.2.5 De la censure du *Traité de l'amour* à la poésie convertie

Le courroux de l'Église catholique jalouse de son pouvoir a donné naissance à l'image d'un dieu vengeur et interventionniste, que les premiers troubadours ne connaissaient pas. « Konrad von Würzburg, poète attitré du patriciat bâlois, dans la seconde moitié du XIII[e] siècle, compare son art au chant « sans but » du rossignol[366] ». Suivant la croisade albigeoise la morale profane et le comique des poètes occitans perdent de leur vigueur. L'atmosphère poétique change de ton, l'ampleur des bouleversements nécessite un positionnement. Peire Cardenal s'occupe à écrire des *sirventès* ciblant les suppôts de l'Église catholique. Dès 1277, l'évêque de Paris interdit le Traité d'amour d'André Le

---

[362] Nicolas De Cues (1401-1464), représentant de la *Via Negativa*, est l'auteur de l'ouvrage *De Li non Aliud (*que Roubaud traduit par *De Pas-Autre)*. Selon cette doctrine, Dieu est le non-même, l'infiniment Autre. Le Dieu de De Cues est, selon Roubaud, intuitionniste.

[363] LUQUET-JUILLET, Jacquette, *Occitanie Terre de fatalité, op.cit.,* p. 134.

[364] *Mara* signifie qui cause la mort, *amara* signifie éternel. Chez les bouddhistes, Mara est associé à la mort et au plaisir, c'est un démon qui tente un prince par des visions de femme superbe.

[365] ROUBAUD Jacques, *La fleur inverse*, *op. cit.,* p. 13.

[366] ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix, op.cit.,* p.149

Chapelain[367], qui stipule notamment que mariage et amour se différencient, et fait une liste des faiblesses des femmes. Répondants à ce rigorisme, les poètes suivants défendent de plus en plus les préceptes de l'Église. Les chants de l'« amour de lonh » deviendront des exhortations à la Vierge, des réprobations moralisatrices ou des histoires de bergères chastes. Les critères pour un vers *coniven,* c'est-à-dire un poème qui s'ajuste aux circonstances ou encore qui est « composé dans les règles », se voient transformés. À l'image d'un personnage dans *Le Puits de Babel*[368]*,* l'un des romans de Zumthor où un trouvère se fait moine, « certaines églises commanditèrent des poètes et chanteurs qu'elles chargeaient de leur publicité auprès des pèlerins[369] ». La récupération est entamée : « la tentation croissait-elle, pour les clercs, de les capter, ces langues, d'en récupérer l'énergie et la véridicité propre; tentation de faire entrer sélectivement dans leur ordre les voix qui en émanent[370] ».

Folquet de Marseille est un fils de marchand devenu marchand à son tour puis fait moine. S'étant hissé dans la hiérarchie pour devenir évêque de Toulouse en 1205, il a joué un rôle important dans les évènements de la croisade albigeoise. Lors du concile de Latran, il est accusé d'avoir machiné la mort de centaines de personnes de tous âges. Le prélat s'adonnait également au vers, « sans grande originalité[371] » :

> E fos en crotz levatz, / D'espinas coronatz, / E de fel abeuratz, / Senher, merce vos cria / Aquest poples onratz ; / Que lh vostra pietatz / Lor perdon lor pecatz / Amen, Dieus aissi sia / *La nuech vai e l jorns ve / Ab clar cel e sere / E l'alba no s rete, / Ans ven bel'e complia.*
>
> Vous qui fûtes mis en croix, couronné d'épines et abreuvé de fiel, Seigneur, ce peuple honorable vous crie : merci! Que votre pitié lui pardonne ses pêchés. *Amen,* mon Dieu, ainsi soit-il! / La nuit s'en va et le jour vient, avec un ciel clair et serein; l'aube n'hésite plus, elle vient belle et parfaite.

Cet extrait se termine par un refrain répété à la suite de chaque strophe. Cette pratique est moins l'apanage des troubadours que des trouvères qui leur succèdent et versent dans ce

---

[367] L'interdit vise, selon René Nelli, à contrer « de luxurieux sodomites » ou « du moins des zélateurs de l'amour stérile ». Contre l'amour adultère ou chaste du joi, l'Église prônera la procréation sans plaisir.

[368] ZUMTHOR, Paul, *Babel ou l'inachèvement,* Paris, Seuil, 1996, p.149.

[369] ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix, op.cit.,* p.70.

[370] *Ibid.,* p.134

[371] AUDIAU, J. et R. Lavaud, *Nouvelle anthologie des troubadours, op. cit.,* p.257.

qu'est aujourd'hui la chanson. Le texte de Folquet de Marseille comporte un ensemble d'éléments le comparant et les dissociant d'autres troubadours. Par exemple, il ne s'adresse pas à une dame, mais à Dieu. Pourtant, Roubaud précise que « pour les troubadours […], Dieu a voulu et soutient l'amour, et en dehors des exhortations ou remerciements n'a, en somme, rien de particulier de plus à faire[372] ». Bien qu'il s'agisse d'une « aube », un genre typique chez les troubadours, celle-ci se voit détournée de son sens habituel. L'aube met habituellement en scène le moment où les amants se séparent, où leur intimité délicieuse achève. Elle suscite en cela des lamentations tandis que Folquet de Marseille la célèbre. Par ailleurs, le sens du mot *merce*, terme usuel chez les troubadours, se voit également déplacé. « Pitié amoureuse », désir de la dame, la *merce «* est le désir induit par le chant et le service amoureux[373] ». Il prend chez Folquet de Marseille la signification d'une reconnaissance ou d'un acquittement telles qu'usité en français aujourd'hui.

Marcabru détourne également les conventions poétiques en vigueur pour y injecter la morale chrétienne. Roubaud et Zinc ne s'accordent pas pour dire si l'œuvre de Marcabru relève de la parodie ou s'il s'agit de réelles semonces morales contre les femmes et l'*amors*. Dans sa pastourelle, plutôt que de rencontrer une jouvencelle à la cuisse légère, celle-ci lui répond :

> Don, hom cochatz de folatge / Jur'e pliu e promet gatge. / Si m fariatz homenatge; / Senher, so dis la vilana, / Mas ges, per un pauc d'intratge / No vuelh mon despiuzelhatge / Camjar, per nom de putana!
>
> Sire, homme pressé de folie jure, garantit et promet gage; c'est bien ainsi que vous me feriez hommage, seigneur, me dit la vilaine; mais, en échange d'une petite récompense, je ne veux point sacrifier ma vertu, pour prendre le nom de fille perdue. [374]

L'art des troubadours n'échappe donc pas, en fin de compte, à la morale chrétienne. Il se dote néanmoins d'une éthique et d'un code de conduite chevaleresque et courtois qui lui est

[372] ROUBAUD Jacques, *La fleur inverse*, *op. cit.,* p.275.

[373] ROUBAUD Jacques, *La fleur inverse*, *op. cit.,* p.253.

[374] Le Sermon de la bergère de Guiraut Riquier (1276), dans AUDIAU, J. et R. Lavaud, *Nouvelle anthologie des troubadours*, *op. cit*., p.303.

propre. L'instauration d'une communauté aristocratique et solidaire de seigneurs se partageant terres et troubadours permettait de se distinguer tant de la couronne française que de l'institution catholique. Les troubadours développe leur art tandis que « s'impose, dès le haut Moyen Âge, en milieu monastique, une morale de l'usage vocal, lequel peut être condamnable : ainsi du bavardage, du bruit mondain, du jeu d'histrion […] [375] », les ecclésiastes reçoivent l'interdiction d'assister aux jeux des jongleurs. Le concile de Paris en 1212 leur défend officiellement d'avoir des bouffons. Philippe Auguste II, celui-là même qui fit la conquête de l'Occitanie, avait chassé les jongleurs de sa cour dès 1181. Émanciper la parole par la jonglerie poétique, c'était donc affirmer une distinction culturelle et une autonomie, au-delà de la force d'arme. Être courtois, être « distingué », permettait de se distinguer.

> « fin je la supplie fin je l'aime fin je la désire ainsi comme l'or s'affine dans le feu ardent
> je suis affiné[376] ».

3.3 L'équivoque, libérateur et instaurateur de débat

Cela amène à se demander si l'hypothèse de Zumthor[377] à propos de l'équivoque chez les Grands rhétoriqueurs ne s'applique pas en partie ici. Il prétend que la rime équivoque[378] est un instrument permettant aux poètes de se libérer d'« une condition servile et à l'univocité des discours que l'on doit au Maître. Notons que l'équivocité qui intéresse Zumthor n'est pas que celle des rimes dites « équivoques », elle concerne l'ensemble d'une poésie dont le support est la voix et le chant, comme celle promulguée par les troubadours. Au phonème de la linguistique, Zumthor oppose le vocème (l'unité sonore d'une séquence vocale). Il avance la voix comme unité fondamentale de la poésie donc, mais une unité dont le spectre

---

[375] ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix, op.cit.,* p.144.

[376] Guillaume IX, cité dans ROUBAUD Jacques, *La fleur inverse*, *op. cit.,* p.202 (le troubadour comme artisan).

[377] L'hypothèse de Zumthor à propos de l'équivoque sera largement réfutée dans les années 1980. Voir à ce sujet Hélène Matte. *PostScriptum*, Université de Montréal 2015. https://post-scriptum.org/19-06-zumthor-lettres-nuances/.

[378] Rime équivoque, par exemple dans la complainte de Molinet : *Tout homme devient fol, tant soit sage et constant, / S'il met son estudie a aymer ces cons tant*. Le titre du livre de Cornillat est une rime équivoque qui explique ce qu'elle peut être en soi, *Or ne mens.* Cornillat posera ces questions : Les rimes équivoques brouillent-elles le sens? Détruisent-elles une distinction sémantique admise? Établissent-elles une équivalence là où la langue ne prévoyait aucun rapport?

passe du cri au silence et comprend toutes les variations et modulations possibles. Il écrit : « l'équivoque traverse tous les niveaux de structuration du texte, marque de façon indélébile ce qui y concourt à la production du sens. Tous sens est pluriel : l'ambiguïté du dire poétique constitue le postulat initial de la doctrine implicite […] ».

3.3.1 Des détracteurs

Zumthor trouve des détracteurs, d'abord en la personne Cornillat qui, s'en tenant au texte, prétend que l'équivoque n'implique pas l'ambiguïté et la polysémie, mais l'homonymie. Selon lui, elle ne cherche pas d'effet de sens, mais joue sur la prévisibilité de la dérivation. Pour Cornillat, les rimes des Grands rhétoriqueurs ne seraient pas libératrices. Ailleurs, c'est G. Nichols[379] qui remet en question le terme « grand chant courtois » que Zumthor, avec Dragonnetti, a forgé. À la lumière des informations partagées ici, il semble que mettre en doute le terme de chant courtois est injuste. Plus qu'une catégorie littéraire, l'art des troubadours, relève d'un contexte historique précis qu'il faut continuer à nommer.

Certainement, la poésie ne libère pas complètement de la servitude féodale et des « maîtres ». Les poètes étaient souvent eux-mêmes des seigneurs. Il faut souligner toutefois que des vassaux, en devenant troubadours changeaient de grade social. C'est le cas de Bernard de Ventadour. Ainsi, par le chant courtois, les poètes gagnaient en vertu, mais aussi en statut. Le gai savoir libère, ou sinon distancie pour un temps, des sermons en latins et des chants de messe. Il ne s'épanche pas sur des vies de saints comme les premiers poèmes de poésie romane en français (*Séquence de Sainte Eulalie* vers 881-882, ou *Vie de Saint Alexis,* composés au milieu du XI^{e} siècle). Les troubadours marquent autrement les formes et la pensée de leur temps et leur influence se perpétue.

> L'effort pour penser l'amour dans sa totalité et pour mettre cette pensée au cœur d'une poétique intellectuellement exigeante provoque vers la fin du XIII^{e} une sorte de mutation poétique. Cet effort structure à travers l'Europe l'œuvre d'auteurs aussi différents que Jean de Meun en français, Matfre Ermengaud en langue d'Oc, Raymond Lulle en catalan, et surtout Dante en italien[380].

---

[379] G. NICKOLS, Stephen, « Et si on repensait le "Grand chant courtois" », dans *Paul Zumthor ou l'invention permanente*, Recherches et rencontres 1998, n.9, Jacqueline Cerquiglini-Toulet (dir.), Genève, DROZ S.A., 1999,p.48.

[380] ZINC, Michel, *Les troubadours, une histoire poétique*, *op.cit.* p. 142.

Et Zumthor d'ajouter :

> « L'amour cette invention du XII^e^. » Formule à peine paradoxale. Nous restons héritiers du Moyen Âge. Les expériences faites en trois siècles par tous ceux qui écrivent d'amour ont créé, grâce à la magie du langage, la forme même d'amour dont nous vivons. Ce que nous devons aux trouvères, aux rimeurs pieux et aux poètes de cour de ce temps déjà reculé, c'est d'abord notre tendance à mettre l'amour à la source, proche ou lointaine, de toute littérature d'imagination. Tendance à laquelle il faut une véritable ascèse intellectuelle ou une violence pour résister longuement. De cette civilisation à qui manqua presque totalement le sens du temps, subsiste pour nous l'habitude de penser l'amour comme à une réalité intemporelle[381].

Après la chute de l'Occitanie, « la doctrine du Gay Saber » continuera de circuler. Selon Davenson, son rayonnement s'étend « par ondes successives » de la Catalogne à l'Italie du Nord, du Portugal à la Hongrie et dans la France des trouvères. En « pays rhénan », de l'Allemagne à la Suisse, l'art des *Minnesänger* s'accomplit vers 1170 et se propage jusqu'en Autriche. Auzias March (1397-1459) est un poète catalan dont plus de cent pièces ont été conservées et dont l'ascendance avec les troubadours ne fait pas de doute, notamment grâce aux concordances entre son œuvre et celle de Peire Cardenal. Par ailleurs, disséminées à travers l'Europe, perdurent des associations secrètes rassemblant des « Fidèles d'amour ». Ces dernières rassemblent des poètes, chacun dévoué à une dame idéalisée et secrète dont ils chantent la perfection et à qui ils dédient l'ensemble de leur œuvre. La femme en question est bien réelle, mais entretient — si nous considérons la relation de Pétrarque à Laure — qu'une relation platonique sinon inexistante avec le poète. Ces amitiés amoureuses étaient fondées sur la vertu. La femme devenait un prétexte, l'incarnation de la sagesse divine, la nature, l'illumination ou le Salut. Eugène Aroux, dans un ouvrage publié en 1853 et intitulé *Dante hérétique, socialiste et révolutionnaire*, suppute :

> Si la Dame n'est pas simplement l'Église d'Amour des cathares, ni la Maria-Sophia des hérésies gnostiques, ne serait-elle pas l'*Anima,* ou plus précisément encore : la part spirituelle de l'homme, celle que son âme emprisonnée dans le corps appelle d'un amour nostalgique que la mort seule pourra combler[382]?

---

[381] ZUMTHOR, Paul, *Miroirs de l'amour*, *op. cit.* p. 64.

[382] Cité par DAVENSON, Henri, *Les troubadours*, *op. cit.*, p. 141.

Qui sait. Le fils de Dante aurait laissé entendre dans son Premier commentaire que, pour Dante, Béatrice était l'écriture. Luquet-Juillet mentionne quant à elle comment le Pétrarquiste a fait école en France – de Clément Marot auteur du premier sonnet en français, à Maurice de Scève que Mallarmé et Valéry tiennent encore au XIX^{e} siècle en respect. Il serait donc arbitraire nous prévient Zumthor de fixer une date de la disparition de la poésie courtoise. « À vrai dire, ajoute-t-il, rien ne disparaît jamais, et la force acquise par le langage tend au contraire à s'accroître à mesure qu'elle se précipite au-devant de nouvelles générations[383] ».

3.3.2 Le vocal et l'écrit

Dante a le premier nommé la « poésie », en référence aux troubadours. Ces derniers, et dernières, ont fait œuvre en langue « vulgaire », pour engendrer une musique de mots honorant la vie à hauteur d'homme, avec cœur et intelligence. Il est remarquable que, quelques temps avant que Dante écrive ses traités, « dès le XIII^{e} siècle en Italie, puis généralement au XIV^{e} », s'installe progressivement un mouvement de dissociation

> du texte poétique et de la musique, c'est-à-dire l'abandon du chant […]; la réduction de l'opération vocale au registre parlé. Guillaume de Machaut, mort en 1377, fut en France le dernier poète musicien; en Allemagne Oswald von Wolkenstein, mort en 1445, le dernier poète chanteur… et dont on vantait la voix[384].

En parallèle, du moins à la fin XIII^{e} siècle selon Zumthor, « sont mis par écrit les textes de récits, de chansons, de pièces liturgiques en langue vulgaire[385] ». La fin des troubadours marque avec une intensité inouïe les débuts d'une mutation profonde que vit l'Europe et qui n'est pas sans relation avec l'écriture. La propagation de celle-ci se fait par les universités et les clercs, mais, également, est corollaire au développement du commerce et du droit qui marque le paysage culturel entre 1050 et 1350. Son usage intensif se traduit dans toutes les nations occidentales par des « tensions entre les énergies poétiques traditionnelles et des forces cherchant à imposer au verbe une rationalité propre, au détriment de la présence[386] ».

---

[383] ZUMTHOR, Paul, *Miroirs de l'amour, tragédie et préciosité*, *op. cit*,. p. 63.

[384] ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix, op. cit.*, p. 37.

[385] *Ibid.*, p. 31.

[386] *Idem.*.

Une généralisation de l'écriture dans les administrations publiques « conduit à rationaliser et à systématiser l'usage de la mémoire[387] ». Conservant un statut privilégié et perdurant même après le XVI^e^ ou XVII^e^ siècle, les modes de diffusion orale seront de plus en plus dévalorisés au profit d'une autorité de l'écriture, beaucoup plus facile à régenter. Les troubadours, par essence à la voix libre et nomade, seront dorénavant *recréants,* « en issilh » (en exil, selon les mots de Bernard de Ventadour). « Jusque vers 1850, l'Europe entière fut ainsi parcourue de poètes, chanteurs, récitants nomades, amuseurs de la voix et du geste, que n'arrêtaient pas toujours les frontières linguistiques[388] ». Les colporteurs de vers, perçus comme une menace[389], seront néanmoins de plus en plus restreints, leur présence sera légiférée, leurs discours surveillés. Zumthor, précise que les municipalités adoptent des règlements qui encadrent leur nombre et leurs séjours : « Strasbourg n'en veut, en 1200, pas plus de quatre; Cracovie, en 1336, huit; Cologne, en 1440, quatre. Les autres ne sont pas tolérés dans l'enceinte urbaine plus de deux ou trois jours consécutifs; à Boulogne, en 1288, à Paris et Montpellier en 1321, il leur est interdit d'y passer la nuit[390] ».

Les jongleurs sont mal venus jusqu'en 1515, année où le synode de Bayeux recommande officiellement d'éviter de les fréquenter. Jacottey précise que les jongleurs-poètes subsistèrent, mais que les simples jongleurs furent définitivement marginalisés. C'est dans ce contexte que les troubadours et les jongleurs se mutent en fous du roi. « Le fou de cour n'apparaît à Rome qu'au Bas Empire. C'est après les croisades que la mode des fous gagna l'Europe entière[391] ». La tâche des fous relevait du comique, mais également, il avait le privilège de choquer avec des vérités qu'eux seuls pouvaient se permettent de dire[392]. Ils se

[387] ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix, op. cit.,* p. 28-29.

[388] ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, *op. cit.*, p. 216.

[389] Cette inflation de la valeur des poètes n'est pas sans rappeler la « Perte d'auréole » du poète décrite par Charles Baudelaire. et rapportée dans PINSON, Jean-Claude, *Poéthique, une autothéorie*, Seyssel, Champ Vallon, 2013, p. 59. « Il s'agit d'une petite fable qui met en scène la déchéance du poète quand viennent les temps démocratiques. Dans la grande ville moderne, la poésie […] est devenue non respectable et le poète a perdu son auréole ».

[390] ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix, op. cit.,* p. 72.

[391] JACOTAY, Marie-Louise, *N'est pas fou qui veut, op. cit.*, p. 9.

[392] Tout n'était pas pardonné cependant, des bouffons furent assassinés par leur roi.

sont immiscés dans l'intimité du pouvoir, parfois jusqu'à se faire valet de chambre[393]. Des mots d'esprit à l'idiotie, au-delà du divertissement, plusieurs fous tenaient des rôles politiques importants, de conseillers à espions. Le destin des fous est quant à lui corollaire à celui des fêtes populaires : proscrite en 1245, mais demeurant socialement en activité, la « fête des fous » est définitivement supprimée en 1547.

3.4 Changement de mode, changement de même

En 1250, dans son *Bestiaire d'amour*, Richard de Fournival s'adresse à une dame vraisemblablement indifférente à son ardeur. Il fournit l'indice d'un passage désenchanté qui se fera entre l'écoute d'une poésie vocale et la lecture. Le dicton ne dit-il pas, *l'homme est un loup pour l'homme*?

> Et puisque je ne peux trouver merci en vous, il m'est donc nécessaire de mettre plus de peine que je n'en mis jamais, non pas à chanter avec force, mais à dire avec force et conviction. Car il est bien naturel que j'aie perdu le pouvoir de chanter, et je vais vous dire pour quel raison. La nature du loup est-elle que lorsqu'un homme le voit avant qu'il ait vu cet homme, le loup en perd toute sa force et sa hardiesse. […] Et puisque j'ai été vu le premier, conformément à la nature du loup je dois bien en perdre la voix. C'est une des raisons pour lesquelles cet écrit ne se présente pas sous forme d'un chant, mais d'un récit[394].

La mutation du statut du jongleur et de la voix ne va pas sans un changement des modes d'écriture et comporte également des incidences sur les modes de lecture. Ainsi la poésie lyrique initiée par les troubadours s'est déployée dans le temps.

> […] se répandit, en un temps assez bref, la vogue universelle de l'allégorie, jusqu'alors simple technique de lecture et d'interprétation exégétique : dès 1230 s'est élaboré sinon un langage, un type de discours, qui occupera, jusqu'au XV^{e} siècle, à travers l'Europe entière, une position de maîtrise presqu'absolue dans les usages protocolaire et poétique. […] Les formes d'expressions existantes demeurent presqu'inchangées; mais leur investissement par le sujet qui s'exprime obéit à d'autres règles : ainsi, le sens du petit mot *je* en poésie n'aura plus en 1250 tout à fait son sens de 1150[395].

---

[393] « Jeahan Antoine Lombart, était parvenu à devenir valet de chambre du dauphin, titre qu'il partageait avec les poètes Clément Marot, Bonaventure des Périers et Ronsard ». JACOTTEY, Marie-Louise, *N'est pas fou qui veut, op. cit.,* p. 27.

[394] DE FOURNIVAL, Richard, « Bestiaire d'amour », dans *Bestiaire du Moyen Âge,* Paris, Stock+, 1980, p. 132-133.

[395] *Ibid.,* p.28

« Vers la fin du XII^e siècle, se produit une cassure volontaire, dont le clairvoyant responsable fut sans doute Chrétien de Troyes[396] ». L'invention du *roman* annonce ce qui deviendra la « littérature ». La lecture silencieuse, jadis « réservée aux *scriptora* monastique », mais pratiquée dans les universités déjà depuis le XII^e siècle, devient la norme. « Les universités, au XIV^e, ayant institué des bibliothèques ouvertes aux étudiants, sont conduites à émettre des règlements qui exigent la lecture silencieuse; au XV^e, c'est devenu une contrainte absolue. Les cours royales sont touchées vers 1350, l'ensemble de la noblesse laïque, à partir du XV^e[397] ».

L'arrivée de l'imprimerie consolide ces changements et les accélère. La censure et la police des mœurs prennent le relais de l'Inquisition. Le processus de dévalorisation de la voix que Zumthor dépeint dans *Introduction à la poésie orale* se poursuit jusqu'au XX^e siècle. Aujourd'hui, la contrainte du silence n'est plus absolue dans certaines bibliothèques. À Québec notamment, des « bibliothèques 2.0 » permettent aux visiteurs de discuter, de circuler librement, d'utiliser les tablettes électroniques. Aujourd'hui, se ferme une parenthèse historique nommée la parenthèse Gutenberg en l'honneur de celui à qui est attribuée la massification de l'écriture par l'imprimerie. L'emploi du numérique transforme notre gestion du temps et de l'espace ainsi que nos modes de communications. Néanmoins l'information change-t-elle? Les forment se mutent? La poésie change-t-elle? Aujourd'hui ou le 11 janvier 2016, le site *poesie.evous.fr* annonce que le poète palestinien Ashraf Fayad est condamné à mort pour apostasie par l'Arabie Saoudite[398]. Aujourd'hui, ou le 27 novembre 2018, Google Plays offre une application qui permet de signaler aux autorités indonésiennes des cas d'hérésie[399]. Il y a encore des poèmes d'amour, et des poètes condamnés à mort. S'il n'y a pas d'origine de la poésie, celle des troubadours peut être considérée comme originaire, en tant que première forme lyrique en langue romane, parce que son influence est toujours perceptible. Elle est exemplaire du caractère fondamentalement « vocal » de la poésie et de la pression sociale qu'elle exerce et subit.

---

[396] ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix, op. cit.,* p. 209.

[397] *Ibid.,* p. 118.

[398] Vincent Gimeno-Pons, [en ligne], poesie.evous.fr [consulté le 11 janvier 2016].

[399] Agence France-Presse, Radio-Canada, « Une application pour traquer les hérétiques en Indonésie », [en ligne], https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1138292/indonesie-heresie-application-mobile-libertes-defenseurs-protestations, [consulté le 27 novembre 2018].

> Dès lors, une tradition s'instaure, itération incessante, que sous-tend un effort pour maintenir une continuité autre : celle d'un sens surdéterminé, à tout instant reconstitué après coup, car jamais on ne le posséda pleinement dans le moment du dire. « Ma chanson, à mesure qu'on l'entend davantage, gagne en vertu chemin faisant…» chante l'un des premiers troubadours. Tentative pathétique pour saisir l'infinité absente de la parole prononcée, isolée, bulle dans le vent de la voix, œuvre toujours désœuvrée.[400]

L'art des *trobars* est celui d'entrelacer la langue, de la faire se faisant, de mettre à jour des notions pour nommer ou dénommer l'innommable, pour dire un destin corollaire à celle-là. En 2015, le nombre de personnes parlant l'Oc dans le monde est évalué à 200 000.

Tant d'oubli dans les mots
tant de mots pour l'oubli
Le silence étrangle le cri
dans la pauvreté extrême de l'instant[401]

[400] ZUMTHOR, Paul, *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975, p. 9.

[401] ZUMTHOR, Paul, « Babel » dans *Point de fuite,* Montréal, Hexagone, 1989, p. 89

Chapitre 4 Entendre VI_DE_DI_EU

VI_DE_DI_EU[402] est construit à partir d'une série de textes poétiques, la mise en scène s'appuie et nourrit des notions et des questionnements d'ordre philosophique plus que théologique. La « mort de Dieu » et le dieu multiple dont témoignent les poèmes choisis sont prétextes à parler du langage lui-même, sinon à exemplifier la notion de voix. Le langage est une matière intrigante. Elle nous engage ici, d'une certaine manière à réinventer la tradition médiévale des « mystères » et de se jouer du *Deus Ex Machina* propre à la tragédie grecque. Or, dans ce théâtre épuré où il n'y a pas de centaines de personnages ni des milliers de vers scandés durant des heures ; le corps du Christ est remplacé par celui de la performeure, le miracle est celui d'être ensemble et, plutôt qu'un passage de la bible, c'est la relation au livre qui est joué. Jusqu'à ce que le ciel nous tombe sur la tête.

Ce chapitre passe en revue ce qui se joue dans la mise en scène et les textes entendus, en raclant le fond des lectures ayant accompagné, nourri et stimulé, l'ensemble du processus de création.

4.1 L'enfance, la nuit

> *Comme si leur mode d'être, selon la représentation, supposait précisément cette autre nuit, plus profonde, échappant à toute forme de représentation, bien que supposé par elle et, en quelque manière, son origine, que le langage a pour charge de penser en son être au moment même où il s'établit comme Scène, devenant par le miroir de soi, et d'autant plus que ce miroir est vide. Un exister hors de la représentation : telle serait l'autre face du langage, que la poésie découvre dans son travail*[403].

[402] L'intégral du spectacle est disponible à l'adresse suivante : https://vimeo.com/332071560 Le mot de passe est : vide.

[403] LALLIER, François, *La Voix antérieure, Baudelaire, Poe, Mallarmé, Rimbaud,* Bruxelles : La Lettre volée, 2007, p. 70.

Dans l'optique d'une mise en jeu éclatée, sans trame linéaire, l'idée au départ de la mise en scène de VI_DE_DI_EU était de présenter une pseudo-conférence absurde, où le discours philosophico-scientifique aurait été déconstruit par des charges puis des déflagrations poétiques de plus en plus intenses. La quantité de poèmes colligés et le fait que la forme de la pseudo-conférence[404] soit commune ont motivé d'autres perspectives. Le parallèle entre le spectacle et la messe, le théâtre et le lieu de culte, l'art et la religion a nourri le projet. Au sein d'une messe mortuaire pour Dieu, nous aurions pu jouer la joyeuse officiante. Certains accessoires s'y réfèrent encore. Hosties, livre comme symbole, référence au christ ou au miracle : la mise en scène est truffée de clins d'œil à la religion catholique. Mais ces éléments, plantés dans un décor Ikea, rappellent tout autant l'industrialisation. Si les hosties —collées sur des cordes de boucherie — se comparent à des crucifix, le sauveur se voit remplacé par des collectivités sacrifiées à la chaîne. Des retailles d'hosties servent également d'accessoires. Tantôt elles forment un écran troué, tantôt elles sont mangées le temps d'un poème à propos d'un dieu du capital à qui profite la guerre.

Finalement l'action se situe dans un espace abstrait et mobile, plus ou moins rêvé, un lieu intérieur, intériorisé. Comme métaphore du rapport à la connaissance —à la représentation — la scène se fait livre, lieu du penser, demeure des archétypes. Y passent diverses figures comme celles de l'automate, de l'ange de la mort ou de l'Œdipe-roi sous l'impulsion de mouvements dialectiques, passant des oppositions hommes-fillette, écriture-voix à acteur-spectateur. S'impose la question du personnage. S'épuise celle de l'évitement de la narrativité.

4.2 Enjeu et jeu : le premier mot

Les rideaux de velours noir propres aux salles de spectacle encadrent l'espace de jeu de la scène, lui-même marqué au sol par un trait. En fond de scène, un écran de papier sur lequel est d'abord projeté la scène elle-même. L'écran s'y répète, dessinant un labyrinthe de lumière. Autour, des ribambelles de petits cercles immaculés et fragiles sont suspendus. Des centaines et des centaines sont collés à intervalles plus ou moins réguliers sur des fils

[404] Le Bureau de l'A.P.A., avec la mise en scène de *La Jeune-Fille et la mort*, en a fait une magistrale démonstration. Voir : Hélène Matte, « La jeune-fille et la mort par cœur », dans *Inter art actuel*, n°109, Qc, pp. 74-77.

blancs : ce sont des hosties sur des cordes de boucherie. Des guirlandes semblables, par dizaines et dizaines, accueillent les spectateurs à leur entrée en salle. La multitude aérienne, fioritures étincelantes dans la noirceur opaque, a un aspect féérique. Elle n'est pourtant pas inoffensive. Elle ralentit le pas. Les gens s'y empêtrent, craignant d'arracher ce qui pourtant les piège.

La mise en scène de VI_DE_DI_EU est un énorme collage. Pièce d'art vivant, son support est cette relation fragile et éphémère entre la performeure et le public. À l'intérieur de ce fossé relationnel sont suspendues, comme autant de fils, les voix d'une douzaine de poètes. C'est à partir de ce montage sonore hétéroclite que se tisse la dramaturgie et se développe le personnage. Féminin, muet, enfantin, mais trop conscient du public et des limites de son espace de jeu pour être naïf, ce personnage se situe dans un entre deux et le devient. Pureté (é)perdue, le personnage est tantôt la fillette, tantôt simplement la performeure habillée en fillette. Est-elle fantôme ou morte-vivante? Parfois elle réagit aux poèmes, parfois elle en fait abstraction. Ces voix sont-elles siennes? Les hallucine-t-elle? Qui ou quoi les envoie? Sans cesse sans mot, elle se déplace parmi le décor et en déplace les éléments. L'enchaînement de poèmes individuels préenregistrés et la présence d'une seule performeure contreviennent à l'établissement d'une histoire à proprement parler. Or, s'il n'y a pas de dialogue, il y a tout de même l'installation d'une conversation entre le personnage et les voix bruyantes ou silencieuses de son entourage. Le glissement narratif se joue justement du raffut des absents et du mutisme des autres (fillette et spectateurs). L'enjeu est sans équivoque : la fillette souhaite prendre la parole. D'ailleurs un micro l'attend de pied ferme, juste à la sortie de sa chambre. Elle s'y rend à maintes reprises, essuyant chaque fois le revers d'une parole qui coupe la sienne, interrompant son élan. Même sa poupée, cette réplique d'elle-même, lui vole la réplique.

Fig.5 : *Entrée en salle*, VI_DE_DI_EU, Salle Multi, Québec, 2012. Crédit : Philippe Renaud.

Le premier à parler dans cette histoire, est-ce le spectateur qui s'exclame ou rumine lorsque, à son arrivée en salle, il s'empêtre dans les guirlandes suspendues? Est-ce Antonin Artaud qui, avant même que la fillette entre en scène, introduit le spectacle avec des extraits de l'enregistrement *Pour en finir avec le jugement de Dieu* censuré en 1948?

> J'ai vu beaucoup se battre des machines. […] Nous avons plus d'un ennemi mon fils, nous, les capitalistes. / Et à quoi vous a servi Monsieur Artaud cette radio-diffusion? / C'est d'extirper, par le sang et jusqu'au sang : Dieu! Dieu! Le hasard bestial de l'animalité inconsciente de l'homme, partout où on peut la rencontrer. / Mais qu'est-ce que vous foutez là monsieur Artaud?! Un tremblement, un un un tremblement inspiré…[405]

Est-ce la performeure arrivée ensuite qui parle la première? Elle porte un costume et un costume s'ajoute à son costume : de grotesques lunettes aux yeux peints masquent son regard. Elle prend la prothèse qui se trouve sur le sol et la pose sur sa jambe. Elle s'adresse au public pour introduire le spectacle. Elle annonce le contexte doctoral de la présentation. Elle lance un dé rouge. Elle souligne sa disparition à travers le quatrième mur invisible sur lequel elle feint, piètrement, de se cogner.

Encore, est-ce plutôt la metteure en scène qui parle la première, par le biais du programme remis aux spectateurs avant même leur entrée en salle, avant qu'ils s'embringuent puis tombent sur le caillou où *Nom de* est inscrit, avant même qu'ils s'assoient? Dans ce programme, il est écrit :

> Leurs textes parlent de Dieu; de sa solitude; de sa banalité; de sa vaste absence; de sa mort. […] Le vide dans lequel s'entend le collage éclectique qui s'ensuit

[405] L'ensemble des références des poèmes entendus dans le spectacle et retranscrits ici se situe dans l'audiographie, après la bibliographie de cette thèse. Le lecteur trouvera dans le texte les noms des poètes à qui sont attribuées les citations.

> est incarné par mon personnage, sans nom et sans voix. Tragédie grecque ou farce : la fillette voudrait s'appeler *Sophia*, pour *intelligence poétique* plutôt que pour *sagesse*. Se nommant *personne*, elle n'échappe pas pour autant à l'étymologie : le mot *personne* dérive du grec *prosôpon* qui signifie *masque*. Dans le théâtre antique, les pièces étaient jouées à l'origine par un individu et les masques servaient à distinguer les protagonistes interprétés par ce même acteur masculin. Aussi, par sa forme, le masque faisait office de porte-voix. Peut-être que, comme un miroir, VI_DE_DI_EU renverse cet usage du masque. Sans nom, la fillette porte-t-elle tous les noms? Ceux des voix et des yeux parmi lesquels elle fraye peut-être? Et si elle était l'arrière-petite-fille illégitime de Zarathoustra? Énigmes?!![406]

Alors est-ce Zarathoustra qui parle ici le premier? Comme pour le mot l'étymologie, comme pour le penser la philologie, est-ce qu'il faut ici retracer pour le dire toute une généalogie? Si la mise en scène du texte pose la question du dernier mot, la mise en texte de la scène demande d'où elle tire son origine, une origine que possiblement elle déplace sans cesse. Comme la première voix est indécidable, le début du spectacle est indéterminé. Jusqu'à ce qu'il soit déclaré par la performeure peut-être. Ou jusqu'à ce qu'il soit acté, au moment où elle pénètre l'espace balisé de la scène, espace marqué par une ligne blanche appliquée nettement sur le sol noir et, pour renchérir, souligné par un mince filet de lumière. Est-ce finalement le théâtre lui-même qui parle le premier, en donnant les signes de son propre récit? Il s'agit bien de cela, le théâtre s'est habillé en castelet. Le décor et les accessoires de scène sont minimalistes. Neuf petites tables carrées forment tour à tour la balançoire, le lit, la table, l'écran ou l'escalier. Quand la performeure entre en scène, un premier aphorisme d'Alain Dantinne surgit : « Excusez-moi je passe de l'autre côté du langage ». Elle enlève ses grosses lunettes. Sans se retourner vers le public, elle saisit le mobilier renversé gisant sur le sol. Elle s'y suspend et bascule un instant. Petit jeu d'équilibre avant de poser les dernières pattes de la table. Chavée se fait entendre :

> Et, étant à tout jamais lié, de par mes gestes oubliés, et par le fruit même de mes paroles, et par ma force et par ma peur. Ah! Laissez-moi mourir, exactement seul. Négligeable et négligée, l'inestimable solitude. –Ah, j'aime bien, parce que cela représente ma solitude, cela représente mon drame, cela représente mon destin. Bien sûr ce poème n'a pas de titre. C'est un… pauvre petit poème de quatre vers.

Le personnage-fillette prend des allures de pantin. Voici qu'à ces mots, elle va prendre sa

[406] MATTE, Hélène, VI_DE_DI_EU, Québec, 2012.

poupée et la soulève au rythme du mot « moi » rabâché par un Chavée déjà mort qui glose pourtant sur son poème :

> Mais c'est *moi*, c'est *moi* alors que je vais mourir. Et je sais bien que c'est *moi* alors que je vais mourir. Comme tout être humain meurt seul, dans son drame intérieur, et dans la société, et dans tout. — Un oiseau et un chien. –Un oiseau et un chien suivent mon convoi funèbre / Un oiseau dans le ciel / un chien dans sa triste banlieue.

Fig 6. *Une trinité*, VI_DE_DI_EU, Salle Multi, Québec, 2012. Crédit : Philippe Renaud

La voilà étendue sur les tables alignées comme un lit. Elle ne tient plus compte ni du poème ni de son commentaire. La nuit est évoquée. Elle dort, du moins c'est ce que suggère son visage crevant l'écran, les yeux fermés. Elle dort. Quand Pierre Lavallée, presque mort lui aussi[407], prononce le mot Dieu une première fois, elle tape et frotte son front comme si une mouche l'avait taquinée. Sur l'écran en fond de scène, avec un certain décalage, un geste semblable —mais pas le même — est posé sur la grosse face :

> Dieu / Dieu est quelqu'un qui vivait tout seul / Il y a longtemps / Très longtemps / Dans le temps il n'y avait rien / Pas de parents / Pas d'amis / Pas de

[407] Le poète de 65 ans, au moment du spectacle, a commencé un second traitement de chimiothérapie la veille de la première représentation. Il est décédé le 16 mars 2014, la veille de la présentation finale d'*Apprentis poètes !*, autre projet collectif que j'ai réalisé et auquel sa voix participait.

> voisins / Rien / Juste lui / Juste lui dans le vide / On ne sait pas ce qu'il est devenu

À quoi Alain Dantinne réplique : « Je rêve d'un Dieu indécis et dissolu ». Ce, tandis que sur un deuxième écran de tables longeant le lit, des phrases de Chavée apparaissent et disparaissent, mentionnant aussi le rêve au passage : « Dieu est un rêve qui nous laisse rêveur ». Quand Jean Désy parle du « Dieu de mon inexistence », Chavée continue de marteler la vue du public avec ses mots d'esprit : « Ce qui est décourageant c'est que Dieu perd rarement la face ». Ainsi de suite, tout au long du spectacle, les aphorismes de Chavée ponctuent l'action, parfois en l'accompagnant, parfois en interférant avec elle. À la lecture de « Dieu est un autochtone dans le fou du village », des morceaux de poésie de Edmé Étienne sont entendus. La voix est frénétique.

> De bô cieux plein de fromage / De la pluie couleur étoile sur notre sort éveillé dans la nuit / Et le fleuve 100 % pur sur les berges fumantes où la poésie invente cet instant nouveau-né / Notre justice et celle de la splendeur écarquillée dans un lit de braise avec le mystère déjà vieux de quelques années pour te trouver belle lors de l'ultime temps d'aisance et de volupté / Luisant deboute lorsque se taisent les rebelles, l'état des gueux de *stetché* dans ta toison au goût classique usant de l'incroyable pour crémer l'utopie vierge / Révolution mentale pour ta tendresse d'aujourd'hui

La fillette semble faire un cauchemar. Le corps se convulse. Le cou se tend, la tête cogne sur la table. La performeure succombe à peine à la tentation d'imiter les figures de l'hystérie illustrées ailleurs par Charcot. Elle pourrait s'arcbouter, mais ne le fera pas. Au bout de trois poèmes, lorsque Pilote the Hot entame un énergique « Dieu est mort », elle sort de son fallacieux sommeil. La nuit tourne à l'insomnie. La fillette se dresse machinalement. Elle voit sa propre image à l'écran, des yeux s'y ouvrent. Elle s'observe. Elle s'observe s'observer.

Tandis que le poème se fait entendre, elle sort du cadre dessiné au sol et se rend une première fois au micro installé entre l'espace de jeu et le public. Elle observe l'objet avec insistance. Cela permet aux spectateurs de voir une première fois ses yeux blancs qui rendent soudain son image à l'écran plus réelle qu'elle-même. Sans dire mot, elle pose un seau sur sa tête. Le geste est absurde et persiste le temps du texte :

> Dieu est mort étouffé par le petit jésus et par son lo[ ][408]yer / Dieu est mort Frederick aus[ ]si c'est au journal tous les samedis / Dieu est raide mort dans ta chatte noyée de foutre électrifié / 757472 échec et math, Paix à son âme et bonne année / Pendant que la bite dans ma tête pendant que la chatte cœ[]ur pendant font 9 mille fois le tour de la planète pour tenter de niquer l'âme sœur / Dieu est mort le 24 décembre, le 1er avril, le 11 septembre / Dieu est mort là sur le bord de la plage sur les boulons et les bouteilles de gaz / Dieu est mort dans mon portefeuille, il y a longtemps longtemps longtemps qu'on a pas vu sa gueule / Dieu est mort de A jusqu'à Z au hasard entre 1 et 10 sur le bout de mes doigts qui font du zèle dans les magasins de disques / Il est mort à la télévision, mais surtout pas aux informations, dans un talk-show, dans une pauvre émission même pas dans un [ ]Dieu est mort sur la route Moi Moi-même et Je on en a rien à foutre / Tout ce qu'on veut c'est enfiler Marie Poppins dans un *backroom* de [amamix] / Pendant que la bite dans ma tête pendant que la chatte dans ton cœur trente mille fois le tour de la planète pour tenter de niquer l'âme sœur / Dieu est mort avec le tango avec le hip-hop avec le [ ] *cashflow* [ ] de Saint-Pierre de Rome et de la mecque / Pendant ce temps-là j'aime avoir ta moule sur mes doigts j'aime avoir ma queue dans ta bouche / J'aime avoir ta moule sur mes doigts j'aime avoir ma queue dans ta bouche / J'aime avoir ma queue sur tes doigts j'aime avoir ta moule dans ma bouche / pendant ce temps-là nous on couche / Dieu est mort je n'ai plus de salive! /[ ] crache [ ]n'a pas le temps de jouer à cache-cache / Dieu est mort, le même jour le diable est mort aussi étouffé avec une hostie, un bretzel et un bout de toshi / Dieu et le diable sont morts c'est Frédérick Nietzsche qui les a tués c'est [ ].

Outre sa poupée, un livre accompagne la fillette sur la scène. Après l'annonce de la mort de Dieu durant laquelle elle a gardé un seau sur sa tête, la fillette va le chercher. Les pages non reliées chutent au sol pendant que Carl Bessette récite un chapelet de dieux convoqués par la mort : « Dieu, Christ, Allah, Mani, Vishnou / Ils nous jugeaient, on les jugea sur le pavé / À Montréal, un échafaud là sous mes yeux / Le Malin, je vous raconte le jour de la mort de Dieu… » La fillette poinçonne une page choisie au hasard. Elle troue le papier en suivant la pulsation du texte récité. De ce livre, *L'Étrangeté du texte*, quelques fragments sont projetés en fond de scène : des pages morcelées, parsemées de confettis et de mots-manchots. Ainsi est éprouvée la matérialité du livre. Les confettis rappellent les milliers d'hosties suspendues aux cordes de boucherie entourant la scène. Le monstre sacré de la philosophie est émietté tandis que le slameur raconte machinalement *Le Jour de la mort de Dieu*, faisant claquer les mots dans l'entrechoc des allitérations et des rimes :

[408] Le symbole [ ] indique des interférences ou coupure dans la trame sonore du poème.

La mort de Dieu soyons, sérieux, vous y étiez. Carnaval et musique à chaque décapité. Tous les dieux coupables de crimes contre l'humanité. Le Christ est martelé, Yavhé écartelé. Ça passe à la télé! Shiva est attelée. […] En ce jour sans *casher* ça se chassait la nonne, les billets étaient chers, mais la chair était bonne

Fig. 7 et fig.8 : *La sotte* et *De jour en jour*, VI_DE_DI_EU, Salle Multi, Québec, 2012. Crédit : Philippe Renaud.

Fracas entre l'institution du livre et l'intempestivité de la parole. L'écriture raffinée du vieux sage confronte le verbe écumeux et effronté du jeune poète. Duel : génération contre génération, le cours classique contre l'école de la rue. La bienséance est retraitée. Le prosaïsme passe à l'offensive. Dans ce combat le dire semble vainqueur, l'instantanéité de sa résonance nous convainc de sa présence. Or, l'immédiateté est passagère, elle s'efface à mesure. L'écriture par contre, même percée de toutes parts, demeure. Sa puissance plastique résiste. Il s'agit bel et bien d'une mise en scène puisque le dire et l'écrire partagent en fait une même éloquence et une même vanité. La fillette entremetteuse s'est jouée d'eux afin de réinventer leur combat. Dans le récit qui se joue ici même, c'est Claude Lévesque qui conclut en mourant[409], ouvrant la question :

> On ne peut opposer, comme la philosophie l'a toujours fait, la parole vivante, immatérielle, à l'écriture cadavérique et testamentaire : l'une et l'autre s'inscrivent dans un système de traces différentielles qui implique nécessairement l'espace et le temps (les dimensions mêmes de la matérialité). Ainsi donc, la parole et l'écriture matérialisent l'instance de la mort, la « différence » originaire, et portent en elles, comme une blessure toujours vive, la catastrophe initiale[410].

[409] Claude Lévesque avec qui je correspondais depuis quelques mois, est décédé huit jours après la présentation de VI_DE_DI_EU en 2012, à laquelle il n'a pu assister.

[410] LÉVESQUE, Claude, *Le proche et le lointain*, *op., cit.*, p. 23.

Fig. 9 : *Je crie*, VI_DE_DI_EU, Salle Multi, Québec, 2012. Crédit : Philippe Renaud

4.3 Machine et machination

4.3.1 Étrangeté du texte et voix nocturnes

Claude Lévesque est l'un des premiers à avoir enseigné Blanchot et Derrida au Québec. Son livre, *L'Étrangeté du texte,* fut déterminant au point de l'intégrer directement à la mise en scène de VI_DE_DI_EU. Aussi, le terme « étrangeté » a été pesé de diverses manières. Dans son livre, Claude Lévesque rappelle que c'est Freud qui a d'abord intitulé l'un de ses articles « *Das Unheimliche* ». Traduit maladroitement par « l'inquiétante étrangeté », le terme *Unheimliche* n'a en fait pas d'équivalent en français. Dans son article, Freud associe ce sentiment d'étrangeté à une « angoisse de castration comme lieu et non-lieu d'une indécision essentielle, comme ce qui détermine par mutilation ou annulation[411] ». Claude Lévesque, qui se situe dans le sillage de la pensée derridienne, prétend que cette inquiétante étrangeté manifeste la *différence originaire* par laquelle s'inscrivent gestes et langage. « Derrière l'inquiétante étrangeté », poursuit-il, « se profile toujours l'ombre de la mort[412] ». Ainsi, « l'étrangeté » réfère au concept freudien de « l'inquiétante étrangeté », tiré du texte éponyme publié en 1919. L'ensemble de l'œuvre de Freud a eu une influence considérable, mais n'est peut-être pas à l'origine de l'expression « effets d'étrangeté », elle

[411] LÉVESQUE, Claude, *L'Étrangeté du texte*, *op. cit*. p. 91.
[412] *Ibid.*

aussi développée dans la première moitié du XX^e siècle par un Allemand, Bertold Brecht. Ce dernier aurait emprunté le terme « étrangeté » au russe « *ostranenie* ». L'expression est aujourd'hui communément utilisée dans le domaine des arts, du théâtre à la littérature. L'appellation qualifie aussi le rapport des langues entre elles ou encore d'une même langue face à ses propres mutations. Alors que l'analyse freudienne met en lumière le « malaise né d'une rupture dans la rationalité rassurante de la vie quotidienne[413] », Bertold Brecht explique « l'effet-V » (V pour *Verfremdung*) ainsi :

> L'effet-V consiste en ce que la chose qu'il s'agit de faire comprendre, sur laquelle on veut attirer l'attention, est transformée, de chose habituelle, familière et immédiate qu'elle était, en une chose singulière, frappante (voire choquante), inattendue. Ce qui se comprenait de soi-même est rendu en un sens incompréhensible, mais seulement afin de le rendre mieux compréhensible. Pour qu'une chose connue devienne une chose reconnue (remarquée), il faut qu'elle cesse de passer inaperçue; il faut briser avec l'habitude qui fait que cette chose n'a pas besoin d'explication. Il faut mettre sur l'évènement le plus commun, insignifiant, mille fois répété, le sceau de l'inhabituel[414].

Cette définition, qui s'apparente à celle de la déconstruction derridienne, ramène au terme « étrangeté du texte », à l'idée que le texte est aussi une mise en scène. Un parallèle s'effectue ainsi entre distance et *différence*, entre l'étrangeté et la lettre morte, là où l'opacité du sens se bute à la transparence du moyen d'expression, du média.

La notion de « l'étrangeté » étant introduite, son interprétation à l'intérieur de la mise en scène de VI_DE_DI_EU est à considérer. Si, dans son livre, Claude Lévesque rend compte de « l'étrangeté du texte », comment VI_DE_DI_EU peut-il à son tour en traiter? De nombreux ouvrages donnent du ressort au projet et certains autres de Claude Lévesque sont du lot. *Dissonance,* par une lecture de *La Naissance de la tragédie*, démontre comment Nietzsche est à la recherche d'une nouvelle philosophie du langage. Encore proche des formules de la dialectique, Nietzsche compare les dieux Apollon et Dionysos. Il dénonce la décadence de la culture occidentale dont l'avènement de la tragédie serait un symptôme majeur. Plus encore, *Dissonance* pose la notion de la limite sur laquelle la pensée

---

[413] [en ligne], http://fr.wikipedia.org/wiki/L'inquiétante_étrangeté [consulté le 5 mai 2012].

[414] Brecht cité par Jean-Luc-Michel, « Nouvelle technique de l'art du comédien », dans le n° spécial 133-134 de la revue Europe de janvier-février 1957, p. 201-202, parue à l'occasion du décès de Bertolt Brecht (14 août 1956). [en ligne] http://jean.luc.michel.pagesperso-orange.fr/Poly.jlm.pdf/Definition.Distanciation.pdf [consulté le 5 juin 2012].

nietzschéenne elle-même semble se jucher : « C'est toujours dans le concept qu'il y a un au-delà du concept[415] », écrit-il. « Le langage est toujours une langue d'exil, une langue étrangère, une langue de traduction. L'absence et la distance lui sont nécessaires[416] ». De même, dans le langage comme au théâtre, la représentation est centrale, mais ne peut qu'être expropriée constamment sous forme de question. La réalisation d'une « réelle » mise en scène concernant « l'étrangeté du texte » s'avère donc un défi, une jonglerie d'abstraction et de tautologie. Mais en réponse à « l'étrangeté du texte », *Dissonance* lance des pistes dans lesquelles VI_DE_DI_EU s'est déjà engagé. À l'harmonie apollinienne Nietzsche oppose le cri dionysiaque; à la prédominance du sens de la vue imposée par le livre répond l'oralité de la voix enregistrée : « Dans le mot, la sonorité s'efface, mais qu'intervienne l'affectivité, elle passe au premier plan. Racine originelle de la musique et de la poésie[417] ». À la lumière de la raison, succède la nuit du désir. De même, VI_DE_DI_EU s'appuie sur une bande sonore syncopée et l'intrigue se déroule durant la nuit, temps propice au rêve, sinon au cauchemar :

> Or, si l'on en croit Nietzsche, l'étrangeté vient par l'oreille, comme la peur et comme le danger. Si l'œil est depuis toujours l'organe de la lumière, de la conscience et de la maîtrise, l'oreille par contre, apparaît comme l'organe de la peur. L'oreille, note Nietzsche dans *Aurore*, « n'a pu se développer aussi amplement qu'elle l'a fait que dans la nuit ou la pénombre des forêts et des cavernes obscures, selon le mode de vie de l'âge de la peur, c'est-à-dire du plus long des âges humains qu'il y ait jamais eu : à la lumière, l'oreille est moins nécessaire. D'où le caractère de la musique, art de la nuit et de la pénombre[418].

Depuis la nuit des temps, la nuit nous est originaire. Face cachée de la parole, c'est la nuit rappelle Novarina « que nous avons la première fois entendue[419] ». Alors, malgré et peut-être justement parce que l'impossibilité que cela implique est flagrante, il y a lieu ici de se figurer cette nuit. Faire entendre les voix des poètes, plutôt que de répéter leurs paroles, impose cette écoute de l'autre. Tandis que le spectateur a tendance à se projeter dans le personnage sur scène, les voix demeurent étrangères. Il y a alors distanciation. « La notion de distanciation vient sans conteste de la dramaturgie de B. Brecht, dont elle apparaît

---

[415] LÉVESQUE, Claude, *Dissonance*, *op. cit.*, p. 16 .

[416] *Ibid*, p. 31.

[417] LACOUE LABARTHE, Philippe, cité par Claude Lévesque, *Ibid*, p. 24.

[418] *Ibid.*, p. 26.

[419] NOVARINA, Valère, *Devant la Parole*, *op. cit.*, p. 26.

comme inséparable, même si elle est utilisée désormais en dehors de ce contexte[420] ». La distanciation s'oppose à l'identification du spectateur et de l'acteur au personnage. Il suscite l'adoption d'un point de vue critique. Toujours selon Étienne Souriau :

> La distanciation « c'est la distance entre la réalité sociale et historique et sa représentation scénique. [...] Plus généralement on dira que le théâtre ne doit pas exprimer le réel, mais le singulier, et que la distanciation a rapport à l'arbitraire du signe, à la distance qui doit exister entre le signifié et le signifiant.[421]

Les tables faisant d'abord office de lit, la fillette plonge dans son sommeil puis s'en extirpe : l'espace de la scène apparaît d'abord comme celui d'une chambre. Puis la chambre se transforme en un espace mental, une intériorité tapissée de solitudes où résonne l'écho d'une multitude de voix. Tantôt réagissant, tantôt pantoise, la fillette est hantée par ces voix. Ce sont celles de revenants : des voix de morts et des voix de vivants. De si nombreuses voix sans corps; un seul corps sans voix. L'ambivalence entre l'absence et la présence se développe d'abord par cette dialectique simpliste. La complexifiant, tout est mis en œuvre pour ajouter au caractère fantomatique du personnage de la fillette et, à l'inverse, pour révéler l'aspect bien réel des poètes entendus. Les pupilles rétrécies de la fillette baignent dans le blanc des yeux sans iris, couverts de lentilles de contact. L'effet visuel de cet accessoire donne au personnage une allure de film d'horreur « série B », irréel autant que ridicule. Le regard laiteux s'agence avec l'ensemble du décor noir et blanc, « postexpressionniste » peut-être, en référence au film *Le Cabinet du docteur Caligari*[422]. Or, en matière de références, il vaut mieux ici répéter l'apport de Bertolt Brecht et des formalistes russes à qui sont empruntés les notions de distanciation (*Verfremdung*) et d'étrangeté. Une manière d'en user consiste à « *défaire l'illusion* en soulignant le caractère construit (non naturel) de la réalité représentée[423] » et il s'agit bien de cela ici. Sans s'attarder à la notion de distanciation déjà abordée[424], rappelons toutefois qu'elle vise à stimuler le sens critique du spectateur, en quelque sorte à le mettre en garde.

---

[420] SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, Presse universitaire de France,2004, p. 595.

[421] *Idem.*

[422] Film expressionniste allemand (1920), réalisé par Robert Wiene.

[423] [en ligne] www. bertbrecht. be/verfremdung.php [consulté le 7 avril 2012].

[424] Notamment dans la partie du mémoire consacré au projet de médiation de la performance *L'Immédiat en différé.* Hélène Matte, Université Laval, 2011.

Contrairement à la supercherie des lentilles cornéennes, les effets au niveau sonore ne sont pas le fruit de filtres ou d'ambiances. La trame demeure brute, elle conserve les bruits inopinés des prises de son : tintement du bouton sur le blouson de Carl Bessette, reprise de la conversation après la récitation du poème de Serge Pey, texture propre à l'enregistrement Internet, déformation numérique due à une connexion instable, perte et appel de liaison, passage d'une voiture lors du dernier poème d'Achille Chavée, etc. Les voix entendues ne sont pas celles de la performeure et elles mènent vers un ailleurs, une antériorité de sa présence en scène. Révélant les contingences de la captation sonore et, indirectement, de la relation entre le poète enregistré, son vis-à-vis et la machine entre eux, la mise en scène, sans se déconstruire entièrement, se met à découvert. Dans l'aveu de sa fiction, de son échafaudage, elle s'effrite d'elle-même. La peur de l'effondrement crée une tension. Tension rompue, en dernière instance, lorsque la scène prend place au sein même du public et cesse symboliquement de réduire ce dernier (tout comme le personnage) au silence. En attendant, cette intégration de « bris de réalité », parcelle parmi les parcelles d'une dramaturgie morcelée, s'entame un processus de distanciation qui projette le spectateur en dehors du spectacle, c'est-à-dire exactement à sa place de spectateur. Ce rappel à « la réalité » génère donc aussi un « effet d'étrangeté ». En remettant le spectateur à sa place, il déplace la scène, il la recadre dans son cadre même, en tant que proposition théâtrale. Serait-ce dire que, dans le cas du spectacle d'art vivant un rappel à l'ordre est susceptible de créer du désordre? Et davantage : qu'un appel au désordre fasse sens?

4.3.2 S'abîmer dans la matérialité : effets spéciaux et théâtre du moi

Dans VI_DE_DI_EU, les effets spéciaux ne prétendent à rien d'autre que ce qu'ils sont. « L'étrangeté » se caricature elle-même, par sa surenchère. Elle se manifeste dans une mise en abîme du spectacle, de sa mise en œuvre. « L'étrangeté » tire sa puissance de la tension articulée entre la scène et le public. D'abord représentée littéralement par le livre *L'Étrangeté du texte*, c'est l'aspect sonore et sa discordance avec l'action en scène qui font effet. Les vers de la poésie trouent le texte comme le ver troue la pomme. Les vers de la poésie, eux-mêmes troués, dissonent dans le diapason des mots et des gestes : la perforation machinale et rythmique des pages. Le corps se fait machine, mais le corps, comme nous le rappelle Artaud, a aussi ses trous.

Avant de poursuivre le récit du déroulement de VI_DE_DI_EU, un retour sur le premier texte de la bande sonore s'impose. *Pour en finir avec le jugement de Dieu* semble de prime abord opaque et sans supercherie tant Artaud intègre à même son discours son caractère radiophonique et des réactions appréhendées envers lui-même (*Mais qu'est-ce que vous foutez là monsieur Artaud?!).* Mais cette mise en abîme ne semble pas avoir satisfait l'artiste qui, à la suite de cette expérience, ajoute à sa liste d'items maudits les machines enregistreuses. Camille Dumoulié le rapporte en ces termes :

> Dans les dernières années de son existence, persuadé que la scène, lieu par excellence de la virtualité, est celui de toutes les trahisons, Artaud renonce à la dramaturgie pour ne pas renoncer au « théâtre de la cruauté », seul recours contre la cruauté morbide du monde, et unique moyen pour satisfaire à l'exigence éthique de rester en vue du réel, de combattre la fascination du Vide. Plus de scène, plus de décor et, surtout, plus d'acteurs, car ils sont les véritables traîtres qui s'interposent entre Artaud et le théâtre qu'il « contient » (VIII, 287). Aussi considère-t-il l'enregistrement à la radio de *Pour en finir avec le jugement de Dieu,* pendant le mois de novembre 1947, comme « une première mouture du Théâtre de la cruauté » (XIII,139). Mais voilà qu'il découvre une autre trahison, une autre « interposition » - celle de « la *machine* » qui déforme sa voix. Enfin, il y a plus grave : ces éléments essentiels du théâtre que sont la parole et le corps se révèlent eux aussi des traîtres, comme il a pu en faire l'expérience douloureuse lors de la conférence du « Vieux-Colombier », le 13 janvier 1947[425].

Malgré la déception d'Artaud et son aveu d'échec, VI_DE_DI_EU adhère avec un certain enthousiasme à la stratégie de mise en abîme, au renoncement de la dramaturgie et de l'utilisation d'acteurs et plus encore, tente l'expérience des techniques de retransmission vocale. Plus que le dit, c'est la volonté de dire, y compris celle d'Artaud, qui est alors mise en scène. Plus probant encore, l'écrit est démontré. L'acte de l'écriture déconstruit la parole des poètes. L'action sur la scène illustre concrètement le caractère construit des discours, déjà révélé par la forme poétique, particulièrement chez ceux usant de combinaisons de vocables rythmiques et sonores. Cette dramaturgie antagonique, où l'action scénique va à l'encontre du texte et inversement, accule l'un et l'autre à sa négativité. Le son et l'action interfèrent, l'un marginalise l'autre tandis que transitent les aphorismes de Chavée qui brouillent les pistes naissantes. Les spectateurs, situés à la limite des propositions ne saisissent pas l'ensemble, ratent inévitablement des éléments. Il y a faille et faillite. Le sens

[425] DUMOULIÉ, Camile, *Nietzsche et Artaud, pour une éthique de la cruauté*, *op. cit.*, p. 68.

est donné dans son manque. Il y a mise en scène de l'indécidabilité, au sens où Charles Ramond la décrit.

> Il en est impossible d'en déterminer exactement le sens, non pas que celui-ci fasse défaut, mais parce que plusieurs lectures en sont également possibles. C'est en laissant se *construire* des énoncés à sens multiples qu'on laisse se détruire le sens unique : l'*indécidabilité* est donc d'abord l'effet le plus visible de la « *déconstruction* » derridienne[426].

À la suite de l'aphorisme d'Alain Dantinne : « NIER est l'anagramme de RIEN », la fillette construit une table. Elle y installe une tablette graphique et la poupée, à qui elle semble dire sans le dire : « Et si on jouait à l'écriture? » Tandis que Jean Désy laisse entendre un second poème, la fillette écrit et les données sont transmises à l'écran. Le tracé apparaît par-dessus les fragments épars du livre imprimé-numérisé-projeté. Le trait des lettres « J » et « E », est poursuivi sans relâche, lentement mais sûrement, par son effacement. Tout au long du poème, la fillette s'applique inlassablement à la composition de ses « JE » éphémères. Le martèlement du mot « Dieu » ponctuant le poème sonore s'affilie à la répétition du « JE ». Une combinaison banale s'opère. L'association entre l'écriture et la fiction du moi ou entre la notion d'« Auteur » et celle du « Dieu » est désignée. Ce, malgré le fait qu'aucun « JE » ne participe littérairement au poème de Jean Désy entendu :

> Dieu tout au bout de soi-même, quand éclate l'écorce et que les laves coulent de source / Dieu des ruptures de glace et des bas-fonds généreux / Dieu tout au bout des chemins, devant l'inéluctable et le rien / Dieu dans les yeux d'un chien fou, dans la gueule d'un phoque assassiné / Dieu toujours là, mais si absent dans l'éclat des os qui craquent / Dieu de tous les froids incandescents, froids mortels immortalisés, frileux glaciels délirants / Dieu toujours pareil et différent dans la musique faite pour les sourds / Dieu de tous les dénuements et du grand démembrement, dans l'agonie des jours bleus et par la voix des amoureux / Dieu du sang sur la neige et du bruit des forts silences, à la pointe du cœur, Dieu calme et tonnant / Dieu-sterne des grands espaces, dernier oiseau d'hivernie / Dieu des pistes infinies, des cristaux fracassés dans l'eau lustrale de l'Ungava / Dieu que je n'entends pas sans le crissement délicat des pas de poux sur la neige / Dieu si froid, mais si touchant par ses gélivures-cathédrales / Pour la première fois dans l'Histoire, uppialuks, renards et tutktus / Pour la première fois dans l'Histoire, Inuits et Qallunaat dansent pour toi / Dieu d'engels, de dérives et de JOIE[427]

---

[426] RAMOND, Charles, *Le Vocabulaire de Derrida,* Paris, Ellipses, 2001, p. 44.

[427] Panthéiste, le dieu de Désy rejoint le « corps sans organe » d'Artaud et la doctrine d'Arius (autant de dieux que d'êtres créés) à laquelle s'est opposé le Concile de Nicée en 325 pour instaurer la Trinité (voir à ce sujet l'article d'Alain Beaulieu, « L'incarnation phénoménologique à l'épreuve du "corps sans organes" »).

Au poème suivant, les paramètres du dispositif d'écriture sont différents. Cette fois, le son du poème dépend du geste de la fillette. Lorsque celle-ci écrit, les paroles se font entendre. Lorsqu'elle lève son stylet, la bande sonore cesse. Cette fois le sujet s'accompagne du verbe, le « JE » devient « J'écris », répétant son propre geste. Mais, le « J'écris » est suivi d'un « Je crie » inconséquent. « J'écris », « Je crie », et ainsi de suite. Et à chaque pose, la voix de Pierre Lavallée cesse, les phrases sont coupées, l'élan du texte est scié par l'écriture effective et le cri absent.

> Un lundi dur pour Dieu / Ce lundi Dieu n'était pas en forme / Il avait même de la misère à avoir une forme / Ce lundi était le deuxième lundi de sa vie / Il avait travaillé fort toute la semaine d'avant / Il avait encore des nuages autour de la tête / Des mouches dans les oreilles / Des particules de molécules entre les dents / De la vapeur sous les aisselles / Des fourmis dans les jambes / Un serpent autour de la cheville / De la glaise sur les pieds / Et la barbe longue / Assis sur un coussin d'air invisible / Il fixait un trou noir en mâchant des racines carrées / Personne d'intéressant aux alentours avec qui partager son expérience / Le sentiment profond d'être seul et incompris / L'envie de s'en aller quelque part où il n'était pas / Faire le vide / Ne plus rien faire / En réalité il était déprimé / Avec l'impression certaine que ce lundi serait éternel / Tout le temps

Pendant ces poèmes, la distinction entre le dit du poème et l'acte d'écrire est drastique. C'est là que la performativité dévore de l'intérieur la théâtralité. C'est-à-dire, comme l'expliquait Robert Faguy au cours d'un atelier[428], que le spectateur s'attarde à l'action réalisée et à ses effets plus qu'au récit, ici celui du poète ou de la fillette. Or, l'interprétation n'est pas évacuée. Une tension entre performativité et théâtralité se négocie à même la fracture. Le Dieu que Pierre Lavallée décrit comme déprimé, est manipulé à son tour, apparaissant et disparaissant au gré du geste de l'écriture. C'est alors à la fillette que revient le pouvoir créateur et en l'occurrence, l'éventualité de l'isolement. Le dénouement est à sa merci, à la pointe de son crayon. Les mots et le sujet qu'ils fomentent sont une matière dynamique. Ici, il appartient toujours au spectateur de se faire exégète et de déduire sa version des faits et gestes.

[428] *Rendre compte de la recherche-création dans le milieu universitaire*, atelier scientifique 1 et 2 juin 2012 s'étant déroulé au Laboratoire des nouvelles technologies de scène et du son (LANTISS), à l'Université Laval, organisé par la Société Québécoise des Études Théâtrales, Chaire de recherche du Canada en dramaturgie sonore au théâtre

Le pouvoir de vie et de mort sur la parole s'épuise au bout du poème. Quand Alain Dantinne débite ironiquement un nouvel aphorisme, l'outil reste impuissant, le geste d'écrire est sans effet. « Aime ta souffrance, protège-la, flatte-la, écris-lui de petits poèmes. Sans elle, tu ne serais rien ». Rien à faire, incidemment, malgré l'insistance de la fillette, la tablette graphique ne répond plus. La voix d'Achille Chavée prend le relais, la fillette regarde sa poupée et pique le crayon feutre tendu par la main de plastique. Sans l'intermédiaire de la tablette et de l'écran, elle trace des mots à même son corps. « Ceci est » sont inscrits sur la peau de son avant-bras droit, « un poème » suivent à gauche. La transcription de « Ceci est un poème » débute et se termine simultanément avec Chavée :

> Et moi je ne sais pour quelle obscure raison / Mendiant depuis ma plus lointaine enfance / Je parcourais des visages de l'univers/ Et moi je ne sais pour quelle obscure raison / Constamment, je fais acte de pauvreté, me démantèle à la recherche du divin / Et moi je ne sais dans quelle obscure tractation, je dispute au malheur la qualité du blé que l'homme quelquefois fait germer en son cœur

Dantinne et Chavée poursuivent, entrecoupés de quelques silences. « Une religion est une philosophie qui se laisse aller ». Les silences offrent l'occasion à la fillette de zieuter le micro inerte à quelques mètres. « Que le fleuve est large que l'autre rive est belle il est interminable le chemin qui conduit à soi-même ». Elle le regarde et hésite, chaque fois dissuadée par le retour de la parole. « L'aphorisme est l'éjaculation précoce de la poésie ». Exaspérée, elle se ressaisit et saisit à nouveau le stylet. Son essai est fructueux, sa tentative d'écriture efficiente. Cette fois non seulement elle décide de l'allée et venue du texte, mais son geste détermine le débit de la parole. La voix de Vincent Tholomé se fait entendre plus ou moins rapidement, selon le geste de la fillette.

> Maintantn maintenant tvinvn vivn vincent tholmé tnvin n nt thoomé vincne t vin cn e thnbimé vincne tb ighm lé vyun vin cne t vincen t thomimé vincent tholoé vincne t vincne t vinncne vincent tholomé va rejoindre s sa chambre et dormir. / Eh bien. / Voilà comment. / Voilà comment. […] Malgré tous ces efforts. Malgré toute une série d'efforts. Considérables. Considérables. Eh bien. Vincent Tholomé reste. Quoi qu'il fasse. Le jouet de destin. Car. Il faut le dire. Il faut le dire. Alors que vincent Tholomé avait la ferme intention. Tout de même. De rester au salon. Et de faire quelque chose. Quelque chose. De plus fort que lui. De plus grand que lui. Pousse tout de même vincent tholomé à sortir et dormir. À mon avis. Dieu la pologne. Dit. Le lendemain. Tout en beurrant un toast. Un vincent tholomé comme détaché. Comme détaché. À nathalie toledo. Sa. Quasi. Femme. De sorte que. Dans le bus les corridors et les ascenseurs, Vincent tholomé passe. Quelque part. Toute une journée. Avec

> Dieu la pologne. Waw! C'est réussi. De sorte que. Une fois dans sa vie. Vincent tholomé passe toute une journée avec dieu la pologne. Je répète. De sorte que. Une fois dans sa vie. Vincent tholomé passe toute une journée avec dieu la pologne. / Quand dieu la pologne dort. / Il faut le dire. / Il faut le dire. Tout ça se passe quand dieu la pologne dort. Dans l'esprit de dieu la pologne quand il dort. Il arrive des choses surprenantes dans l'esprit de dieu la pologne quand dieu la pologne dort. Dit. Plus tard. Des années plus tard. Vincent tholomé. À une chaise toujours vide. Dans une caféteria de la ville. Namurland. / Ça doit ressembler à ça. Non? Plonger dans le grand cosmos? Dit-il encore après un grand silence. / See you.

La parole est malléable. Au début de l'extrait, Vincent Tholomé se nomme en déconstruisant à la fois son texte et son nom. Refusant le propre, son nom propre conserve la minuscule. Il met en scène son quotidien en parallèle au récit absurde d'un sur-moi imaginaire, un « dieu la pologne » malicieux incrusté dans sa tête. Le récit est percé par une ponctuation insistante, rafale d'hésitations et d'accentuations. Au surplus, la parole est malléable parce que, mécaniquement, le texte est ralenti et étiré à souhait. Parfois, la narration de Vincent Tholomé s'accélère. Les déambulations « dans les bus, les corridors et les ascenseurs » jusqu'à ses pensées s'enchaînent plus ou moins vite. « Jouet du destin », la narration est laissée entre les mains de la fillette. Celle-ci semble en profiter avec enthousiasme. Elle n'écrit plus et se contente de gribouiller. Les fragments de livre ont laissé place à un écran noir comme un tableau où un trait brouillon apparaît selon son élan. Le jeu dont elle semble tout à coup maîtresse la happe. Soûlée par le pouvoir et l'amusement, elle en oublie son désir de prendre la parole. Chacun sait qu'elle n'a qu'à déposer le crayon de la machine à dessin afin de faire taire la voix et de s'avancer au micro. Quand le poème est consommé, la connexion entre le stylet et l'écran est rompue. La fillette s'acharne quelque peu à faire parler l'écriture, mais se rend. Elle déplace la table en observant subrepticement le micro, mais il est trop tard. Un poème se fait entendre derechef. Excédée, elle prend quelques pages jonchant le sol et les tient sur ses oreilles. Presque immobile, son corps se courbe doucement. Cette fois c'est le poème qui ralentit le geste et module le lent mouvement de la fillette. Les mots d'Alix Renaud semblent répondre à Artaud.

> Vint le jour où / pauvres infirmes à tête unique / en siècle d'organes multipliés à force d'impuissance / pauvres idiots à tête d'homme / sous nos bonnets de suie / pauvres sujets du nous écartelé / entre symboles flous et mythes asexués / entre joies de parade et rêves malmenés / quand toute galerie fut close / nous

songeâmes / pour mobile reflet sur le ventre étamé du monde / sur le ventre astiqué / *renforci* / poli du monde / nous songeâmes / à nous forger des armes contre la solitude // Nous avions souvenance d'un soir / pareil aux autres soirs, mais nôtre / d'un soir où nous avions plongé la tête la première / dans la glaire des fonts baptismaux / pour nous laver de toute innocence / de toute pureté / de tout péché d'humilité / d'un soir où nous avions émergé / bardés d'absurde / à l'éblouissement fade des néons / où nous avions surgi / casqués de pierre / aux carrefours terribles de l'Amour / exacts / comme un destin de plomb // Nous avions souvenance / de tous les soirs criblés de cris à naître /dans les gorges calfeutrées / de tous les soirs / que nous avions traînés avec nous / mirages / lestés de lendemains conditionnels //, Mais qui donc / a jamais contemplé des reculons d'oiseaux? // Pourtant / nous avions à faire poème de la vie // à déborder les fleuves / à démaquiller les jardins à panser leurs blessures à mourir / s'il se devait / comme le moissonneur bascule dans l'éternité / à démonter l'horloge qui tronçonne / à nous laver les mains à nous assoir / enfin / et ciseler nos silences //, Mais / le temps ivre de bouse / avait gueule de fer / le temps / humeur grinçante de treuil / une heure chavirée dans le regard /avait déjà compté nos pas // Et le dernier des frères / sur la vitre du train partant pour le front / écrivit : / L'homme est un dieu déçu de sa divinité

Fig. 10 : Sur un poème d'Alix Renaud, VI_DE_DI_EU, Salle Multi, Québec, 2012. Crédit : Philippe Renaud.

Ensuite le silence s'installe. La fillette sort de sa transe. Elle scrute le micro puis sa poupée. Elle scrute le micro et sa poupée puis avance vers le micro. Elle gamberge, elle se prépare. Son hésitation pèse, elle donne du poids au dire en attente. Elle le rend solennel. Que dira-t-elle? Quand elle ouvre la bouche un poème fait irruption dans les haut-parleurs. Il lui vole la parole et l'abandonne à son mutisme. Elle fait la moue. Elle retourne à l'endroit où il y avait la table, mais où il n'y a plus que son corps qui se fige. Elle fixe le micro d'un air

frondeur, puis mime un christ en croix en grimaçant. Ses bras tendus exhibent le « Ceci est / un poème » inscrit à ses avant-bras. Comme un pantin, elle se met à s'agiter au rythme des mots de CéZure. L'élocution est rapide et le texte est chargé plus que tout autre d'allitérations et de rimes. La figure de l'hystérie féminine survient cette fois sans retenue. Le corps est convulsé. Salve contre la religion et exhortation à Marie, le poème expose sa contradiction comme une blessure ouverte. Assaut chevaleresque, il se porte à la défense de l'avortement et de l'innocence d'Ève tout en répudiant l'emblème du Sauveur. La fillette danse frénétiquement. Son corps est transformé en stylet. Ses mains dessinent des lignes et des cercles retransmis à l'écran grâce à l'outil *Kinect* qui a capté sa présence au moment où elle a mis les bras en croix. Comme les précédentes, les traces s'effacent d'elles-mêmes :

> Génial, dès la genèse, tout dégénère et génère la gêne / Octogénaire, on rajeunit nos croyances au collagène / Âgé, on ne gère l'arrivée du généreux générique / « Dieu dites, restera-t-il de moi que mon bagage génétique » / Aucun sens à sa vie, on s'en sort s'inventant un sauveur / Croix de bois… main de fer, que faire de ce trop plein de ferveur / Entre la peur de Lucifer et la splendeur du crucifié / Tout le monde a dû s'y faire, un jour il a même su s'y fier / « Seigneur, cesse ces blasphèmes infâmes, la ferme sale cafard infirme » / Oui, ta foi est ferme, mais ta logique, infime, je te l'affirme / Les preuves, qu'on me les amène, le mal est bêtise humaine / Car le père ne nous malmène, le fils n'est sain d'esprit, Amen // Ordres déments sur demande, ces hordes démantèlent l'avortement / J'emmerde ceux s'encrassant sans cran, s'encrant sous ces sacrements / On ne m'a créé âcre et mécréant, ça me laisse sacrant // Tu parades idolâtrant ce paradis si parodique / Cet hérétique érudit te dit : « ta foi est sporadique » / Tu te dépêches à prêcher qu'il faut s'empêcher de pécher / Tu n'es qu'un Judas juvénile, tu ne veux te faire pêcher / À ces mœurs tu t'amarres, c'est marrant, mais sérieux, j'en ai marre / Démord et démarre ta logique, mais si, ton messie est mort / Résurrection, quelle réussite, avec les rixes que ça suscite / Ça l'incite à revenir, il n'existe, donc ne ressuscite / La violence transcende le langage, au diable la tour de Babel / Caïn n'a eu a parlé quand il a massacré Abel / Ces miracles ne sont que mirages et, si en nous, dieu miroite / La ligne entre crétin et divin est infiniment étroite // Ordres déments sur demande, ces hordes démantèlent l'avortement / J'emmerde ceux s'encrassant sans cran, s'encrant sous ces sacrements / On ne m'a créé âcre et mécréant, ça me laisse sacrant // M'écoutez est à tes risques, je suis un athée atterré / Un taré, raté, arrêtez vos conneries réitérées / Ève a ma reconnaissance défendue est la connaissance / Qu'elle souffre lorsqu'elle donne naissance, le pardon perd de son essence / On est fait à son image, pourquoi, autant nous en vouloir / Serait-ce par hasard que le seigneur ne sait se faire valoir? / Le sauveur me sauvera-t-il, potentiellement omnipotent / Il, ne l'est pas tant sous la potence, mais que c'est épatant / À genou, on invoque l'ange en nous, s'exagère et se vante / Nos bons coups, on les inventes en pleurant notre vie décevante / Dieu pardonne, cela s'évente,

qu'elle revienne avec nous, qu'Ève entre / La sainte-vierge n'était savante, donc j'implore Marie qu'elle s'éventre // Ordres déments sur demande, ces hordes démantèlent l'avortement J'emmerde ceux s'encrassant sans cran, s'encrant sous ces sacrements / On ne m'a créé âcre et mécréant, ça me laisse sacrant

Fig. 11 : *L'avortement*, d'après CéZure, VI_DE_DI_EU, Salle Multi, Québec, 2012. Crédit : Philippe Renaud.

L'impertinence d'Alain Dantinne arrive à point nommé : « J'ai toujours bouffé du curé, même le vendredi ». La fillette retrouve ses esprits. Elle prend un sac derrière une des tables renversées qui font écran, là où les aphorismes d'Achille Chavée continuent de rebondir. Elle s'assoit sur une table basse comme sur un trône, les jambes bien écartées. Frustrée et fière, elle ouvre le sac de retailles d'hosties et en mange compulsivement le contenu croustillant. La voix d'Alix Renaud se fait entendre une dernière fois, semblant poursuivre la description du Dieu sordide de Pierre Lavallée tout en faisant écho au propos d'Artaud sur la guerre. Machine à dessein, Dieu est séducteur, manipulateur, maniaque et nihiliste, prêt à se vendre au plus offrant :

J'ai vu Dieu / les pattes en haut / la tête dans un engrenage / Vêtu du sang des hommes / et chaussé de vertus / Il priait : / Oh mon cœur Oh mon cœur / sur l'enclume de la folie / ce siècle a cassé ma mémoire / Je ne sais plus les heures qui seront // J'ai vu Dieu / les pattes déflorées / la tête grouillante de miracles / et des grenades plein les mains / Drapé dans un semblant d'extase / Il chantait : / Oh mon cœur Oh mon cœur / laissez venir à moi les tout petits soldats / si frais si bons / j'en ai le fumet plein mon ciel // Oh mon cœur Oh mon cœur / qu'ils s'étripent encore au saint nom de l'amour / pour la gloire du capital / car ils sont chair à vendre / et sur cette chair / Moi Dieu Tout Puissant Créateur du

> Fer et de la Guerre / je bâtirai mon Empire de Clinquant // J'ai vu Dieu / Son Saint Siège enfoncé dans un nuage gris / Bâillonné / barbouillé de fiel et de pétrole / chaussé d'escarpins d'or étoilés comme un rêve // Il brandissait une pancarte immense : / PETIT DIEU TRÈS DOCILE / VENTE AU DERNIER ENCHÉRISSEUR

Alain Dantinne renchérit : « Le plus grave des péchés mortels : le péché de chair à canon. » Puis, rien. Sourde aux propos d'Alix Renaud, la fillette ne prend pas de minute de silence au nom de tous les morts à la guerre. Elle lorgne le micro puis sa poupée. Elle se lève, retourne les yeux au micro puis vers sa poupée qu'elle emporte. Elle s'avance, décidée à prendre la parole une fois pour toute. Sur l'écran arrière apparaît une image vidéo de la fillette et de sa poupée s'approchant. Les spectateurs devinent qu'une caméra placée sur le micro transmet la captation en direct. Arrivée au micro, la fillette jette un dernier coup d'œil complice à sa poupée avant d'ouvrir la bouche : sans succès. La poupée lui coupe la parole. En gros plan à l'écran, la fillette boude la poupée dont le visage plastique est articulé. Remuant lèvres et yeux, elle « ventriloque » la voix de Serge Pey :

> Comme ce Dieu qui ne s'appelle jamais lui-même jusqu'à ne plus exister / Comme nous entre nous et presque nous / Comme ce Dieu entre lui et sa presqu'Image qui ne se reconnaît plus dans ses statues / Comme ce poisson de verre qui file entre nos mains / Comme cette femme qui crève ses yeux devant la petite épaisseur d'un miroir qui la renvoie / Comme nous entre nous et presque nous qui brisons ce miroir / Comme toi qui colle les morceaux [ ] à l'envers d'une photo de la collection d'un petit mort dans l'avenir / Comme nous entre nous / saisissant les cheveux du ciel qui nous hissent vers la fuite d'un nuage / Comme ce nuage qui s'efface [ ] – *perte de connexion* et *sonnerie d'appel, suivies de* « Ouais » *de Pey qui répond.*

Au-delà du ridicule de la situation et de l'horreur que suscite la poupée parlante, le texte de Pey amène une dimension nouvelle. Si les oreilles se sont habituées à l'éclectisme ainsi qu'aux bruits et aux interférences de la trame sonore qui font échos ici aux conditions d'enregistrement via Internet, l'entendement se surprend à constater que le discours semble faire référence à l'action scénique. Le « nous entre nous et presque nous » de Pey interpelle le public. Plus encore, « cette femme qui crève ses yeux devant la petite épaisseur d'un miroir qui la renvoie » relate la performeure-fillette à l'écran. « Nous qui brisons ce miroir » ne réfère-t-il pas à la distanciation du public? C'est finalement la machine elle-même, celle du théâtre et de ses organes de répétition, qui est (à) découvert. Le nuage sur lequel est assis le Dieu mis en scène par Pierre Lavallée ou Alix Renaud est celui de la

communication, celle entre la performeure et le public, celle entre la fillette et le poète. Les circonstances le font dire à Serge Pey qui, malgré lui, termine de la sorte : « Comme ce nuage qui s'efface - *perte de connexion suivie d'une sonnerie de rappel* ». Venant du ventre d'une machine, copie conforme de la performeure-fillette prise dans ses propres manigances, le poème s'ouvre à des sens inédits et la phrase souligne son contexte d'apparition.

4.3.3 L'Attrait de l'écran : écriture numérique et jongleries

Cette « période d'écriture », où la tablette graphique est mise en scène et les mouvements du corps deviennent des dessins, dure à peine le temps de quelques poèmes. Elle constitue néanmoins le moment où sont mis en œuvre les aspects technologiques les plus complexes du spectacle. Les effets d'étrangeté s'y mutent en effets spéciaux. La technologie demeure minimale et sert de supplément symbolique. La tablette graphique fait office de cahier ou de journal intime. Le micro ne sert pas à amplifier la voix, mais à intensifier le mutisme de la fillette. Plus encore, il permet de camoufler pour un temps les capteurs de mouvement que sont la caméra et le Kinect. Les spectateurs n'ont pas connaissance des systèmes auxquels l'écran est relié. C'est grâce à une surface MAX MSP jouxtée au logiciel Reason que les traits modulent le son et le débit des voix. Un système de *Motion Capture*, par l'outil Kinect, permet de transmette à l'écran la gestuelle du corps, sous forme de dessins. Au cours de la période dite « d'écriture », le spectacle se drape de transparence[429], c'est-à-dire que ni les appareillages techniques ni les procédés théâtraux ne sont exhibés. Au contraire, l'intrigue du vouloir dire et du pouvoir écrire de la fillette se forge, souvent au détriment des textes des poètes. L'enjeu du récit prend le pas sur le jeu formel. Le personnage prend le pas sur la performeure. La théâtralité avouée du début se voile d'une épaisseur technique et narrative. D'une part, les spectateurs ont la possibilité de s'interroger sur les dispositifs technologiques et d'autre part, de se pencher sur la violence innocente des coupures de parole. Le corps exécute en même temps qu'il est exécuté. En devenant un stylet dansant —crayon autant que poignard — il tranche du côté du théâtre. Il exhibe la nature meurtrière du symbolique autant que le caractère tenace de l'organique. La

[429] Au sens de Jean-Marc Larrue, dans l'utilisation des technologies sur scène, il y aurait « transparence » lorsque celles-ci offrent un effet sans se mettre en scène elles-mêmes, et « opacité » lorsqu'elles ne sont pas camouflées.

technologie ne sert pas ici une perfectibilité du corps, de sa puissance et de sa précision : sa « réalité augmentée » se veut aussi une amplification de ses déficiences.

C'est la voix autant que l'écriture comme mise en espace matérielle qui sont décisives. À l'intérieur du cadre[430] théâtral, c'est une « mise en évidence de l'origine gestuelle de la parole[431] » que VI_DE_DI_EU propose. Au moment où la performeure s'agite au rythme de l'élocution rapide d'un texte chargé de jeux sonores, le corps est secoué. Cette danse transforme le corps en stylet, vraisemblablement sans intermédiaire, il s'écrit, il s'« excrie » écrit Artaud[432]. Cette effusion de présence qui tire son origine du corps performatif n'échappe pas à la représentation. Deleuze[433] le note au sujet de Artaud : sa langue « prise d'un délire » ne sort pas du langage bien qu'elle le désarticule. Il en va de même pour cette danse frénétique qui s'écrit en s'effaçant au fur et à mesure : « La gestualité exacerbée démonstrative n'est pas tant une libération du primat du discours logique qu'une rhétorique à même le corps. Le dilemme est reconduit : la voix est soit geste, soit véhicule d'une intention logique[434]. »

« Platon critique l'écriture comme corps. Artaud comme effacement du corps, du geste vivant qui n'a lieu qu'une fois[435]. » VI_DE_DI_EU, plutôt que de l'éviter, éprouve cette dialectique. La performance, la prestation, le spectacle, la recherche expérimentale (dont l'objet est parfois indécidable) ouvrent à leur manière à une écriture de la *différance* au sens derridien : une écriture de la *différence*, c'est-à-dire la possibilité d'une écriture comme trace, dont la présence est perpétuellement différée, comme une promesse perpétuelle, qui n'est tenue que dans sa réitération. Aussi la répétition[436], inévitable en quelque sorte, n'est pas celle du sens, mais de l'attente et de l'attraction.

---

[430] Parfois transparent, parfois opaque, selon les définitions de Jean Marc Larrue, et impliquant un mouvement à la fois de rapprochement et de distanciation.

[431] HERR, Sophie, *Geste de la voix et théâtre du corps, corps et expérimentations vocales à la croisée des pratiques artistiques du XX^e siècle à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 56.

[432] *Ibid,* p. 92.

[433] DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique* (1993), cité dans Sophie Herr, *op. cit.,* p. 67.

[434] *Ibid,* p.131.

[435] DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la différence, op. cit.*, p. 363.

[436] Selon Derrida la scène du théâtre de la cruauté « ne viendra plus répéter un *présent, re*-présenter un présent qui serait ailleurs et avant elle, dont la plénitude serait plus vieille qu'elle, absente de la scène et pouvant en droit se passer d'elle : présence à soi du Logos absolu, présent vivant de Dieu » (*Ibid*, p. 348).

Ainsi l'action scénique, par l'utilisation de capteurs de mouvement et de logiciels les traduisant, semble de prime abord perturber le poème et en dominer le texte. Or, les poèmes ne sont peut-être pas si desservis qu'il n'y paraît et cette « dissonance » s'avère peut-être un ultime effet spécial. En fait, les jeux de mutation du texte, sa malléabilité sonore et visuelle, relèvent de jongleries et d'une recherche « d'harmonie » qui s'apparentent à une pratique séculaire de la poésie. Paul Zumthor nomme « jongleries » les marques phoniques ou graphiques d'une poésie dont la versification est indice plus que fin. Il associe cette pratique aux Grands rhétoriqueurs qui auraient poussé à leurs « conséquences virtuellement extrêmes » une tradition établie particulièrement au XIII^{e} siècle médiéval. Cette tradition porte « l'idée d'une imperméabilité du texte poétique, moins objet, transparent ou poreux, aux contours nettement définis, que mode d'existence spécifique de la langue ». Le terme « jongleries » souligne leur aspect ludique et risqué, il désigne « la joie tour à tour agressive et cocasse, dont elles sont porteuses et fondatrices »[437]. Perceptibles, par exemple, grâce à l'effet de durée de déclamation, les jongleries « projettent le temps dans l'espace d'une lecture et créent dans le poème une tension menaçant d'en faire éclater l'organisation[438] ». Les jongleries sont également « jeux de lettres », que Zumthor associe à la coutume des lettrines enluminées et qui se manifestent notamment sous forme d'acrostiches. Ces jeux surdéterminent le texte, ils marquent son intransitivité. Dans VI_DE_DI_EU la « réalité augmentée » que permet l'utilisation des technologies offre une mesure du texte poétique. Cette réalité augmentée est celle d'une vulnérabilité du réel, là où la langue se fait souveraine. Chez les rhétoriqueurs comme chez plusieurs slameurs (Carl Bessette et CéZure par exemple), le rythme poétique, particulièrement par un travail des syllabes, double le discours. Ici, l'ensemble du flux vocal est surligné, haché ou raturé. Le rythme se fait syncope. Les gestes de la fillette surdéterminent, ils dédoublent le sens, récusant le contenu conventionnel du signe. Décuplé par l'utilisation d'outillages numériques, ils effectuent « une multiplication des artefacts résultant du fonctionnement du texte en même temps qu'ils le finalisent à travers d'incessantes anamorphoses[439]. » De même, ce qui

[437] ZUMTHOR, Paul, *Le masque et la lumière*, Paris, Seuil, 1978, p. 244.

[438] *Idem.*

[439] *Idem.*

s'apparente à un maniérisme formel, est débordé par son propre excès et y trouve, en dehors du discours ou de la systématisation des figures, une finalité autre[440].

> La grande majorité des jongleries procède (comme la rime, que souvent elles embrassent) d'une valorisation de la matière sonore du langage. Nécessairement (sauf rares exceptions), elles se réalisent au moyen de configurations de mots : et ceux-ci portent, qu'on le veuille ou non, quelques sens. On n'élude pas cette sémantisation de surface. Du moins s'opère t-elle à la manière d'une question énigmatique : soit que l'énoncé contienne littéralement les éléments de la réponse (ainsi, l'anagramme), soit que, déceptif, il pose l'auditeur en situation d'ignorance insurmontable, exigeant qu'on lui fournisse une clé[441].

Paul Zumthor, par des recherches savantes sur les Grands rhétoriqueurs et sur ce qu'on nommerait en soulignant l'ambiguïté la « littérature » médiévale, a révélé les aspects performatifs du texte dans son extériorité (la vocalité) autant que dans son intériorité par l'analyse de ses figures et de ses stratégies phonématiques et lexicales. C'est pourquoi ses ouvrages nous parlent. Sa description de l'équivoque, en raturant sans l'effacer la littérature livresque des siècles passés, met un trait d'union entre la seconde rhétorique et la poésie contemporaine telle que apréhendée par VI_DE_DI_EU.

> Qu'est-ce en effet que l'équivoque, sinon la manifestation grossie, incongrue, savoureuse du lieu caché où s'articulent le langage et le sens? Elle introduit, dans le texte aux éléments par elle dédoublés, un excès de présence, à la limite du tolérable, désignant une absence même : celle qu'engendre la parole, du fait qu'elle ne peut pas ne point prendre fin.[442]

Pourtant la « poétique de l'équivoque » que Zumthor élabore dans *Le masque et la lumière* est critiquée, notamment par François Cornillat qui ne voit pas dans l'art des Grands rhétoriqueurs un « moyen (dérisoire ou magnifique) d'échapper à une condition servile et à l'*univocité*[443] ». Selon lui, la rime ne serait pas à la recherche d'effet de sens, elle s'établirait sans surprise sur des dérivations attendues qui fondent l'étymologie plus qu'il ne la déjouent. Or lorsqu'il avance que l'équivoque cherche à élever le discours et non à en détruire le sens, il rejoint Zumthor qui insiste sur ce fait : « le sens n'est pas détruit […].

---

[440] « Il s'agit moins pour le rhétoriqueur de constituer ainsi une structure que de provoquer, à partir d'une intention formalisante globale, des effets chatoyants et comme aléatoires.» *Ibid*, p. 247.

[441] *Ibid*, p. 246.

[442] *Ibid*. p. 275.

[443] CORNILLAT, François, « Quelques enjeux de la rime équivoque », dans Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance, nº33, 1991, p. 10.

Leur poétique ne vise pas une déconstruction des structures linguistiques mêmes, mais bien de leurs procès de signification[444]. » Zumthor conclut que le sens est toujours présent, qu'il est le masque du poème dont l'équivoque crève la surface mettant à découvert une lumière voilée à son tour, par l'œil en dessous. En signifiant sans les justifier la présence d'incompatible, le jeu d'équivoque « nie le principe d'origine, mais ne leur substitue pas d'autre notion ». Le sens propre, primordial, est indéfini. La donnée initiale est absente. En est-il de même dans VI_DE_DI_EU?

4.4 Investir la brèche, intégrer une marge sans fin

La fillette se fait littéralement doubler par sa poupée. Elle est outrée. Lorsque le poème de Pey fait place à une sonnerie d'appel, la fillette daigne la regarder à nouveau, d'un air aussi méprisant qu'interrogateur. Plus interrogateur encore, lorsqu'une sonnerie de téléphone se fait entendre au cœur de la salle, au milieu du public. La performeure, avant d'entrer en scène, n'avait-elle pas donné la consigne d'éteindre les cellulaires? Cette sonnerie impromptue n'est pas le fruit du hasard, on s'en doute, mais le doute est semé. Cette correspondance d'alarmes auxquelles personne ne répond, pas même Serge Pey dont le « ouais » ne poursuit que le soliloque, coïncide avec une rupture du récit mis en jeu, celui du souhait d'une prise de parole au micro. En fond de scène, les fragments du livre *L'Étrangeté du texte* sont de retour. Un poème de Pilote the Hot retentit. Déçue, la fillette réintègre le quadrilatère et consigne la poupée derrière l'écran avant. Elle empoigne une à une les trois tables qui constituent le lit pour ériger un nouvel étage à cet écran. Ce faisant, elle regarde subrepticement le seau suspendu au-dessus de la scène, celui-là même qui lui faisait face lorsqu'elle était couchée dans le lit qu'elle défait. Au fur et à mesure qu'elle pose les tables l'image s'anime sur elles, toujours composée des mots d'Achille Chavée : « Dieu a l'étrange habitude de se vautrer dans l'absolu », « N'éprouvez-vous pas quelquefois le sentiment qu'il y aurait dans le comportement de Dieu quelque chose de parasitaire? » La fillette regarde le seau, puis le sol. Elle prend deux seaux miniatures à ses pieds et les pose devant ses yeux, comme si elle tenait des jumelles. Elle s'immobilise ainsi, les pieds derrière l'écran, comme dans une barque, face au public qui serait le flot, jusqu'à la fin du poème. Mime-t-elle la victoire des apparences? Dans son imaginaire

[444] ZUMTHOR, Paul, *Le masque et la lumière*, *op.cit.*, p. 276.

imaginé, par-delà l'opacité du métal qui l'aveugle, entrevoit-elle le public qui l'observe? Reflète-t-elle ces regards rivés sur elle? La sonnerie du téléphone anonyme au sein des spectateurs a créé une brèche que la vision impénétrable de la fillette, si loin et si proche, répète. Et le poème, indifférent, joue sa propre scène. Nouvelle couche de texte sédimentée à l'ensemble, il s'ouvre malgré lui au jeu de l'intertextualité. Comme plus haut, le Dieu consterné de Pierre Lavallée se confond au Dieu cafardé d'Alix Renaud, le poisson rouge de Pilote the Hot révoque, par une hasardeuse casuistique, le « poisson de verre qui file entre nos mains » relaté par Serge Pey :

> Mais… où est Dieu? / Dis donc tonton est-ce que Dieu c'est un homme / Ou bien est-ce que c'est une bonne femme / Est-ce qu'il se cache dans un pylône / Ou bien au cœur d'un grain de sable / Comme disait un p'tit poisson rouge / Le bon Dieu doit bien exister / Sinon c'est qui qui change qui bouge / L'eau d'mon bocal quand elle est polluée / Et moi quand je vois une belle pépée / Que j'me fatigue à la serrer / Que j'baratine comme un damné / Est-ce que c'est Dieu qui m'fait tchatcher / Dis donc tonton est-ce que Dieu c'est un éléphant / Ou bien est-ce que c'est une souris / Est-ce qu'il s'cache dans les poils d'ma brosse à dents / Ou bien au cœur d'un grain de riz / C'est qui c'est qu'allume les étoiles / C'est qui qu'appuie sur le stop de la télé / Qui qui met dans les os de la moëlle / Et m'laisse parfois me reposer / C'est qui qui fait que j'suis heureux / Devant un camembert moelleux / Qui qui fait qu'les oiseaux gazouillent / Quand je déguste ma ratatouille / Est-ce que Dieu est dans l'biberon des enfants / Ou dans la tirelire de ma grand-maman / Est-ce que Dieu l'est dans le *Coca light* / Ou dans le demi-litre de *Sprite* / Est-ce qu'il est dans la zique de Bob Dylan / Ou dans les fils d'la peau de banane / Y en a qui l'ont vu dans l'désert / Moi j'le préfère dans mon dessert / Y en a qui disent qu'il est méchant / Moi j'le trouve plutôt bon enfant / L'est comme tout le monde comme toi et moi / J'le croise souvent en bas d'chez moi / Y fait ses courses chez E.D. / Touche le RMI joue au tiercé / Pis quand y gagne le quinté / Prend ses vacances à Douardenez / Dieu en fait y s'appelle Roger / Et sa femme elle s'appelle Germaine / Le fait est qu'il doit exister / Qu'il a créé l'amour la haine / ROGER JE T'AIME

Le court « Paix aux hommes de bonne volupté » d'Alain Dantinne s'introduit entre Pilote The Hot qui scande avec désinvolture et Edmé Étienne, plus sentencieux. La fillette enlève ses lunettes de pacotille et se tourne vers l'écran du fond qu'elle approche lentement. Tirant sur les ficelles qui le jouxtent, elle en ouvre des pans, laissant à découvert l'arrière-scène ce

qui se joue et s'y échoue : « Un sale petit chantier, un escabeau et des cartons jetés par terre, des ribambelles d'hosties et leurs retailles; le travail, la religion, et les ordures[445]… » :

> Les amants *outsiders* / Ta liberté n'est toujours pas dans les hordes / Et tu as soif toujours / Des mots de l'anarchie sur tes flancs vulnérables / La vie témoigne à tout jamais de l'autel non enregistré où s'attardent / Ceux que la société proscrit / C'est sur cet autel que nous vivons notre naissance et notre mort jusqu'à la fin du temps / L'éternité souffre alors que s'offrent / À loisir / Nos cœurs d'amants sur ce même autel où ressuscite la multitude lors de l'intime éloquence du terroir de l'âme et de ses fidèles / La résurrection est le drame des pauvres et des poètes!

Alain Dantinne : « L'espéranto du corps compte beaucoup de zélateurs. Le langage du désir compte beaucoup d'analphabètes. » Puis, Pilote the Hot réitère avec l'irrévérencieux texte « Djihad sexuel » tandis que la fillette bat la mesure. Elle claque de petits coups l'écran de papier parchemin à chaque « Toi et pis moi » répété par le poète. Puis, elle déchire les restes de l'écran et le glisse bruyamment entre ses jambes, empêchant l'écoute de l'ensemble de la trame :

> Heureusement qu'c'était en Europe / Heureusement qu'c'était à Paris / Là où les destins s'entrechoquent / Dans c'qu'est prédit dans c'qu'est écrit / Na na na pour cents des Français / Voudraient le faire dans une piscine / D'puis qu'ils l'ont vu à la télé / Qu'ils l'ont lu dans les magazines / Toi et puis moi dans une église / Toi et puis moi au cinéma / Toi et puis moi contre la crise / Toi et puis moi dans l'eau de l'au-delà / Toi et moi sur une plage de sable / Toi et moi la nuit dans les bois / Comme une bande dessinée une fable / D'parfums d'lumières de claquements d'doigts / Mais c'est p'têt pass' qu'on s'est trop pris au sérieux / Que ça nous a pas porté chance / D'baiser dans la maison de Dieu / Ou bien c'est qu'c'était pas dimanche / Heureusement qu'c'était en Afrique / Heureusement qu'on s'sentait vivants / Ton sexe était mon narcotique / Nos religions ses adjuvants / Nos relations géographiques / Moi je les trouve très érotiques / Le jour de l'an dans l'océan pacifique / Ou dans le *backroom* d'une boutique / Heureusement que c'était pour rire / Nos expériences buissonnières / Nos kilomètres de plaisir / Au gré des rails de chemin d'fer / Heureusement qu'c'était pour la gloire / Heureusement que c'était pour voir / Pour un jour pour un soir pour un dollar / Pour la cause l'art divinatoire / Mais c'est p'têt pass' qu'on s'est trop pris au sérieux / Que ça nous a pas porté chance / D'baiser dans la maison de Dieu / Ou bien c'est qu'c'était pas dimanche / Heureusement qu'c'était l'Amérique / Heureusement qu'c'était pas la guerre / On a su jouer jouir de la panique / En plein milieu du grand désert / On pourra jamais nous retirer / Nos coups de dés dans les escaliers / Cages d'ascenseur

[445] VÉRICELLE, Ludivine, « VI_DE_DI_EU, Un spectacle d'Hélène Matte ou comment mettre Dieu en pièces », article inédit.

> boutons de portes / Les dentelles que tu y transportes / On pourra jamais nous retirer / Toutes les lumières de notre ville / Le vert de l'herbe de nos prés / Le goût d'une frénésie subtile / Depuis qu'y a le Jihad sexuel / Je fais des fatwah pour ma verge / Qu'à chaque lever de soleil / Toutes les femmes redeviennent vierges / Depuis qu'y a le Jihad sexuel / Je fais des fatwah pour ta chatte / Qui rendent casher allal corrects / Tes porte-jarretelles de diplomates / Mais c'est p'têt pass' qu'on s'est trop pris au sérieux / Que ça nous a pas porté chance / D'baiser dans la maison de Dieu / Ou bien c'est qu' c'était pas dimanche / Pas Dimanchchchchc

Alain Dantinne, insolent, lance : « Le frotti-frottin, une ressucée du prêchi-prêcha », « Masturbez-vous en pensant que *Je* est un autre ». Les allusions sexuelles n'ont de cesse, si bien que lorsque la fillette se met à genoux, sa position rappelle davantage la masturbation que la prière. Les propos et les gestes sont obscènes. Il s'agit bien de cela et selon Camille Dumoulié « l'obscène se révèle par le découvrement de ce qui devrait rester couvert, par l'apparition d'un vide là où l'on attendait quelque chose, de quelque chose où il ne devait rien y avoir[446]. » Peut-être, le philosophe perspicace reconnaît dans cette obscénité le thème moteur de VI_DE_DI_EU :

> L'héroïsme de la pensée, en quête du réel, exige un geste cruel de destruction, dangereux aussi de dévoilement, qui abatte rideaux et décors afin de mettre à nu ce qui se cache derrière la scène, de dévoiler l'ob-scène pour en dénoncer la stratégie. Ainsi, le théâtre du monde se révèle une scène sans coulisses, une pièce sans auteur, une représentation sans rien qui se représente, où Dieu n'est plus qu'un effet de scène : fétiche occupant une place vide, mirage produit à partir de la scène comme son fondement obscène[447].

[446] DUMOULIÉ, Camille, *Nietzsche et Artaud, pour une éthique de la cruauté*, *op. cit.*, p. 83.
[447] *Ibid*, p. 81.

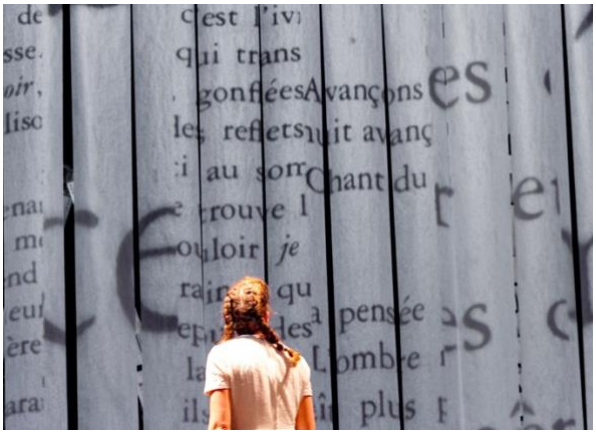


Fig. 12 : *L'étrangeté du texte ou Nietzsche morcelé*, VI_DE_DI_EU, Salle Multi, Québec, 2012. Crédit : Philippe Renaud.

Fig. 13 : Dionysos morcelé, VI_DE_DI_EU, Salle Multi, Québec, 2012. Crédit : Philippe Renaud.

Venant apaiser les tensions, la voix envoûtante de Serge Pey se fait entendre à nouveau. La fillette se lève. Elle glisse devant elle un étrange voile, un nouvel écran, translucide celui-là. Il est composé de loupes plates et rectangulaires qui fragmentent et disproportionnent son corps. La voilà morcelée. Après la violence obscène, cette violence du dionysiaque commentée notamment par Claude Lévesque et Camille Dumoulié à la suite de Nietszche, la fillette est démembrée tel Dionysos découpé par les Titans. Or le tragique se fait aussi grotesque. L'objet de sacrifice est voué au ridicule de sa caricature : le voile

fractionné donne l'effet d'un miroir déformant. La fillette demeure immobile. Serge Pey, sérieux, récite :

> Dieu bâille / Et nos sexes jouissent ensemble dans sa bouche ouverte / Et le bord du ciel dresse un aigle qui trace un cercle de plus en plus grand au-dessus de nous / Ce matin Dieu est le tas de cendre d'un zéro / Que nous avons brûlé au hasard avec une torche / Dans le souvenir de sa bouche ouverte / Nous plantons le centre où nous avons été / Nous poursuivons le centre au bord de la cendre / Et l'espérance seule est la consonne qui change notre parole / En regardant le bord où le rien n'a jamais parlé / Le point est le centre de ce que nous ne savons pas / Et le centre est le point que nous savons autour du bord qui nous entoure et nous voit / Sur la cendre nous ne savons pas ce que nous écrivons / Mais nous faisons autant de cendre que le feu mort dans les points infinis de sa poussière

Ni les évocations sexuelles ni les propos sur Dieu ne persistent. L'intrigue autour de la voix du personnage n'est écartée que momentanément : « Le moi est un grand voleur et sera toujours le double de Dieu. Autant de suppôts qui viennent, obscènes, occuper la place d'un sujet dont la forme est celle du trou[448]. » La fillette ouvre la bouche. Sans dire mot, sans autre expression que la motion de ses joues et ses lèvres, elle mime une prise de parole tandis qu'Edmé Étienne, grave, la ventriloque :

> Je ne dis que les choses périmées / Une vie couleur idiote pour jouir / De l'inactivité comme d'une fleur inutile / Écrite pour exister / Écrire son sang pour qu'il existe / Avec la couleur de l'ardeur / Sur le repos tragique / Coudre ses tissus et sa fange / Avec les mots rares d'un enfant rebelle / Coudre ses doigts et sa passion / Avec les mots séniles d'un vieillard lucide / Écrire ce que la guerre échoue à tuer / Et ce dont aucune paix ne viendra à bout / Écrire ce qui est périmé / Ce qui choque et ce qui est ridicule / Passe-t-on une vie à battre comme le sang? / Comme le sang d'un poèèèème

Edmé Étienne, comme Serge Pey et, avec ruse, Alain Dantinne avec son masturbatoire « Je est un autre » (dixit Rimbaud), mentionnent littéralement l'écriture. Ils effectuent ainsi une mise en abîme de leurs propres textes. Ils rappellent par ailleurs l'épisode de la tablette graphique précédent, tout en faisant écho aux mises en abimes du spectacle dans lequel ils s'intègrent. Leurs mots sont excédés par les références. Malgré l'hétérogénéité de la proposition, des liens se créent entre les éléments. VI_DE_DI_EU s'échafaude peu à peu, prenant pour assise le risque de l'effondrement. Par la diversité de ses auteurs, la

[448] *Ibid*, p. 107.

discordance de ses discours et la crudité de ses manières, VI_DE_DI_EU se veut un apport, à la fois humble et brave, aux assauts de Nietzsche et Artaud contre la métaphysique. Camille Dumoulié insiste : « La tentative héroïque de Nietzsche et d'Artaud fut d'assumer un contact dangereux avec le "sacré" ou l'"abject" pour faire éclater le théâtre du moi et, par une ouverture du sujet à la violence fondamentale, d'assurer, en deçà de tout fondement obscène, sa propre genèse[449]. » De même, s'il se fait théâtre performatif, le véritable théâtre de VI_DE_DI_EU est sans doute un théâtre du moi que la « chercheurE-créateurE » se joue. Se comparer aux monstres sacrés que sont Nietzsche et Artaud, investir les institutions par la poésie vivante et indigente, se prétendre artiste et intellectuelle : cela fait de VI_DE_DI_EU un sujet de thèse. La tentation de la mise en abîme arrivée à terme, poursuivons ici la glose au sujet du spectacle.

Fig. 14 : Entre Dieu et l'étrangeté du texte, VI_DE_DI_EU, Salle Multi, Québec, 2012. Crédit : Philippe Renaud.

[449] *Ibid*, p. 118.

4.4.1 L'Escalier

« L'agneau de Dieu, oui! Mais à la broche! » Alain Dantinne interrompt l'élan d'Edmé Étienne qui poursuit pompeusement sa faconde par un nouvel extrait :

> La miséricorde des affreux / À elle / Ton cœur qui se relève dans les sentiers malades où notre fuite aime encore ce que la poésie a de sacrifié / Notre course est atteinte du milliard d'amours naissantes / S'écriant sans âme dans les langes immondes / Où le dollar est impuissant à castrer l'éveil / Tu es de celles qui brisent la paix romaine et la philosophie des siècles / Tes lèvres colportent le corps millénaire et le gouffre de la colombe / Ton buste ardent qui épuise le joug lorsque s'étouffent les prés nuisibles et la police du sang / Colorant le miel avec ta sueur sauvage et le fruit orageux de tes mains / Tu es l'antre où luisent le jour et l'exil

La performeure-fillette empoigne les tables pour échafauder un troisième et dernier étage à l'écran avant. « Nom de Dieu jura-t-il! », insiste Dantinne, sabotant la solennelité du ton bientôt retrouvée avec la voix de Serge Pey. La fillette a disparu derrière l'écran qu'elle a construit. C'est la performeure qui apparaît à la surface de l'écran. Elle a les cheveux courts et est habillée de noir. Adossée au mur, elle s'assoit dans le vide, son corps étant sa propre chaise. Elle tient dans sa main un livre dont la couverture est noire, elle aussi. Elle le feuillette. À l'intérieur, les pages en acétate sont transparentes. Leur superposition crée un miroir où son visage se reflète. Serge Pey débite son poème. Ses dires, pourtant abstraits, semblent narrer la scène et la performance vidéographique. Ils accusent la présence soudaine d'une chaise virtuelle, là même où s'amoncèlent de nombreuses tables :

> Maintenant la lumière est rendue ouvrière de la mauvaise ombre / J'ai sorti la chaise pour m'asseoir devant la maison / Je me suis perdu en mendiant une étoile / La raison pleut comme l'orage dans la rue / Où des miroirs applaudissent leurs mains / En éclaboussant de lumière un bruit à demi effacé / Tu me parles / Tu attaches ton retour avec ton chien à la poignée de la porte / Tu dresses une table sur la moitié de ma mort / Et tu invites les portes que je n'ai pas ouvertes à partager le repas / La pensée de la nuit m'écroule vers le haut de ce que je vois / Maintenant la chaise est assise sur la chaise et pense en se concentrant sur ses pieds / Je m'assieds en moi sur le plus mort de moi / Je regarde la lumière ouvrière de la mauvaise ombre / Je m'entraîne à méconnaître l'étoile avec conscience / [Voilà]

Comme la fillette depuis le début du spectacle, la performeure dans la vidéo porte une prothèse noire sur son genou droit. Un gros plan montre la jambe infirme qui tremble. La

position de la performeure est de plus en plus intenable. Au bout du poème, elle flanche. Écroulée au sol, elle pose le livre ouvert sur sa tête avant de fermer les yeux. La voix de Chavée prend alors le relais, pour une dernière fois. Celui qui, en introduction, prononçait l'aveu de sa mort prochaine, décrit bien calmement son angoisse, l'aigre quête d'une quiétude évanescente. Les lumières latérales de la scène s'ouvrent, découvrant leurs propres appareillages de chaque côté de la scène ainsi que la performeure-fillette sortie de l'écran. Suivie de longues ombres, elle avance lentement, traînant comme par une laisse la poupée estropiée. Celle-ci n'a plus de bras ni de jambes. Il ne lui reste qu'une touffe en guise de chevelure et, de sa robe, qu'un morceau de chiffon blanc. Elle a gardé son visage niais et figé. Son torse démembré est nu. Le mécanisme dans son ventre est à découvert : magnétophone obsolète lui permettant la répétition des paroles. La laisse au bout de laquelle elle se balance est une bande magnétique, y pendouille aussi une vieille cassette. La fillette promène son cadavre de machine et va le déposer au milieu des pages ajourées de *L'Étrangeté du texte.* Achille Chavée semble parler d'elle :

> Angoisse / Aujourd'hui Dimanche [lépré] / Comment ne pas être accablé d'une tristesse inouïe / Qui voit mille couronnes d'épines posées sur un échafaudage / Qui voit les éblouissantes amours noyées dans les flots de sang / Comme une dangereuse hérésie / Et voilà que sur la grève / je trouve éventrée la valise des dentelles secrètes / Des dentelles chimériques / Comme si vraiment une femme de cœur était morte / Morte pour moi / Lapidée sur ma tombe / Morte pour avoir défendu ma mémoire /

Fig. 15 : *L'autre côté de l'écran*, VI_DE_DI_EU, Salle Multi, Québec, 2012. Crédit : Philippe Renaud.

La fillette-performeure retourne l'écran pour le déconstruire. Au rythme des paroles, elle défait le troisième puis le deuxième étage. Elle dresse avec les tables une nouvelle structure. Chavée poursuit :

> Il me faudrait cent mains / Pour contenir / Pour protéger son visage / Que j'ai tenu pendant tant d'heures d'extase / Entre le ciel et l'enfer / Il me faudrait cent bras pour enfermer ce corps / Que fut son corps / Jouant au cerceau avec ma destinée / Mais, je suis immobilisé dans le temps des épreuves / Le nombre inquiétant de mes apparitions / Exprime le pouls d'une détresse exemplaire / D'une détresse qui porte à des centaines de lieux / Que je reconnais encore dans une foule déguenillée / Derrière des barbelés / La mienne / L'amie perdue / Double regard / Ô statuaire paresseux / Dis-moi de donner le dernier coup de pouce / À la statue inachevée / Que je l'emporte dans ma chambre / Que je la couche dans mon lit pour tromper l'assassin / Pendant que je m'entraîne au revolver / Que je tire comme un fou dans le temple extensible / Dans l'immense miroir des métaphores ensanglantées

Le dernier mot est suivi d'un bruit de voiture qui passe. La fillette-performeure termine le monticule. Il a la forme d'un escalier, l'invitant jusqu'au seau suspendu. Elle regarde ce seau. Edmé Étienne prend la parole. Elle se décide et tente de grimper jusqu'à lui. La structure chancelle. Elle hésite à s'aventurer davantage. Elle atteint presque la corde. Elle oscille, elle flageole. Elle tombe presque. Elle se désiste et repose ses pieds sur le sol. Elle regarde le seau, l'étrange seau, le désirable.

> La maculation / De la foi / Un jet de souffrance / Sur ce qu'il te reste d'aisé / Et te voilà la nouvelle crucifiée d'une foule vivante / D'adultes dynamiques et enjoués / Le programme tentera alors / De ridiculiser la foi qui frémit encore dans ta culotte / Tu n'es pas sans savoir que le premier volet consiste à assaisonner ta foi / Et que le deuxième consiste à la perdre / Jamais nous ne serons humains / Dans l'incontestable voix de l'oubli / Croix brise et advienne ton poème / Ton âme inébranlable et pénétrée d'un éminent numéro de dossier / Tu es une décharge d'encens et de secrets

La voix d'Edmé Étienne est suivi de celle de Serge Pey qui retentit à nouveau. La fillette-performeure se place à l'endroit où, peu avant, des seaux miniatures lui avaient servi de jumelles. Là où elle avait observé en se bouchant les yeux les regards. Elle écarquille ses paupières et fouille avec ses doigts dans ses yeux. Elle pince les iris pour en extraire les petits cercles blancs qui les recouvrent. Elle répète l'opération dans l'autre œil. Fin de l'artifice : les lentilles blanches se retrouvent au sol comme les autres accessoires que sont l'écran et le livre. Elle détache la prothèse sur son genou et, s'en recouvrant le visage, s'en

fait un masque. La fillette est transformée. Le personnage s'efface au profit de la performeure pour qui le public s'inquiète soudain. L'escalier est périlleux, elle l'escalade. Plus le tremblement de la structure retentit, plus les corps du public se figent, plus les souffles sont retenus. Le poème conclut et tout s'immobilise.

> En changeant de mort / Je décroise les directions que montre la croix sur la montagne fermée / Casser le miroir / C'est photographier ton amour dans mon œil / Dieu est deux / Dans la vie d'une plaine de café froid / Lui arracher sa face du rocher d'un coup de science / Démembrer la table pour dresser la porte / Démembrer la porte pour dresser la table / Les clous de la croix sont les dents d'un grand peigne / Qui coiffe la chevelure infinie qui se pense en nous / Mais cependant / Écriture du mode d'emploi sur tous les emballages / Du poème livré avec cette croix / Car c'est le peigne qui nous fait saigner lorsqu'on peigne le seul cheveu de l'amour qui nous éclaire / Déclouer l'homme de la croix et ramasser tous les cheveux au bas de la montagne fermée / Brûler les morceaux de peigne qu'un petit coiffeur avait oublié devant le corps qui n'avait plus fait reparler / Et qui savait tout

Perchée au centre de l'escalier, elle agrippe la corde reliée au seau. Elle demeure ainsi, statufiée, tandis que les haut-parleurs la mitraillent d'un seul mot qui se répète. Un même mot, jamais même, celui qui réunit et distingue tous les poètes au sein de VI_DE_DI_EU :

> **DIEU** dieu Dieu DIEU DiEUdieu [dieu] dieu la pologne dieu la pologne Dieu DIEU Dieu DieuDIeu DIEU **dieu** petit-dieu-très-docile **D**ieu dieu dieu la pologne Dieu **dieu** dieu Dieu DIEU [dieu] DIEU DIEU dieu DIEU **Bon Dieu** Dieu **Dieu** Christ DIEU est DIEU Dieu n'était pas Dieu dieu la pologne DIEU dieu[450]

SILENCE. La performeure tire sur la corde rouge. Le seau se renverse. Une pluie de confettis et de roches tombe dans un bruit fracassant. Les pierres sont semblables à celles trouvées par les spectateurs à leur arrivée, celles où *Nom de* est transcrit.

[450] Il s'agit d'un collage sonore réalisé à partir des occurrences du mot *dieu* prononcé par les poètes alors qu'ils récitaient leurs poèmes.

Fig. 16 et fig. 17 : *Le fil rouge* et *La chute*, VI_DE_DI_EU, Salle Multi, Québec, 2012. Crédit : Philippe Renaud.

L'éboulement s'apparente à une nuée de cadavres de mots, petits corps lourds, projectiles pernicieux. Outre le danger de lapidation et de chute qu'encourt la performeure, c'est le risque de recevoir lui-même des pierres que le spectateur appréhende alors. Deux seaux semblables à celui vidé sont en effet suspendus au-dessus du public. Du jeu de mot au jeu de mort, le langage se fait jeu de contingences. SILENCE. La fillette-performeure enlève la prothèse de sa tête. Elle descend l'escalier. Elle marche vers le micro. Parlera-t-elle cette fois? De l'un des seaux au pied du micro, elle sort un crayon-feutre noir. Sur le revers de sa main gauche elle trace un demi-cercle au centre duquel elle en colore un second. Elle approche sa bouche du micro et ferme les yeux. Elle installe la main scarifiée sur son front. Le dessin s'apparente à un troisième œil. Juste au moment où la fillette-performeure ouvre la bouche, d'autre voix s'élèvent. Cette fois, il ne s'agit pas de la voix d'un poète sortant de l'une ou de l'autre caisse de son. Il s'agit de voix de femmes. Il s'agit d'une chanson. La seule entendue jusqu'à présent. Des femmes se sont levées çà et là, dans le public, et elles chantent ensemble une chanson d'amour, une chanson de femmes. La performeure se déplace vers une nouvelle lumière, à l'endroit où elle avait effectué la présentation du spectacle. Là où elle avait parlé déjà. La main sur son front glisse sur le côté de son visage,

à la hauteur de sa joue. Le dessin de l'œil devient celui d'une oreille. La performeure observe le public, émue. Elle écoute, au revers de sa troisième oreille, la polyphonie féminine :

> Encore une nuit à l'ombre / J'ai le cauchemar sordide / Le silence ahuri / Un bout de moi se meurt // Le matin me fait mal / J'oublierais bien le jour // Quoi me réchauffe? / Quoi d'aussi fort et doux / Que l'effroyable aurore? / Point le soleil, il m'étrangle ! // Un parfum donne envie / De respirer encore // Ouvrir et mon cœur et mon corps / Au géant de vouloir / Lui offrir mon sommeil / Il en fait des étoiles // Toute ma vie s'éveille ! / C'est beau! À ne rien comprendre ! // La pupille du néant / Jette un regard sur nous / À paupières déployées / Sur l'iris du ciel // Le désir tout-puissant / D'espérer encore ! // Toi me réchauffe ! / Toi si grand si présent ! / Te connaître au réveil / Et respirer encore // Un pouvoir sur la mort / C'est beau! À ne rien comprendre!

Lorsque la chanson se termine, la performeure retourne au micro sans s'y arrêter. Elle y prend l'un des seaux et entre dans la zone réservée aux spectateurs. Elle offre à certains, ceux assis juste en dessous des seaux suspendus, des parapluies noirs. Elle demande à l'un de lui prêter sa chaise et de s'écarter. Les spectateurs, dans l'attente du dénouement, sont à la merci de la performeure. Ils sont surpris et curieux. Dociles, ils obéissent à ses requêtes. Debout sur la chaise qu'elle a installée dans l'allée de l'estrade, elle atteint la corde rouge qui relie entre eux tous les seaux suspendus. La tirant, ceux-ci se renversent. Différents seaux sont utilisés au cours de la performance. Plusieurs sont suspendus. Que figurent-ils? Conçus pour recevoir la sève d'érable, ils sont peut-être en attente d'une autre essence. Celle du sens? Peut-être qu'en attendant que le ciel nous tombe sur la tête, ils accumulent ce qui suppure les fissures du plafond des désirs. Par un jeu d'homonymes, le seau peut être aussi le « saut », celui qu'il faut faire pour avoir la foi, sinon simplement celui qu'il faut oser pour faire le pont entre signifiant et signifié, réunir les éléments du langage pour leur compréhension. Par un jeu de correspondances sonores toujours, le seau c'est aussi la sottise tout autant que le gage d'authenticité du cachet de cire.

Tout au long de VI_DE_DI_EU, les spectateurs avaient ces seaux au-dessus de leurs têtes. Contrairement aux appréhensions des spectateurs, ils ne contiennent pas des roches. Ce sont des bonbons en forme de poissons qui tombent du ciel. Ici, clairement, les poissons à la cannelle réfèrent au miracle, celui qu'est l'amour. À ce moment, l'illusion de la solitude de la performeure est définitivement brisée. Même si indiscernable de son personnage, elle est

complice du public. Le contexte théâtral est ainsi encore une fois mis à jour, pour ne pas dire ajouré. Le miracle se présente ainsi sous forme de friandises, dans une espèce de *happy end* patentée. L'averse de friandises rebondit sur les toiles et débaptise les têtes dans une parodie du miracle. La confusion fait place à la confiserie dans l'heureuse communion du glucose. La performeure se rend entre la scène et le public et fait la révérence finale. Un générique démarre sur l'écran avant. La trame sonore répète la chanson d'amour, cette fois en combinant un rythme électronique à la voix de la poète, l'instant de VI_DE_DI_EU performeure et fillette.

Fig. 18 et fig. 19 : Parapluie et Poissons, VI_DE_DI_EU, Salle Multi, Québec, 2012. Crédit : Philippe Renaud.

Chapitre 5 Théâtre, métaphore du langage et le langage comme métaphore

Au premier chapitre, nous nous sommes intéressé aux manifestations poétiques de l'après seconde guerre. Si leur réclame a suscité la critique, leur mode de développement (le réseau) et leur propension à mettre de l'avant le « média » et la réflexion par rapport à celui-ci nous a particulièrement interpellée. Nous avons vu également que les poésies hors-livre évoluent à Québec même, et que la ville est non seulement l'un des pôles du circuit des poésies expérimentales internationales, mais qu'elle a développé une expertise et un réseau enviable en matière de performance. Passant du coq à l'âne, d'une extrémité à l'autre de la « parenthèse Gutenberg », nous avons effectué un saut historique afin de tracer une histoire des premières poésies lyriques en langue romane, celles des troubadours. Nous avons pu pressentir comment l'institution de l'Église catholique, organisme de coercition en quête de pouvoir, a colonisé tout aussi bien le territoire que l'imaginaire occidental, contribuant — en s'appuyant sur les « saintes écritures » — à une dévalorisation de la voix qu'ultérieurement, l'imprimerie vint parachever.

L'étude des poésies hors-livre permet de situer et d'introduire le projet de création VI_DE_DI_EU qui accompagne cette thèse. Le projet s'identifie à trois types de poésie hors-livre (numérique, visuelle, performée) que nous avons retracées. Aussi, il s'en inspire afin de créer une œuvre scénique. La mise en scène VI_DE_DI_EU, expérimentale et performative, exploite l'écriture et la voix en tant que matières et matériaux. Aussi, elle comporte une dimension technologique qui vise une exploitation audiovisuelle du texte apparentée aux « poésies numériques » (rappelons que Castellin propose que toutes les supposées spécificités du numérique ont été formulées auparavant et mises en œuvre avant l'arrivée des ordinateurs). La mise en scène de VI_DE_DI_EU s'appuie sur une trame sonore réalisée à partir des voix de poètes de tous horizons. Slameurs ou écrivains,

performeurs actuels ou surréalistes, littéraires ou littéraux : leurs voix cohabitent autour d'une thématique et se confrontent à un corps en action.

> *[…] chaque animal a un son propre, qui naît immédiatement de lui. À la fin, la note double du coucou tourne en dérision notre silence, et nous révèle notre insoutenable condition d'êtres sans voix, les seuls dans le chœur innombrable des voix animales. C'est alors que nous nous soumettons à l'épreuve de la parole, à l'épreuve de la pensée. […]*
>
> *Nous pensons — nous tenons les mots en suspens et sommes nous-mêmes suspendus au langage — parce que dans celui-ci nous espérons retrouver la voix, enfin. Jadis — nous a-t-on dit — la voix s'est inscrite dans le langage. La recherche de la voix s'est inscrite dans le langage, c'est cela la pensée […]*
>
> *Mais il n'y a pas de voix humaine. Il n'y a pas de voix qui soit la nôtre, que nous pourrions suivre à la trace dans le langage, et saisir — pour se la rappeler — à l'instant même où elle se défait dans les noms, s'inscrit dans les lettres. Nous parlons avec la voix que nous n'avons pas, qui n'a jamais été écrite […]. Et le langage est toujours « lettre morte »* [451].

5.1 Une mise en scène

Paul Zumthor a souligné combien la poésie orale, notamment celle des troubadours, s'allie à une théâtralisation de la voix et du quotidien dans laquelle elle s'insère. Le contexte est une partie intégrante de la performance, de même que la réception des auditeurs qui, en quelque sorte, en assurent sa réalisation. Maintenant, et c'est l'objet qui nous intéresse ici, la poésie ne s'inscrit pas dans une théâtralisation de la vie, mais, littéralement, au théâtre. Aussi, ce n'est pas au sein d'une fête populaire, mais bien lors d'un festival que se manifeste le spectacle de poésie conçu dans le cadre de cette recherche-création. Or, comme dans les anciens rites païens qui rythmaient la vie sociale selon les saisons, c'est dans un double printemps que l'évènement s'immisce. VI_DE_DI_EU est présenté à Québec, un 15 mars, lors du festival Printemps des poètes 2012, la veille de la grève générale des étudiants de l'Université Laval et de l'agitation qui a secoué le Québec : au moment du « Printemps érable ».

[451] AGAMBEN, Giorgio, *Le langage et la mort*, Paris, Christian Bourgeois, 1991, p. 193-195.

À la suite de lectures de Derrida, disons-le, l'hypothèse de départ de VI_DE_DI_EU est de mettre en scène la « déconstruction » et, pour ce faire, déconstruire scène et mise en scène. Ensuite, il s'agit de prendre voix et poésie comme matières premières et d'étudier (expérimenter devrions-nous dire) la notion de vocalité chez Zumthor, afin d'exploiter à notre manière une certaine « poétique de l'équivoque ». L'ambiguïté, cet espace de « l'entre » où tout se joue et se déjoue, semble propice à un projet qui confond volontairement le rapport au langage et à Dieu, à souligner l'*indécidable* : notre capacité, comme notre impossibilité à nommer et à dénombrer. Déconstruction, poétique, distance, étrangeté, *différance* : voilà des notions qui s'entrechoquent et font flammèches. Elles ont allumé le projet VI_DE_DI_EU.

5.1.1 Se délivrer et livrer : performer et mettre en abîme

Ambitieux s'il en est un, VI_DE_DI_EU est un projet poétique complexe qui ressort le poème du livre pour y jeter la scène. Il exige des spectateurs un regard, une oreille, déconcertés, mais attentifs à l'étrangeté des mots. L'immédiateté est planifiée, ce qui est familier, énigmatique, ce qui est évident douteux. Performatif, le théâtre devient lieu de rupture, espace de déconstruction. VI_DE_DI_EU met en scène tout ce qui excède le texte et son livre; son « volume », sa voix, le dessin de ses lettres comme leur dessein, leur mouvement. Cette mise en scène de l'oralité, du geste et de la voix, de la vocalité sous toutes ses formes, revendique également une écriture insignifiante, pur geste ou beauté typographique. Ainsi le langage prend le devant de la scène et « brûle les planches ». Cette exposition du langage vise à en défaire le truisme qui le rend invisible, car « c'est l'oubli du langage qui fonde la métaphysique[452]. » Si le langage est métaphore, tel que le propose Derrida, le théâtre devient ici métaphore du langage. Le texte est une mise en scène et la mise en scène se fait texte.

> L'espace de l'écriture où se côtoie la plus grande dispersion et la tension la plus intense ne peut se décrire que selon des structures complexes s'apparentant parfois, chez Mallarmé, aux structures d'un théâtre avec son avant-scène et son arrière-scène, sans oublier le trou insignifiant et nécessaire du souffleur […]. La

[452] LÉVESQUE, Claude, *Le proche et le lointain*, Montréal, VLB, 1994, p. 164.

> structure d'un tel espace pourrait s'apparenter, également à celle d'un labyrinthe à miroirs[453].

Nous savons, avec Derrida, que les écritures qui travaillent contre la métaphysique ont, pour ce faire, recours au langage de celle-ci. Elles persistent dans le giron métaphysique tout en lui résistant, à sa limite. De même, bien que par une esthétique du fragment et de la mise en abîme, VI_DE_DI_EU représente la parcellisation et l'impermanence du réel; malgré que VI_DE_DI_EU fasse du manque à soi le seul « sujet » envisageable; VI_DE_DI_EU, parce que justement elle[454] n'évite pas la représentation, cède à la tentation de la totalité. Élaboré dans le temps, nourri de lectures et projeté dans une thèse, VI_DE_DI_EU a pour problématique la poésie comme différence. Non seulement en tant que discipline marginale, mais dans la marge même de sa discipline « littéraire ». C'est l'oralité, ou plus précisément la vocalité (Zumthor) de la poésie qui l'importe. La voix n'est-elle pas le lieu privilégié de la différence [455] ? VI_DE_DI_EU considère pragmatiquement le « faire » étymologiquement contenu dans le mot « poésie ». La mise en scène part du principe que la poésie fait une/la différence et que la performance lui est nécessaire. « Parole poétique, voix, mélodie — texte, énergie, forme sonore — activement unis en performance concourent à l'unicité d'un sens[456]. » La performance est une manière d'évacuer le texte, de s'en dégager pour mieux y revenir sans doute, s'y engager pour s'en dégager. Selon Zumthor[457], parce qu'il apparaît comme une écriture du corps, comme une virtualité imminente ou l'aboutissement d'un dessein, le théâtre (au sens élargi) constitue le modèle absolu de la poésie orale. Camille Dumoulié rend compte de cet absolu en ces termes : « Faire du théâtre, c'est donc ne pas décider dans la réalité, afin de maintenir le désir infini de l'Un que la réalité concrète ne peut atteindre sans se tromper de principe, ou

---

[453] LÉVESQUE, Claude, *L'Étrangeté du texte, essais sur Nietzsche, Freud Blanchot et Derrida*, Québec, VLB éditeurs, 1976, p. 129.

[454] Le féminin est volontairement employé ici pour « la » mise en scène VI_DE_DI_EU.

[455] BARTHES, Roland, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 247.

[456] ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 184-205.

[457] ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, *op. cit.*. Cette idée apparaît notamment aux pages 55 et 205 de l'ouvrage.

sacraliser l'un d'eux[458]. » Le théâtre, en cherchant à découvrir un réel jamais réalisable, est alors voué à une antinomie irréductible, telle la poésie mise en scène dans VI_DE_DI_EU.

Cherchant à déconstruire le théâtre dans lequel il s'inscrit, VI_DE_DI_EU s'identifie moins à la notion de théâtre qu'à celle de performance, notion centrale chez Zumthor. Les nombreux et denses travaux de ce dernier, notamment à propos de la poésie orale et de son rapport à l'écriture, mènent à penser le caractère évanescent de VI_DE_DI_EU et la réception qui s'y joue. Selon Zumthor, lorsqu'il y a langage, il y a communication, mais lorsqu'il y a coïncidence entre communication et réception, il y a performance. Si l'instant performatif est celui d'une « totale présence », c'est paradoxalement parce qu'il est fugitif. Zumthor parle de la *mouvance*[459] pour désigner « l'instabilité radicale » du poème. La mouvance se manifeste en trois modes distincts : la propagation du texte (dispersion poétique suivant les routes migratoires par exemple), les modifications du sens (selon l'interprétation, la mise en contexte d'un texte) et la transmutation formelle et rythmique (dans la translation d'une langue à une autre par exemple). Cette mouvance désigne la fragilité, mais également l'imprégnation et le passage du texte dans les mémoires. La performance d'une œuvre poétique, dit-il, « trouve ainsi la plénitude de son sens dans le rapport qui la lie à celles qui l'ont précédée et à celles qui la suivront[460]. » La voix poétique est ainsi prophétie et mémoire à la fois. Sa fonction primaire est d'assembler une multitude autour de l'éminence d'un acte de parole qui, dans l'instant, unit passé et avenir. Le livre « par son excès de fixité », et sa manipulation individuelle ne peut remplir cette tâche. Le temps du performatif est un temps de rencontre, mais une rencontre spécifique, limitée à l'impromptu de la situation. *La* présence englobe *des* présences, le temps de la performance est celui de la communauté, il est d'ordre social. Camille Dumoulié décrit le théâtre ainsi : « pris entre le rite et la fête, le Manifesté et le Non-manifesté[461]. » Le théâtre en tant qu'espace-temps performatif est lieu de renversement; là le sacrifice ne prive plus, il réunit; là, la chute nous élève; le vertige est méditation et la multitude, un être ensemble; le tout

[458] DUMOULIÉ, Camille, *Nietzsche et Artaud, pour une éthique de la cruauté*, Paris, Presse Universitaire de France, 1992, p. 41.

[459] ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, *op.cit*, p. 253. La notion est utilisée une première fois dans *l'Essai de poétique médiéval* (1972).

[460] *Idem.* Ces propos de Zumthor résonnent avec ce que dit Derrida de la traduction qui littéralement déborde le texte qui, comprenant l'ensemble de ses traductions, n'y trouve aucune origine.

[461] DUMOULIÉ, Camille, *Nietzsche et Artaud, pour une éthique de la cruauté*, *op. cit.*, p. 44.

s'appuyant sur un vide ne pouvant qu'être célébré. Rite, la mise en scène de VI_DE_DI_EU l'est puisqu'elle vise à éprouver jusqu'à sa propre perte. Elle se fait passage et épreuve. « L'expérience, toute expérience, n'est possible que par la perte inéluctable de la singularité et l'expérience poétique, dès lors, est une expérience du deuil, un deuil nécessaire, mais heureux et affirmatif, puisqu'en elle, l'indicible se laisse dire et l'illisible se laisse lire[462] ». C'est parce qu'il est impossible que le deuil s'expose. Zumthor remarque que le théâtre est de moins en moins intime, c'est-à-dire que la vie collective ne se théâtralise qu'à l'occasion de festivals et « d'événements culturels » officiels. Le rite se fait désormais « spectacle » plus que « fête »; de projet, il devient décret. VI_DE_DI_EU est une mise en scène présentée dans un festival. Elle est aussi « rituel scolaire », visant l'expérience et l'expérimental. « Hyperthèse » lorsque exécutée, elle répond aussi à des hypothèses, et n'évite ni la synthèse ni l'exégèse. Le langage ne nous laisse jamais de répit et il est funeste de spéculer hors de lui, faisons-en donc une scène.

5.1.2 Mise en scène de la vocalité

Sensible aux prescriptions de Zumthor, VI_DE_DI_EU les pratique avec un certain zèle. Par exemple la proposition de déplacer l'accent du texte poétique vers le public afin de « substituer, à l'opposition abstraite oral/écrit, les oppositions concrètes oreille/œil et ouïr/lire[463]. » Dans *La lettre et la voix,* Zumthor, suivant une étude de F. Bäuml, souligne que lors d'une performance orale le public reçoit ensemble et sans distinction les quatre éléments que sont l'auteur, le récitant, le narrateur et le texte. Lors d'une lecture par contre, ce sont le texte et le récitant qui sont perçus, « d'où un effet de distance, qu'un auteur avisé peut diversement exploiter[464]. » VI_DE_DI_EU met allègrement en pratique l'effet de distanciation, débridant la lecture et la démultipliant tout en lui jouxtant gestes et voix. Cet éclatement de l'énonciation brise la linéarité de la lecture, oblige la perte d'élément et ainsi, contrecarre l'assurance quant au sens. Ce manque devient signifiant à son tour, il ouvre à la contingence des formes et au contexte de présentation. Pour Zumthor[465], le poème oral met en œuvre une tension entre la parole et la voix. Le dit et le dire ne tendent pas vers un

[462] LÉVESQUE, Claude, *La poésie comme expérience,* Montréal, Hurtubise, 2009, p. 27.
[463] ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix,* Paris, Seuil, 1987, p. 24.
[464] *Ibid.*, p. 299.
[465] ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, *op.cit.* p. 54.

même horizon. L'immuabilité formelle s'oppose à l'infinité de la mémoire, l'abstraction du langage se frotte à la spacialité du corps. La voix a ses exigences et ses qualités, sa fonction propre. Contrairement à la parole, elle n'est pas description, mais action et circonstance. Ces divergences entre voix et parole travaillent incessamment le texte, de sorte que « le texte oral n'est jamais saturé : ne remplit jamais tout à fait son espace sémantique[466]. » Le message poétique repousse la limite du dire, il met en abîme le langage, il fait état du « mode fluant d'existence[467]. »

D'autre part, en introduisant la question des modalités et en correspondant à la thèse développée par Marschall McLuhan dans *La Galaxie Gutenberg*, Paul Zumthor ouvre à la dimension technologique du spectacle. Si le poème performé est unique et échappe au temps, sa médiatisation lui octroie une itérabilité tout en modifiant sa nature. Le texte oral médiatisé, libéré des contraintes d'espace et d'immédiateté, n'a plus le même rapport au temps. Archive, il invoque son passé plus ou moins récent; son avenir n'est plus soudain, il est latent et attendu, à la merci de la pérennité matérielle du média. « En direct », le texte dépend d'autant plus de la technologie, la performativité de cette dernière devance celle du récitant dont elle est l'intermédiaire. En faisant corps avec la machine, le poème médiatisé introduit un autre rapport à la communauté.

Zumthor écrit : « le texte poétique oral pousse nécessairement l'auditeur à s'identifier au porteur des paroles ainsi en commun ressenties, sinon à ces paroles mêmes[468]. » Qu'arrive-t-il lorsque le poème est enregistré? L'identification s'ajuste au média de diffusion et à son dispositif. L'empathie envers le récitant et les autres auditeurs est reléguée à sa mise en scène. La fonction unificatrice de la performance est détournée. Selon Zumthor, en situation de performance, l'auditeur contribue à la production de l'œuvre : « il est auditeur-auteur, à peine moins que n'est auteur l'exécutant[469]. » Enregistré, le poème ne foisonne plus, il stagne. Comme s'il était écrit, il est indifférent à l'implication de l'auditeur/lecteur. Il n'est plus témoignage, il est argument. Il n'écoute plus, il cherche à convaincre. La réception ne s'effectue pas sur un même mode. « L'écriture capitalise ce que la voix

[466] ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix, op.cit.* p. 181.
[467] *Ibid.* p. 178.
[468] ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, *op.cit.* p. 234.
[469] *Idem.*

dissipe; elle élève des remparts contre la mouvance de l'autre. Dans son espace clos, elle comprime le temps, le lamine, le force à s'étirer en direction du passé et de l'avenir : du paradis perdu, et de l'utopie[470]. »

5.1.3 Épopée et vocalité : aspects historiques et pratiques

Selon Zumthor, dans l'épopée, les catastophes sont autant d'occasions d'honneur. Dans VI_DE_DI_EU, la dissonance garanti la place du technologique, la numérisation et la fragmentation du texte révèlent son caractère typographique, la marge et l'espace entre les lettres livrent la sensualité du papier. C'est l'objet-média qui est à l'honneur, autant que le corps-mime dont le mutisme d'apparat souligne le mouvement d'expression. Certes, l'écriture donne à pâtir, mais elle ne tue que la chose qu'elle supplée. Elle n'anéantit pas le regard qui la reçoit, elle le conditionne. Cette déconstruction, déconcertante, « catastrophique[471] », est néanmoins l'occasion d'un déconditionnement.

VI_DE_DI_EU considère écrit et voix non seulement pour leur usage, mais en tant que « données culturelles ». Elle les traite comme des personnages distincts. Elle découvre leur traditionnelle opposition (qui en fait est, nous le voyons avec Zumthor, illusoire). Le temps d'une performance, elle rejoue en le renversant leur duel. Zumthor explique qu'« aucune épopée n'est totalement dépourvue d'ingrédient historique, quelle que soit l'opacité mythique de son discours[472]. » Quand VI_DE_DI_EU raconte le mythe de la voix comme présence, c'est sur l'histoire de toute une société occidentale et de son logocentrisme qu'elle se fonde. La prédominance de la voix répond alors à celle d'une littérature qui forge avec patience les mœurs depuis des siècles et qui domine une oralité qui l'aurait précédée. Ici, la thèse de McLuhan est sous-entendue. *La Galaxie Gutenberg*[473] devient un manuel d'exercice pratique. Comme nous l'avons vu, dans cet ouvrage publié en 1962, quelques années après que son adage « *The medium is the message* » soit devenu célèbre, McLuhan avance que toute l'expérience occidentale a été façonnée par l'invention de l'imprimerie. Elle aurait changé la face du monde ou du moins nos conceptions de celle-ci. Cette

[470] *Ibid*.,p. 285.

[471] Terme aussi employé par Derrida dans *Psyché, l'invention de l'autre* pour qualifier le rapport de Heiddeger à la métaphore.

[472] ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, op.cit., p. 113.

[473] McLUHAN, Marshall, *The Gutenberg Galaxy*, Toronto, Toronto University Press, 1962.

transmutation se distingue par un ensemble d'innovations aux confluences desquelles se trouve l'imprimerie qui les adopte, les provoque et les colporte. Au sein de cette « galaxie Gutenberg », l'écriture alphabétique mécanisée est à la fois épicentre et rayons, source et affluent. Selon McLuhan, l'Occident est passé de l'Antiquité aux Temps modernes, d'un mode oral/tactile à un mode dominé par le sens de la vue, ce qui l'entraîne vers une uniformisation. Première production culturelle de masse selon lui, l'imprimerie est la prémisse de la société industrielle telle que nous la connaissons. Aussi le passage d'une lecture à haute voix à une lecture silencieuse est corollaire à celui d'une vie corporative à l'individualisme. « La théâtralité généralisée de la vie publique commence à s'estomper, et l'espace se privatise[474] » au même rythme que la parole vive est dévaluée. La fixité du point de vue crée une scission du penser et du corps, du corps individuel comme du corps social.

Dans *Introduction à la poésie orale* et *La Lettre et la voix,* Zumthor considère les propos de McLuhan en amenant quelques nuances. Il ne nie pas les mutations profondes, comportementales, économiques et institutionnelles subies par les sociétés. Il spécifie toutefois que la rupture est plus le fait de l'écriture que de l'imprimerie, qui n'en a qu'accéléré l'effet. La preuve en est que les Chinois, aussi inventeur de presses à imprimer, n'ont pas été bouleversé d'une même manière. Il avance donc l'hypothèse que c'est le caractère alphabétique de nos graphies qui aurait le plus d'incidences intellectuelles[475]. L'arrivée des « médiats » (première traduction de *mass medium*) serait un troisième stade de rupture dont la portée demeure à l'étude. De même, le passage n'est pas abrupt entre oralité, littérature et médiatisation (seconde oralité). Zumthor, prudent, évite les conclusions hâtives et schématiques. Selon lui, c'est la poésie orale qui s'avère le premier *mass medium.* Avant l'arrivée de l'imprimerie, elle aurait disséminé — de la Méditerranée à l'Europe de l'est et du nord — un partage de mythes, de manières et de rythmes typiques et aurait nourri le terreau d'une identité commune. Longtemps, jusqu'au XV[e] siècle[476], les ménestrels étaient aussi nombreux, sinon plus, que les ecclésiastiques. Il est présomptueux d'affirmer que l'arrivée de l'imprimerie a enrayé drastiquement l'influence de l'oralité, premier ferment d'une culture occidentale. Sous le couvert d'une littérature diffusée de part

[474] ZUMTHOR, Paul, La lettre et la voix, op.cit., p. 29.
[475] *Ibid.*, p. 107.
[476] *Ibid.*, p. 71.

et d'autre, elle aurait plutôt été refoulée : « pour avoir perdu sa position prépondérante, la voix n'a pas pu être bannie du concert des puissances vitales qui déterminent le destin des civilisations : au pis, elle s'y dissimula sous le prétexte d'éloquence[477]. »

Zumthor[478] remarque que, dans la perspective de McLuhan, deux types de civilisation s'opposent. Celle de l'oralité est celle de l'expérience intériorisée sans conceptualisation, où le temps est perçu de manière circulaire selon les cycles naturels. La relation à l'espace est déterminée par le nomadisme et les comportements par la collectivité. La civilisation de l'écriture par contre, scinde la pensée et l'action. Elle fait place au rationalisme et à l'individualisme. Sa conceptualisation et son nominalisme vont de pair avec un affaiblissement du langage et une conception cumulative de l'espace. Le temps y est perçu de façon linéaire. L'oralité, circonscrite dans un espace donné, intériorise la mémoire, son message s'adresse à un public restreint et ne vise pas, par conséquent, l'universalité. L'écriture quant à elle permet une saisie globale du message, « atomisée entre tant de lecteurs individuels, acculée à l'abstraction, ne se meut sans peine qu'au niveau du général, sinon de l'universel[479]. » Zumthor met en perspective la caducité de l'opposition entre l'oral et l'écrit. En regard au Moyen Âge occidental et selon les modes sociaux-culturels, il distingue trois types d'oralité[480]. La « primaire » comprend un analphabétisme complet. Cependant, la majorité de la poésie médiévale relève des deux autres types d'oralité : la « mixte » et la « seconde ». Celles-ci ont la particularité de coexister avec l'écriture et sont influencées selon divers degrés par elle. L'oralité mixte est celle d'une culture dont la connaissance de l'écriture ne marque pas nécessairement son expression tandis que la seconde est celle d'une culture lettrée qui recompose complètement son rapport à l'oralité.

> Il est stérile de penser l'oralité de façon négative, en en relevant les traits par contraste avec l'écriture. Oralité ne signifie pas analphabétisme, lequel est perçu comme un manque, dépouillé des valeurs propres de la voix et de toute fonction sociale positive. Parce qu'il nous est impossible de concevoir véritablement, de l'intérieur, ce que peut être une société de pure oralité (à supposer qu'il n'en exista jamais!), c'est toute oralité qui nous apparaît plus ou

[477] ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, op.cit., p. 282.

[478] *Ibid.*, p. 35.

[479] *Ibid.*, p. 40.

[480] ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix, op.cit.,* p. 18.

> moins comme survivance, réémergence d'un avant, d'un commencement, d'une origine[481].

Zumthor rend ainsi compte de la dynamique fondamentale entre le dit et l'écrit. Les deux modes d'expression sont des forces qui cohabitent sans ni se diviser totalement ni s'identifier pleinement. L'œuvre de poésie orale réalise le texte : « dès qu'il y a poésie, écrit Zumthor, il y a, d'une manière quelconque, textualité[482]. » L'écrivain ne conserve-t-il pas « le souvenir mythifié d'une parole originelle, originale, issue d'une poitrine vivante, dans le souffle d'une gorge singulière[483] »? C'est pour ces raisons sans doute que Zumthor insiste et souligne sa préférence pour le terme *vocalité* plutôt que celui d'oralité. Tandis que l'oralité demeure un concept, une abstraction, la voix est concrète. Sa qualité détermine l'appréciation du poème en tant que tonalité et rythme[484], elle déborde en le limitant ce qui est dit. Un saut du Moyen Âge à l'époque contemporaine mène au stade tertiaire de rupture décrit par Zumthor, celle qui implique les médias électroniques. McLuhan prévoit un « retour » à l'oralité tandis que Zumthor, tout en envisageant les transformations, révèle l'indéfectible émulation entre écriture et voix. De fait, loin de stigmatiser leur opposition, il apparaît que les supports numériques exemplifient leur cohésion. C'est cela même que la scène de VI_DE_DI_EU exploite. En jouant le langage, VI_DE_DI_EU rejoue son histoire et tente de la déjouer en épuisant ses stéréotypes. Depuis le XVII^{e}, comme le dit Zumthor en conclusion de *Introduction à la poésie orale*, la culture occidentale récuse la voix et, par le truchement de la littérature, « se répand dans le monde comme un cancer ». VI_DE_DI_EU combat le mal par le mal comme ces médecins qui, il y a moins d'un siècle, prônaient la saignée pour soigner. VI_DE_DI_EU : une saignée poétique? Tel est le principe du *pharmakon*, à la fois poison et remède, notion à laquelle Derrida[485] nous initie à la suite de Marcel Détienne.

---

[481] ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale, op.cit.,* p. 26.

[482] ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix, op.cit.,* p. 10.

[483] *Ibid.*, p. 308.

[484] *Ibid.*, p. 205.

[485] DERRIDA, Jacques, *La Pharmacie de Platon,* Paris, Flammarion, 2004.

5.2 Déclinaison de la promesse et dessein du poète

Dans VI_DE_DI_EU, la page se fait écran, le stylet se fait corps, la voix se fait chant : l'écriture est surface, le corps combat le sens et le chœur partage le mouvement du dire. VI_DE_DI_EU désamorce la prédominance du sens littéraire au profit du sens littéral. Exaspérant le caractère graphique de l'écriture, celle-ci devient trace et texture. Redonnant à l'écriture ses « lettres de noblesse », la médiatisation sert une souveraineté du corps et rend ses armes à l'entendement. Aussi, la médiatisation de la voix révèle sa manipulation. Elle expose la vacuité du concept d'une voix pure. Elle pose la nécessité de la réception. La *vocalité* fraye avec le concept anglo-saxon d'« auralité » instauré par Walter Ong. « Auralité » implique impérativement une écoute. Il n'y a pas de voix sans oreille. Le corps médiateur reçoit et retransmet; celui du performeur, du public ou de la machine sont, chaque fois, agent de transformation. Zumthor écrit : « le héros fût-il écrasé, le peuple broyé par son malheur, le discours épique transcende la mort, individuelle et collective[486]. » Mais qu'en est-il quand le sujet de l'histoire est le langage et que celui-ci est en lui-même synonyme de mort? Le silence du public est joué, au même titre que la fin de l'écriture ou de la philosophie : le livre est éventré et percé, la machine de répétition que représente la poupée mécanique est mise à jour et détruite. La pureté se fait masque et le mutisme du personnage s'apparente au tragique chez Nietzsche : contre le nihilisme la fillette ne cesse d'attendre, sa voix prend la forme d'une promesse qui n'arrive pas.

L'écriture est une scène que les voix s'approprient. Affranchir le poème oral de la performance par l'enregistrement, c'est admettre que les vers creusent leurs propres trous. Derrida avance « que la possibilité de l'écriture habitait le dedans de la parole qui, elle-même, était au travail dans l'intimité du pensée[487]. » L'écriture ne travaille pas contre la parole, la voix absente y demeure suspendue. En attente, elle prend place, désaxant un logocentrisme qui ne tourne pas rond et décline toujours un peu plus. Ainsi le sens subit continuellement une déclinaison. Il n'est jamais univoque, unidirectionnel. De manière inattendue, selon le médium qu'il adopte et la personne qui l'intercepte, l'interprète, il est dévié. Incidemment, l'adage *The medium is the message* se lie au principe du « clinamen »,

[486] ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, *op.cit.*, p. 110.
[487] DERRIDA, Jacques, *La Voix et le phénomène*, Paris, Presses universitaire de France, 1972, p. 92.

issu du matérialisme antique. Celui-là même que certains philosophes et poètes du XVII^e^ siècle ont récupéré au sein de leur « sagesse libertine ».

> La chute libre est donc une possibilité de mouvement. Mais ce n'est pas la seule. Il doit logiquement y avoir au cœur de la matière et de la nature une autre façon de tomber de se déplacer. Cette nouvelle possibilité de choir s'appelle *clinamen* ou *encorei*. Ce concept signifie que la chute de l'atome peut, à tout moment et de manière imprévisible, dévier légèrement de sa trajectoire.
>
> Lucrèce cherche par cette idée de déclinaison à rendre compte de la diversité naturelle, de la singularité des êtres, de la multiplicité ondoyante de notre monde en même temps que de sa caducité essentielle. La déclinaison permet de rompre avec les lois de la fatalité, avec la nécessité physique, empêchant que « les causes ne se succèdent à l'infini ». Le clinamen assure la séparation des continuités physiques, biologiques donc sociales. C'est une invitation à concevoir la discontinuité, l'écart, l'errance comme autant de modalités ontologiques (et donc humaines) essentielles, au cœur de la réalité matérielle.[488]

Au cours du Moyen Âge occidental, l'établissement des villes compromet le nomadisme des poètes dont les passages sont de plus en plus réglementés. La distinction que fait McLuhan entre l'homme marginal et le citadin opère en ces circonstances. Le premier est un « centre sans périphérie ». Aristocratique, il est oral et féodal. L'autre « a une orientation centre-périphérie : il est visuel, soucieux des apparences, de la conformité et de la respectabilité […]. Il fait partie, il appartient[489] ». On le répète, le dernier poète musicien français, Guillaume de Machaut meurt en 1377, Oswald von Wolkenstein, dernier poète chanteur allemand, s'éteint en 1445. Si, comme le dit Zumthor, la littérature se répand depuis le XVII^e^ siècle, ce n'est qu'une certaine littérature qui fut habilité à se faire, livresque et policée (ce qui donne une autre résonance au terme « police de caractère » typographique). « Le dernier jongleur de l'Occident ne fut-il pas le morisque Roman Raminez, arrêté à Soria en 1595 par l'Inquisition et mort en prison quatre ans plus tard, inculpé de sorcellerie tant il semblait à ses juges avoir besoin de l'aide du Diable pour réciter de mémoire[490] ». Tandis que les derniers ménestrels ou jongleurs disparaissent de part et d'autre de l'Europe, la multiplication des presses d'imprimerie va de pair avec la mise en branle d'un système de censure. Les poètes libertins souffrent de cette répression,

---

[488] PAGANINI, Gianni , *Les philosophies clandestines à l'âge classique*, Philosophie PUF, Paris, 2005, p. 97.

[489] McLUHAN, Marshall, *La Galaxie Gutenberg; La genèse de l'homme typographique*, Montréal, HMH, 1968, p. 309.

[490] ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix, op.cit.,* p. 66.

notamment par l'entremise du père Garasse qui prend un malin plaisir à les persécuter[491]. Claude Le Petit est brûlé en 1622 pour avoir publié *Le Bordel des muses* dont la satyre et l'obscénité, plus amusées qu'offensives, sont jugées antireligieuses. Cette violence aura une incidence certaine sur les mœurs. Les poèmes galants prennent officiellement le pas sur des propos burlesques et/ou lascifs, jusqu'à la jolie mièvrerie ronsardienne. Charles de Villiers (1765-1815) est exemplaire de cette transition parfois radicale. Combattant de la révolution française, il reniera sa jeunesse libertine. Amateur admiratif de Kant, il délaisse la poésie pour rédiger une thèse opposant l'histoire culturelle de « la gauloiserie française » à celle de « l'idéalisme allemand ». Ceci donnant « raison » aux propos de Claude Lévesque lorsqu'il affirme que « la raison, d'ailleurs, n'est ce qu'elle est que si elle forme système avec la censure : la raison n'est raison pure que par une opération violente qui refoule la démesure du dionysiaque et censure l'impur[492]. »

Laissant entendre un ensemble de poètes d'Europe et du Québec, VI_DE_DI_EU fait un clin d'œil à ces jongleurs et poètes libertins disparus sous l'Inquisition, ainsi qu'au nomadisme du territoire et de l'esprit qu'ils habitaient. Aussi, le dispositif technologique qui les accueille participe à l'histoire en jeu. VI_DE_DI_EU, une épopée? La question mène à réfléchir au-delà de l'horizon poétique, aux limites des sciences sociales et du philosophique.

> Ce « merveilleux » du reste n'est que l'ornement anecdotique du « mythe » : celui-ci relève de la programmation générale du discours. Mais à son tour il tient peut-être à l'histoire en vertu d'implications très lointaines : J-D. Penel, dans un essai inédit portant sur des faits centrafricains, signale que la plupart des sociétés sans État ignorent les mythes de création du monde (liés à l'existence d'un pouvoir fort), mais que leur mythologie concerne plutôt la répartition de la terre entre les hommes. Peut-être une distinction de cette espèce rendrait-elle compte de la diversité des modèles épiques où s'est vu intégrée l'histoire. On opposerait de même les mythes confirmant un ordre et ceux qui montrent une sorte de va-et-vient entre ordre et désordre, entre quels conflits oubliés entre dominateurs et dominés? Paradoxalement, et non sans ironie, on soutiendrait que la fonction sociale traditionnellement remplie par cette interprétation épique du mythe et de l'histoire a été assumée pour nous —

[491] Fait cocasse, Garasse est à son tour accusé pour rapporter sans inhibition tous les propos des poètes qu'il dénonce dans son ouvrage *La Doctrine curieuse.* Abramovici y voit une mutation des codes littéraires et discursifs, un lent et progressif cloisonnement des genres fondé sur une hiérarchisation des niveaux de langage. Voir ABRAMOVICI, Jean-Christophe, *Le Livre interdit*, Paris, Payot et Rivages, 1996.

[492] LÉVESQUE, Claude, *Dissonance : Nietzsche à la limite du langage*, Montréal, Hurtubise, 1988, p. 93.

> aux temps mêmes où s'instaurait notre univers technologique — par les philosophies systématiques. Hegel, Marx, Auguste Comte, nos derniers poètes épiques…[493]

5.2.1 Le chant du signe

VI_DE_DI_EU a son héroïne. Non pas le personnage d'un poète ou d'un philosophe, mais celui d'une fillette. Une fillette cherche à prendre la parole et fait de ce désir l'enjeu de la présentation. Elle répète dans son silence les mots des autres et peut-être ceux-ci particulièrement : « Parler est la dernière chance qui nous reste, parler est notre chance[494]. » VI_DE_DI_EU met en scène le désir de prendre parole, le besoin de nommer et de se nommer. Or, la mise en scène expose aussi le langage dans une différence brute, par le biais de graphies et de voix traversant et traversées par des interfaces numériques. C'est ainsi la voix, sous diverses modalités, qui prend la vedette. La voix muette accentue le désir; la voix scandée est rythmée par l'urgence du dire; la voix raconte et se raconte; elle narre et nargue; la voix enfin, chante.

> Parler sans but donc, parler pour parler, à la limite de l'impossibilité de parler, en laissant surgir ce que le langage habituel refoule et frappe d'interdit, si bien que parler, désormais, soit véritablement une activité ludique où il devient possible, par chance, par impossible, de jouir de la parole et dans la parole, celle-ci ayant alors l'intensité et la souveraineté de la passion[495].

Le spectacle aboutit avec un chant collectif, une chanson d'amour entonnée par une partie féminine de l'auditoire ainsi libérée de son mutisme. *A capella,* sans l'intermédiaire de micro ou d'enregistrements, les voix uniques se font entendre. Cette conclusion est ambiguë. La voix du public libère-t-elle ultimement de la médiatisation, de la représentation, ou est-elle celle-là même sous-entendue depuis le début de la représentation? À contre-courant du thème de la mort de Dieu ou celui de la *différence*, la voix devient-elle ici une métaphore essentialiste? C'est-à-dire : est-elle le symbole d'une *présence* propre à la performance ou encore, du mouvement d'adresse à la racine du langage? La musicalité combinée à la surprise des auditeurs, l'impérativité de la

[493] ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, *op.cit.*, p. 113.
[494] BLANCHOT, *L'Entretien infini,* Paris, Gallimard, 1969, p. XVI.
[495] LÉVESQUE, Claude, *Dissonance*, *op. cit.*, p. 40.

performance chez les choristes, produisent un paroxysme d'émotions. Est-ce là le signe que toute cette mise en scène n'est que la manifestation d'un art romantique?

> Le passage métaphorique du miroir à la lampe par lequel Meyer Abrams illustre la nouveauté de l'art romantique pourrait s'appliquer à ce « théâtre théâtral » qui ne prétendrait plus être une pratique imitative, mais, comme le rappelle Moser, « un art non-représentatif dont on rend compte non pas en termes de vérité et d'adéquation à un objet à représenter, mais en termes d'énergie émotive »[496].

5.2.2 Nietzsche, le prince libre

En s'appuyant sur un collage sonore, ses effets audios, son éventail de tons, de modalités vocales et sa spatialisation sonore, VI_DE_DI_EU s'adresse à l'ouïe d'abord. Elle repose à l'envers la focalisation d'un seul sens dénoncé par McLuhan ou encore, expose avec peu de compromis le « retour à l'oralité » qu'il envisage. N'est-ce là qu'un renversement dialectique qui ne permet pas de sortir d'une logique binaire? Ailleurs, Pautrat prétend que Nietzsche transfère la hiérarchie du pouvoir de l'œil à l'oreille et qu'ainsi il demeure :

> pleinement dans la métaphysique[497] de la présence pleine dans le sentiment […] Du *logos* (comme discours, dialogue ou dialectique) au *melos* de la musique, il n'y aurait que simple déplacement et progrès constant, linéaire vers l'intériorité, la présence pure et sans faille.[498]

La période romantique est celle où la musique a détrôné la poésie dans la hiérarchie des arts, après que parole et musique se soient scindées pour faire place à la prose et à l'orchestration. Pour le dire autrement, une fois le temps du grand chant courtois révolu, il n'en est resté que la sensiblerie. Nietzsche est de son temps et sa passion pour la musique ne se démentit pas. Sa relation avec Wagner et le schisme qui en suivit[499], seraient ici à approfondir. Toutefois, si Nietzsche laisse entendre quelques fois que la poésie est subordonnée à la musique, c'est selon Claude Lévesque au moment où l'influence de Shopenhauer est encore insistante, à l'époque de *La Naissance de la tragédie*. La philosophie que Nietzsche développe n'en reste pas là. En l'occurrence, ce qui l'intéresse

---

[496] LARRUE, Jean-Marc, « Théâtralité, médialité et sociomédialité : fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale », dans *Theatre Research in Canada*, vol. 32, numéros 2, 2011, p. 191.

[497] Bernard Pautrat se situe ainsi dans la lignée des propos de Heidegger sur Nietzsche. Pourtant Gianni Vattimo l'affilie sans réserve à l'interprétation derridienne. Nous y reviendrons en conclusion.

[498] LÉVESQUE, Claude, *Dissonance*, *op. cit.*, p. 62.

[499] La dernière des *Considérations inactuelles* lui étant consacrée.

dans la musique c'est moins l'émotion qu'elle exprime que le fait qu'elle transporte; c'est pour ainsi dire sa force de médiation. À son propos, il parle d'ailleurs d'« esprit de la musique » et de son caractère dionysiaque. Pour lui, cet esprit habite la musique autant que le langage. Même qu'il se laisse lire dans le langage écrit[500], sans oublier la relation originaire que la musique entretient avec la voix.

> La vraie musique grecque écrit-il, est purement vocale : le lien naturel entre la langue des mots et celle des sons n'est pas encore rompu : et ce à tel point que les poètes étaient nécessairement le compositeur de sa chanson. Les Grecs n'apprenaient jamais une chanson autrement que par le chant : ils ressentaient au contraire —même à l'audition — la très profonde unité du son et de la parole[501].

Nietzsche cherche une nouvelle philosophie du langage, une *Neue Sprachphilosophie.* La musique lui permet d'investir sa problématique. Aussi, Nietzsche n'abandonne pas la poésie. Là où Hegel écarte la poésie du giron philosophique[502], et où Heidegger conçoit le dire poétique comme essence du langage tout en spécifiant que le poète et le penseur demeurent « sur des monts séparés », Nietzsche se positionne en tant que poète. Un appendice intitulé *Chansons du Prince Vogelfrei*, constitué de onze poèmes est annexé au *Gai savoir*, auxquels il faudra s'attarder davantage. Néanmoins, hormis ces textes, son rapport à la poésie ne se résume pas à cet appendice. Nietzsche rédige en grande partie sa philosophie sous forme d'aphorismes et lance le personnage de Zarathoustra —de manière plus convaincante que VI_DE_DI_EU à n'en point douter — au sein d'une histoire épique de la pensée occidentale décadente. Claude Lévesque fait remarquer que, si pour Heidegger Nietzsche parachève la métaphysique plutôt que d'en sonner le glas, c'est parce qu'il oblitère complètement la dimension poétique de l'auteur du *Gai Savoir.*

> Peu de commentateurs arrivent à se démarquer de la puissante fascination qu'excerce la lecture heideggerienne de Nietzsche, si étrangement aveugle au mouvement déconstructeur de l'écriture. Cette méprise est en quelque sorte programmée, pour une part, par le double langage de Nietzsche, la duplicité de sa syntaxe indécidable. La distorsion qu'il fait subir aux concepts de la tradition

[500] LÉVESQUE, Claude, *Dissonance*, *op. cit.*, p. 124.

[501] *Ibid.*, p. 108.

[502] À ce sujet, Hirst avance que la poésie serait pour Hegel une ironie de la philosophie, non pas son extériorité mais son « extimité ». HIRST, André, VERSUS, *Hegel et la philosophie à l'épreuve de la poésie*, Paris, Éditions Kimé, 1999, p. 57.

> philosophique se produit à même le langage qu'il déconstruit et ce langage est métaphysique de part en part[503].

Si Nietzsche partage possiblement avec la rhéthorique antique la pensée d'un accomplissement du langage par la musique, ce n'est certainement pas dans le but de convaincre, but que la rhétorique s'est efforcée de servir. Il est à noter cependant que, tel que Zumthor[504] le remarque, l'argument n'y était pas qu'affaire de discours. Le *cantus* est un summum langagier pour la rhétorique antique. Les jeux de la voix, *vocis flexio, modulatio, variatio, mutatio, cantare, omnes sonorum gradus persequi* sont considérés par Cicéron (*De oratore*) et Quintilien. Ils ne sont pas le fait des seuls poètes, mais de tous bons orateurs. Aussi, des mises en pratique de cette rhétorique en tant que technique déclamatoire furent entendues jusqu'ici, au moins jusqu'à la première moitié du XXe siècle. Il suffit d'écouter certains politiciens pour s'en convaincre. Maurice Duplessis, dans l'un de ses discours à la nation[505], abuse du tremolo d'une manière qui aujourd'hui ne peut que faire sourire[506]. Si pour McLuhan « le chant est un ralentissement de la parole destiné à permettre d'en savourer toutes les nuances[507] », pour Nietzsche « cette rythmisation de la parole, l'obscurcit plutôt qu'elle n'en favorise la communication[508] ». C'est alors une autre espèce de rhétorique que Nietzsche emprunte ici. Peut-être, celle des « Grands rhétoriqueurs », nommés ainsi par dérision aux siècles suivants, par les hommes de lettres qui dénigraient leur art. Homme de lettres que Nietzsche, dans *Le Crépuscule des idoles*, « dévalue » en la personne d'un Flaubert « empoulé, déclamatoire et mélodramatique[509] », pour lequel « on ne peut penser et écrire qu'assis », accusé de « pêcher contre l'esprit ». Les Grands rhétoriqueurs, proches héritiers des histrions et troubadours, fréquentent les seigneurs féodaux et se jouent aisément de la langue. Ils la bardent de codes comme autant de jeux, en exposent les potentialités et démontrent sa qualité de matière. Ils exploitent la

---

[503] LÉVESQUE, Claude, *Dissonance*, *op. cit.*, p. 61.

[504] ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix, op.cit.,* p. 206.

[505] *Maurice Duplessis et l'autonomie provinciale*, disque 33 tours, 1946 (entendu à l'émission *À vos disques et vinyles*, le 1er juillet 2012 à la radio de Radio-Canada).

[506] Ce qui contraste avec la tristesse qu'inspire la monotonie forcée du discours télévisé d'un Jean Charest qui, en juin 2012, dissimulait mal sa décontenance face à la crise sociale étudiante, tout en affichant un calme plat et une allure consciencieusement décontractée. [en ligne], www.plq.org [consulté le 10 juillet 2012].

[507] McLUHAN Marshall, *op. cit.* p. 290.

[508] NIETZSCHE, Friedrich, *Le Gai savoir*, Paris, Gallimard, 1985. P. 100-101.

[509] REY, Jean-Michel, *Nietzsche et Flaubert*, Conférence en ligne, Item éthique et esthétique 2007/2008, www. item.ens.fr/index.php?id=173059, ([consulté le 10 juillet 2012).

métaphore à outrance. Il essaime ainsi le doute plus que la certitude.

Par la poésie, la parole advient. Elle ne revisite pas un lieu déjà fréquenté, elle en crée l'espace. Ses arguments sont au service de sa propre expérience. Agamben note en ces termes le passage entre la rhétorique antique à celle des troubadours, de la *ratio inveniendi* à la *razo de trobar* :

> La rhétorique antique (ainsi que la logique) conçoit, en effet, le langage comme toujours déjà eu lieu : il s'agit seulement, pour le locuteur, de fixer et de mémoriser cet être-déjà-dit afin de l'avoir à sa disposition. Telle est précisément la tâche de la *ratio inveniendi.*
>
> Autour du XII[e] siècle la topique et sa *ratio inveniendi* furent interprétées par les poètes provençaux d'une façon radicalement nouvelle et la poésie européenne moderne eut pour origine cette réinterprétation[510].

Selon Agamben, c'est au christianisme que revient cette transformation radicale de l'expérience du langage. Il en trouve l'indice chez Saint-Augustin dont l'*appetitus* en résume la relation.

> Ici, l'homme n'est pas toujours déjà dans le lieu du langage, mais y doit advenir, ce qu'il ne peut faire qu'à travers un *appetitus,* un désir amoureux, duquel, s'il s'unit à la connaissance, peut naître la parole. L'expérience de l'avènement du langage est, donc, une expérience principalement amoureuse et la parole même est *cum amore notitia,* union de connaissance et d'amour […] Le topo ne peut plus dès lors, être un lieu de mémoire au sens mnémotechnique, mais, sur les traces de l'*appetitus* augustinien, il se présente désormais comme un lieu d'amour. *Amors* est le nom que les troubadours donnent à l'expérience de l'avènement de la parole poétique et l'amour est, ainsi, pour eux la *razo de trobar* par excellence[511].

Abondant en ce sens, Luquet-Juillet laisse supposer que le joi des troubadours serait une transposition profane de la théologie augustinienne de la grâce : le joi serait à l'amour ce que la grâce est à la charité[512]. Nietzsche a pourfendu un christianisme promoteur de la décadence occidentale et de ses forces réactives[513]. L'Église —nous l'avons vu — n'est pas sans reproche quant à la dévalorisation des troubadours. Cela nous autorise t-il à associer le

---

[510] AGAMBEN, Giorgio, *Le langage et la mort, op.cit.* p. 121.

[511] *Ibid*.,p. 122-123

[512] Il est intéressant de noter que selon l'auteure certains préceptes cathares auraient influencé les troubadours mais aussi, le christianisme. La doctrine de Saint-François d'Assise par exemple, emprunte à ces derniers.

[513] Deleuze, dans son *Nietzsche et la philosophie,* en parle lourdement.

philosophe du *Gai Savoir* aux chantres du joi? En associant musique et langage, Nietzsche partage avec eux une affection pour un lieu « hors du commun » : là où le langage se nie comme discursivité; là où il s'apparente au chant comme à un cri. Quand Nietzsche reproche à Flaubert[514] une objectivité qui ne prend pas le temps de s'interroger sur ses présupposés, la faiblesse d'une psychologie selon laquelle, aux mots de Nietzsche, le désir forcé prend la place de la volonté et génère une haine de la vie; c'est peut-être la lacune de l'élan amoureux des troubadours qu'il remarque; c'est l'oubli du langage, de « l'événement même de langage comme expérience amoureuse et poétique fondamentale[515]. »

Nietzsche connaît les troubadours, peut-être apprécie-t-il les mondanités esthétiques des seigneurs féodaux dont il partage le goût pour l'aristocratisme. Serait-il lui-même le *Prince Vogelfrei*? *Vogel-frei* signifie *oiseau libre*. Nietzsche et ces poètes partagent un intérêt pour le langage. Aussi posent-ils sur le monde un regard tragique. Pour la lyrique provençale, l'amour est désespéré. Son objet est « loin et insaisissable et, toutefois, accessible précisément dans cet éloignement, […] en lui se joue une expérience de l'avoir-lieu du langage qui, comme telle, semble nécessairement être marquée par une négativité[516]. » Cela rappelle le château perpétuellement à l'horizon que le promeneur de Kafka convoite sans jamais atteindre. Encore, sortant du champ littéraire pour pénétrer frontalement le philosophique, cette fuite en avant —dont l'élan sursoit l'objet — pourrait s'apparenter à la différence ontologique de Heidegger, raturant le mot « être » afin de désigner que l'être ne se manifeste qu'en se dérobant. Par ricochet, Jankélévitch résumerait : « Plus il y a d'être, moins il y a d'amour. Moins il y a d'être, plus il y a d'amour. L'un compense l'autre[517]. » Auquel Zumthor pourrait répondre en poète : « Écris le texte éternel / sans rature / que l'amour[518] ».

À l'ombre de ce détour, le chant courtois ou le poème d'amour (même celui de Ronsard) apparaissent comme le point culminant d'un art, figure du langage, longtemps préparé et investi. Il est possible désormais de le considérer non pas comme un *moyen* de séduction,

[514] REY, Jean-Michel, *op, cit.*, [en ligne].
[515] AGAMBEN, Giorgio, *Le langage et la mort, op.cit.* p. 123.
[516] AGAMBEN, Giorgio, *Le langage et la mort, op.cit.* p. 125.
[517] Vladimir Jankélévitch, *Le paradoxe de la morale,* Paris, Seuil, 1989, p. 150.
[518] *ZUMTHOR,* Paul, « J'écris sur l'eau…», dans *Point de fuite,* Montréal, l'Hexagone, 1996.

mais comme un art; non pas comme l'expression d'un sentiment vécu, mais comme une expérience à part entière dont la finalité est en soi, quoiqu'en sursis.

VI_DE_DI_EU se conclut sur un chant d'amour, chorale de femmes qui contraint la fillette au silence. Là, VI_DE_DI_EU s'apparente à l'épopée dans la mesure où « il n'y a pas d'histoire à proprement parler, mais une vérité perpétuellement recréée par le chant[519]. » La conception « vulgaire » du temps s'abandonne au profit du *tempo,* le temps et l'espace s'enchevêtrent, « la temporalisation du sens est d'entrée de jeu espacement[520]. » L'histoire de la fillette s'effiloche, sans début ni conclusion, son enjeu est simplement le jeu.

Enfin, le générique défile à l'écran, les noms tombent tandis que la chanson se répète. Cette fois, la voix n'est ni chorale ni fillette : c'est celle, enregistrée, de la poète-thèsarde qui chante *Encore une nuit*. Ni prière ni aube, il n'est pas midi et il s'agit d'une nuit, une nuit suivant un crépuscule d'idoles.

> Siffle en passant si tu as peur / / / Notre nuit ne cache rien / tu ne trouveras que ton ombre / à tous les détours du chemin / Le bois n'a pas de fin
> Personne / ne t'attend Crois-tu que ton maître / y laisse encore courir des fauves / ou qu'un voleur voudrait de toi? / / Rien que la nuit / / Rien / / que ce tronc abattu sur la trace / plus sourd / et muet que l'éternité[521]

5.3 Éléments de mise en scène

> *Ce serait faire de la parodie ou du simulacre un instrument de maîtrise au service de la vérité ou de la castration, reconstituer la religion, le culte de Nietzsche par exemple, et y trouver son intérêt, prêtrise de l'interprète ès parodies, interprêtrise.*
>
> *Non la parodie suppose toujours quelque part une naïveté, adossée à un inconscient, et le vertige d'une non-maîtrise, une perte*

[519] ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix, op.cit.,* p. 109.

[520] DERRIDA, Jacques, *La Voix et le phénomène, op.* cit., p. 96.

[521] ZUMTHOR, Paul, *Fin en soi,* Montréal, Hexagone, 1996, p. 63.

de connaissance. La parodie absolument calculée serait une confession ou une table de la loi[522].

5.3.1 Textes et dernier mot

Becket-Bobo se dirige vers cette porte… Alors, on entend un autre cri de Laura Pa : et ce cri est suivi du bruit d'une autre porte, plus lointaine, qu'on défonce d'un coup de tête[523]

Le théâtre classique appuie sa mise en scène sur le texte. Ce texte est celui que répéteront les acteurs ou celui où l'auteur indique le possible ou l'impossible de la mise en scène. Impossible, notamment si l'on pense à Gauvreau, dont les didascalies sont des défis pour l'entendement. Leur énonciation relevant du drame ou de la farce souligne le caractère écrit/prescrit du théâtre tout en exigeant de l'interprète une ultime liberté d'imagination. Dans la citation ci-haut, il n'est pas possible de savoir que la porte est défoncée à coup de tête puisque nous l'entendons seulement. Ailleurs, la prescription visuelle d'un tableau est aussi précise que vague.

> Dans une ambiance immédiate de protoplasmique Ernest Gogolt lié par une glène de Turgsten à Jasmin Liblua tient par une molaire semi-bunodonte le sein droit de Andréa Lila dont la hanche gauche molariforme pour l'instant aboutit à la tête de Prescott Diebulian ressemblant beaucoup à Tibullus dont la partie extérieure de la main droite raidie est Théognis de Mégara et la cuisse gauche est le ventre de Vivienne Hortadek où est projetée une image hallucinante d'Ovidus ayant les cheveux de Florence de la Hutte qui tient à travers un rideau jaunâtre en forme de merychippus la lèvre supérieure de Arsène de Haucaman

[522] DERRIDA, Jacques, *Éperons, les styles de Nietzsche,* Paris, Flammarion, 1978, p. 80.

[523] GAUVREAU, Claude, « La Charge de l'orignal épormyable », *Œuvres créatrices*, Ottawa, Éditions Parti pris, 1971, p. 641.

> qui s'engloutit dans un jour glaiseux de Puerco & Torrejon où apparaît Daïphna qui n'est autre qu'Églantine Roma-Romuhl. (VOIR Encyc. Britt. Vol. 8. p.671)[524]

Il y a par ailleurs un théâtre qui se construit par ses actants. Évacuant les exigences de l'auteur, sa trame est inventée par ses ouvriers, au fur et à mesure de séances d'improvisation par exemple. Le texte est alors rédigé et annoté en cours de processus. Pensons aux Cycles Repères [525] qui divisés en quatre étapes —ressource, partition, évaluation, représentation — mettent l'accent sur le processus de création lui-même, avant d'y trouver sa finalité. Le sens et les méthodes se trouvent alors bousculés par une approche collective et antihiérarchique. Il n'en demeure pas moins qu'à défaut d'auteur, le metteur en scène peut y avoir le dernier mot, le « facilitateur » peut y jouer un rôle de *leader*.

Relevant d'une approche différente, la dramaturgie de VI_DE_DI_EU se compose de plusieurs textes non-dédiés à la scène, ou du moins, pas seulement à celle-ci. Les voix de douze poètes ont été colligées puis éditées sous la forme d'un collage sonore. Poètes reconnus pour avoir publié sous le couvert de maisons d'édition officielles, Alain Dantinne, Jean Désy, Serge Pey, Alix Renaud et Vincent Tholomé y frayent avec d'autres dont les ouvrages à compte d'auteur circulent en marge des librairies grand public. Les œuvres de Pilote the hot, Carl Bessette, CéZure, Pierre Lavallée et Edmé Étienne se manifestent principalement par l'entremise des scènes poétiques, notamment celles des compétitions de slam. Par ailleurs, deux voix d'outre-tombe, identifiées au surréalisme, se joignent au lot. Le spectacle commence par Antonin Artaud et est régulièrement visité par Achille Chavée. Il y a donc écart entre les situations et les styles, ainsi qu'entre les âges qui, parmi les poètes vivants, varient de la jeune vingtaine à plus de soixante-cinq ans. Ce n'est donc ni parce qu'ils sont d'une même génération ou d'un même lieu, ni parce qu'ils participent à une école particulière qu'ils sont rassemblés. Trois principaux points communs les réunissent pourtant. Les poètes sont francophones : québécois, français ou belges. Hormis

---

[524] *Ibid.*, « La rose enfer des animaux », p. 810.

[525] Les Cycles repères sont une manière de faire du théâtre. Apparus au Québec dans les années 80, ils'inspirent de la démarche de l'architecte américain Lawrence Halprin. Irène Roy et Aline Carrier, « La partition collective. Cycles Repères et genèse du spectacle », Colloque L'atelier du dramaturge. Parcours génétiques du texte de théâtre contemporain, UQAM, 2 mai 2007. Communication en ligne : http://www.crilcq.org/colloques/2007/atelier_dramaturge/irene_roy_aline_carrier.asp [consulté le 10 octobre 2013].

les deux surréalistes, ils ont été rencontrés par l'*entremetteuse en scène*, lors d'évènements poétiques, récitals ou festivals, entre 2008 et 2010. Surtout, le sujet des textes les réunit. Ils glosent à propos de Dieu, de son absence, de sa mort. Critiques et/ou mystiques, leurs écritures valorisent des images poétiques qui relèvent tantôt d'une poétique du quotidien : « c'est peut-être parce qu'on s'est trop pris au sérieux que ça nous a pas porté chance de baiser dans la maison du bon Dieu ou c'est parce qu'on était pas Dimanche » (Pilote the Hot) ou tantôt d'abstractions inventives de l'ordre du rêve et de l'imaginaire : « ce matin Dieu est le tas de cendre d'un zéro que nous avons brûlé au hasard avec une torche » (Serge Pey). Au-delà de l'image, les poètes valorisent dans l'ensemble l'aspect sonore sinon performatif du texte. Chez des slameurs autant que chez Serge Pey, Vincent Tholomé et à sa manière[526] Alix Renaud, l'oralité est mise de l'avant; le dire formel autant que le dit est exhaussé. Si l'oralité n'est pas explicitement déterminante dans l'écriture d'Achille Chavée, de Jean Désy, de Pierre Lavallée et d'Alain Dantinne, elle le devient à l'occasion de VI_DE_DI_EU puisque leurs voix enregistrées participent à la trame sonore du spectacle et en déterminent l'enjeu.

Lorsque la voix devient l'enjeu du spectacle, la relation au texte se transforme. Elle donne à réfléchir sur le passage du dire et sa perte, sur la tonalité singulière de chaque corps. Claude Lévesque écrit « Pas de mot de la fin, pas de dernier mot, pas de fin, de résolution finale. Le dernier mot qui porte l'extrême, s'annule comme mot. Il faut l'entendre comme un cri, un chant, une louange »[527]. Les mots ont une fin. Le dernier mot n'en a pas. Celui de l'auteur, sinon du metteur en scène, ne cesse pas. Le texte est écrit et interprété. Il est chaque fois « différé ». De toute façon, le texte n'est-il pas différé en lui-même? Par ce qu'il nomme, n'est-il pas sa propre *différence*? Et voici qu'un texte sur le texte nous fait basculer dans un discours sur le langage.

> Le langage a cette possibilité essentielle de soustraire les choses à leur existence naturelle. Ce n'est que par la disparition de la présence naturelle que le langage fonctionne comme un langage, rendant possible la répétition indéfinie de la chose en son absence. Nommer, c'est proprement anéantir, perpétrer un « assassinat différé ». Ainsi, la parole ne serait possible que dans l'espace

[526] Selon sa biographie c'est la diction ainsi que la sonorité des langues qui priment dans sa démarche plus que l'aspect performatif individuel. Il n'en demeure pas moins que la voix et la stature imposantes d'Alix Renaud en font un orateur hors pair.

[527] LÉVESQUE, Claude, *Le proche et le lointain, op. cit.*, p. 78.

> préalable d'une « immense hécatombe », où les choses ne sont frappées de mort que pour renaître nommées. Le langage ne doit pas son sens à l'appel des choses, mais à leur destruction, à ce recul devant l'existence qui est la condition de leur présence[528].

Ici, la tragédie précède le théâtre. Le texte est lui-même une mise en scène et sous la lentille de l'herméneute, c'est la philosophie qui fait son cinéma. Ce regard sur les dessous et le dessus du texte, ce regard fuyant et suspicieux que nous voudrions nous-mêmes regarder dans le blanc des yeux, ce regard sur le texte comme mise en scène, nous le devons notamment à Jacques Derrida. Et il n'est pas anodin de noter que c'est malgré lui qu'il a développé la notion de déconstruction :

> Le mot de déconstruction m'a toujours gêné […] ce mot que je n'ai écrit qu'une fois ou deux, je ne me rappelle même plus très bien où, tout d'un coup a sauté hors du texte, n'est-ce pas, et d'autres s'en sont emparé et lui ont fait le sort que vous savez, devant lequel j'ai eu ensuite moi, à me justifier, à expliquer, à essayer de jouer; mais ce mot dans ce qu'il pouvait avoir dans certains contextes de connotations techniciennes et, comment dire, négatives justement, à lui seul ce mot me gênait[529].

Cet aveu de Derrida conduit à penser que le fin mot de l'histoire n'est parfois pas celui de l'auteur, ni le dernier. Subsiste un avant et un après du mot qui le connotent et le dépossèdent à la fois. S'il en va ainsi des mots, il en va ainsi des pensées qui se distinguent et s'entrecroisent au sein de généalogies. Ayant fait de la *différence* la *différence*, la philosophie de Derrida est redevable de Heidegger, lui-même influencé par Nietzsche. C'est finalement à ce dernier qu'il convient de se référer lorsque l'arrière-scène du langage ou sa déconstruction sont convoquées :

> Qu'est-ce donc que la vérité? Une armée mobile de métaphores, de métonymies d'anthropomorphismes, bref, une somme de corrélations humaines qui ont été poétiquement et rhétoriquement amplifiées, transposées, enjolivées et qui après un long usage, semblent à un peuple stables, canoniques et obligatoires : aux yeux d'un peuple : les vérités sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont, des métaphores usées qui ont perdu leur force sensible[530].

VI_DE_DI_EU se veut une mise en scène à l'intérieur d'une mise en scène. Une miniature, non pas un échantillon de la gigantesque mise en scène que serait une culture, mais la

---

[528] LÉVESQUE, Claude, *L'Étrangeté du texte, op. cit.*, p. 97.

[529] LÉVESQUE, Claude, *L'Oreille de l'autre*, Sherbrooke, VLB, 1982, p. 117.

[530] NIETZSCHE, Friedrich, *Vérité et mensonge au sens extra-moral,* Arles, Actes Sud, 1997, p. 16.

découpe d'un détail qui en expose le revers. La poésie mise en scène ne se résume pas aux poèmes, elle est un geste de renversement. Le langage, usuellement asservi aux impératifs de la communication et de la domination du sens, se retourne contre lui-même pour avouer ses failles. Le texte n'est plus celui dit par le personnage. Tandis que la poésie préenregistrée devient une matière sonore secondaire, c'est le langage dans son vouloir-dire et son vouloir-comprendre qui tient le premier rôle et c'est là qu'il se joue. De même, en considérant les textes qui forment la dramaturgie de VI_DE_DI_EU, il est pertinent de ne pas s'arrêter qu'à ceux de la trame sonore. D'autres textes, en marge de la scène, en influencent la mise en acte. Les écrits de Nietzsche, entre philosophie et poésie, pour qui les notions de mort de Dieu et d'art sont décisives sont de ceux-là. Plus que les poèmes entendus, VI_DE_DI_EU appelle donc d'autres textes et en définitive, une réflexion sur la nature du texte (notamment son support) ainsi sur la pratique de la lecture.

5.3.2 Sous-textes et sous-entendus

Les séquences audios déterminent en partie VI_DE_DI_EU, mais, comme mentionné ci-dessus, de nombreux sous-textes et notions philosophiques en influencent la mise en scène. L'une des stratégies les plus déterminantes est sans doute celle de diviser et de multiplier oralité et écriture afin de mettre en scène leur matérialité et leur effectivité. Volontairement est installée une scission entre la vue et l'ouïe. Les poèmes entendus et les fragments de textes se côtoient et divergent. S'y greffent les actions —gestuelles/tactiles — de la performeure qui leur répondent plus ou moins. Cette séparation des sens est en quelque sorte une manière de figurer l'environnement intellectuel de la pensée occidentale qui, depuis Gutenberg, a privilégié l'écrit, la vue. McLuhan en explique le phénomène ainsi :

> Cette réduction de la totalité de l'expérience à l'échelle d'un seul sens, cette distorsion même, découle de l'influence de la typographie sur les arts et les sciences ainsi que sur la sensibilité humaine. Ainsi, le perspectivisme, qui était une attitude d'avant-garde au XVe siècle, s'est popularisé et répandu quand la typographie a donné au lecteur l'habitude de se placer dans une position ou à un « point de vue » fixe[531].

McLuhan avance que « l'art et la science avaient été séparés par l'envahissement de tous les domaines par la quantification et l'homogénéisation visuelles, ainsi que le

[531] McLUHAN, Marshall, *op. cit.*, p. 186.

développement de la mécanisation du langage et de la littérature[532] ». Il va jusqu'à dire que « c'est la division des sens et la séparation des mots et de leurs fonctions » que Pope et Shakespeare dénoncent, respectivement dans *La Dunciade* et *Le Roi Lear*.

VI_DE_DI_EU, en séparant les voix des lectures à l'écran et des actions scéniques, illustre ce clivage des sens. Cependant, leur présentation simultanée contrecarre aussi l'effet premier de dissociation : « Un seul sens à la fois, telle est la formule de l'hypnotisme[533] ». La disjonction doublée d'une superposition cherche plutôt ici à désorienter le spectateur. Il se voit contraint de choisir sur quoi s'attarder et quoi sacrifier à son attention. Il constate une immanquable perte, mais, par la même occasion, gagne la possibilité de remarquer le dispositif de présentation du spectacle et d'enclencher un processus de distanciation. Cela donne à penser la proposition d'Éric Méchoulan qui, lors d'un colloque sur l'intermédialité proposait de développer « une phénoménologie de l'inattention ». Plus encore, la retranscription de sa communication orale est exemplaire des contingences dans lesquelles se risquent la lecture autant que l'écriture :

> Si on accepte de penser la lecture justement comme cette reconnaissance de la fragilité et l'épreuve de la force de résistance de l'écrit, alors
>
> ***[la cassette change de côté]***
>
> plus uniquement référence [sic] à la domination d'un médium que serait l'écrit. Beaucoup plus fondamentalement, il se situe presque en deçà de l'opposition historique ou épistémologique entre oral et écrit. Lire se situe là où opacité et transparence, présence et effacement, médiation et immédiateté trouvent justement leur geste et leur drame[534].

En scène, VI_DE_DI_EU associe l'écrit à la philosophie et la voix à la poésie. Des fragments d'un livre contenant des citations de philosophes sont projetés, immobiles à la surface de l'écran, tandis que les poèmes entendus voyagent sur la scène d'un haut-parleur à l'autre. Il s'agit là d'une schématisation de la relation entre écriture et parole énoncée

---

[532] *Ibid.*, p. 373.

[533] *Ibid.*, p. 392.

[534] Éric Méchoulan, *La Nouvelle sphère intermédiatique*, [en ligne], Retranscription à partir de bandes enregistrées de la conférence de clôture, Centre recherche sur l'Intermédialité (CRI), Université de Montréal, 1999. http : //cri .histart .umontreal.ca/cri/sphere1/conf-mechoulan . htm, [site [consulté le 13 avril 2013]

dans *Le Phèdre*. Par le biais de Socrate, Platon y condamne l'écriture, mémoire morte allant à l'encontre de la philosophie, en prétendant que seule l'oralité est porteuse de vérité. Cette lecture est commentée par Derrida dans *La Pharmacie de Platon*. Thot (ou Theuth) —dieu de l'écriture, du jeu et du nombre — est plutôt le dieu du supplément :

> Thot répète tout dans l'addition du supplément : suppléant le soleil, il est autre que le soleil et le même que lui; autre que le bien et le même que lui, etc. Prenant toujours la place qui n'est pas la sienne, et qu'on peut aussi appeler la place du mort, il n'a pas de lieu ni de noms propres. Sa propriété est l'impropriété, l'indétermination flottante qui permet la substitution et le jeu[535].

En soulignant cette dialectique platonicienne, VI_DE_DI_EU tente d'en vérifier l'incidence et d'en exulter les contradictions. De même, les voix enregistrées sont aussi une forme d'écriture s'insérant dans une mise en scène qui en est une autre forme. Ce sont alors certaines perspectives derridiennes qui sont éprouvées. D'ailleurs, l'expérimentation littérale de propos philosophiques devient un leitmotiv pour la mise en scène de VI_DE_DI_EU. Des notions telles que la « déconstruction » ou l'« étrangeté » servent en quelque sorte de didascalies. Paradoxalement, l'« impossibilité » du dire à laquelle Derrida fait notamment référence dans *Dire l'évènement est-ce possible?*[536] est exploitée. Elle ouvre aux écrits de Bataille, de Blanchot et d'Agamben, ou à ceux de Lévesque et de Zumthor qui partagent tous à leur manière la notion d'« énigme » avec Nietzsche. Aussi, les poèmes autour de Dieu ou sa mort ripostent aux traditions d'une philosophie occidentale s'étant désengagées de la poésie pour mieux la dominer.

> Cela vient d'ailleurs justifier la comparaison engagée entre un « philosophe » et un « poète », lesquels se sont efforcés de nier la pureté du discours philosophique ou poétique. C'est dans la plus grande impropriété du discours que le plus « propre » et le plus « spécifique » ont, pour eux, des chances d'affleurer : en se tenant au plus près de la puissance donatrice et expropriatrice du sens et du propre[537].

---

[535] DERRIDA, Jacques, *op. cit.*, p. 292.

[536] DERRIDA, Jacques, « Une certaine possibilité impossible de dire l'évènement », dans *Dire l'évènement est-ce possible ?*, séminaire de Montréal pour Jacques Derrida, Montréal, L'Harmattan, 2001, p. 81.

[537] DUMOULIÉ, Camille, *Nietzsche et Artaud, pour une éthique de la cruauté*, *op. cit.*, p. 11.

5.3.3 Mort de Dieu

Le premier[538], Nietzsche a dénoncé comment la pensée occidentale s'est forgée en opposant des contraires; comment, par exemple, l'intelligible a été favorisé au détriment du sensible jusqu'au mépris du corps. Concept et métaphore se sont contredits, poésie et philosophie ont fait chambre à part. L'Antiquité voit Platon expulser les poètes de la cité. À son âge d'or, par un style rigoureux, austère et opiniâtre, Hegel refoule toute poésie de ses dissertations sans toutefois renoncer aux dieux ou à Dieu, auquel il ne manque pas de référer. Dans VI_DE_DI_EU, certains poèmes annoncent, au premier degré, la mort de Dieu. Plus qu'une manifestation d'athéisme et moins qu'une allusion à la mort du Christ, le thème de la mort de Dieu vise la « crise » de la métaphysique occidentale dont Nietzsche est la figure de proue. La mort de Dieu participe à une histoire de la philosophie et n'est pas sans lien avec l'idéalisme, empirique (Descartes) ou transcendantal (Kant), Kant ayant fait de la croyance en Dieu un « impératif catégorique ». Démontrant que l'existence de Dieu ne peut être ni affirmée ni infirmée par la raison pure[539], le philosophe stipule que Dieu demeure un concept nécessaire à la raison pratique, au devoir moral. Kant limite ainsi les prétentions de la raison, mais sa critique passe par elle. Nietzsche ne sera pas dupe et s'inscrit à la suite de Schopenhauer, mais en partie contre lui, dans un courant irrationaliste.

« Dieu est mort » : Nietzsche n'est pas le premier à le conférer, même dans l'allemand « Gott ist tot ». Hegel, dans *Philosophie de la religion* (1827), « cite l'hymne luthérien de 1641 qui contient la phrase *God himself is dead* [540] ». Disciple de Hegel malgré lui, Feuerbach publie en 1841 *L'Essence du christianisme*[541], dénonçant la chimère qu'est Dieu en tant que projection humaine dans une fiction divine. Max Stirner riposte, écrivant en 1844 : « On n'a pas remarqué que l'Homme n'a tué Dieu que pour devenir maintenant *le seul dieu dans le plus haut des cieux*. […] Comment pouvez-vous croire que l'Homme-Dieu soit mort quand, le Dieu étant Mort, l'Homme vit encore en lui [542]». Nietzsche a lu ces philosophes. Comme Feuerbach, il considère que la conception chrétienne de Dieu est

[538] NIETZSCHE, Friedrich, *Le Crépuscule des idoles*, Paris, Gallimard, 1988.
[539] KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, Paris, Garnier-Flammarion, 1976, p. 391-397.
[540] ANSELL PEARSON, Keith, *How to read Nietzsche*, London, Granta Books, 2005, p. 34. (Je traduis)
[541] FEUERBACH, Ludwig, *L'essence du christianisme*, Paris, François Maspero, 1982, p. 117-150.
[542] STIRNER, Max, *L'Unique et sa propriété*, Paris, Édition de la table ronde, 2000, p. 169.

anthropomorphique. Comme Stirner, sa philosophie vise en quelque sorte une désaliénation du « moi ». Bien avant eux, dans son *Traité de la cessation des oracles*, Plutarque annonçait par la bouche de Thamous la mort du grand Pan[543]. Salomon Reinarch démontre toutefois que le grammairien, comme les chroniqueurs de son époque ont confondu là un rite syrien annuel (celui Adonis-Thamouz) avec l'annonce d'une mort ponctuelle. « La mort périodique de dieux et de demi-dieux animaux sacrés à l'origine, plus tard représentant les phénomènes de la végétation -était célébrée dans le monde méditérranéen par de bruyantes manifestations de deuil »[544]. Ces chants funèbres magiques visaient alors la résurrection du dieu qui suivait le cycle des saisons. Nietzsche quant à lui, associe la mort de dieu à la tragédie grecque. Le thème est persistant chez le philosophe. Il se trouve dans *Ainsi parlait Zarathoustra* et fonde la philosophie qui suit, notamment dans *Par-delà le bien et le mal* et *Le Crépuscule des idoles*. Or, c'est d'abord dans le *Gai Savoir*[545] que Nietzsche évoque la mort de Dieu. L'aphorisme 108 intitulé « Nouveaux combats » relate comment longtemps après la mort de Boudha, la manifestation de son ombre au sein d'une caverne cause des émois. D'après Nietzsche, l'ombre de Dieu mort hante désormais l'espèce humaine et il nous faut la vaincre. Cela n'est pas sans rappeler l'allégorie de la caverne de Platon, métaphore du rapport de l'humain à la connaissance : dos à l'ouverture du souterrain, les captifs ne perçoivent que les ombres projetées des objets qu'ils devancent. Selon la version nietzschéenne l'humain n'est pas enchaîné à la caverne, mais aux ombres elles-mêmes. Aussi ce qui freine et menotte, c'est le langage. En faisant valoir que la vérité est masque et le langage métaphore, Nietzsche dénonce l'imposture du langage qui élabore la métaphysique.

> On aura compris où je veux en venir, c'est-à-dire au fait que c'est toujours sur une croyance métaphysique que repose la croyance à la science, –que nous aussi, hommes de connaissance d'aujourd'hui, nous sans-dieu et antimétaphysiciens, nous continuons d'emprunter notre feu aussi à l'incendie qu'a allumé une croyance millénaire, cette croyance chrétienne, qui est aussi la croyance de Platon, que Dieu est la vérité, que la vérité est divine[546].

---

[543] REINARCH, Salomon, « La mort du grand Pan », Bulletin des correspondances helléniques, 1907, p. 5-19, [en ligne], www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bch_0007-4217_1907_num_31_1_3246 [consulté le 11 novembre 2011].

[544] *Ibid*., p. 15.

[545] NIETZSCHE, Friedrich, *Le Gai savoir*, op.cit., aphorismes 108, 125 et 343, p. 161, 163, 283.

[546] *Ibid.*, aphorisme 343.

Nietzsche est assurément un chantre de la mort de Dieu, celui de la fin de « l'erreur la plus longue ». Or, sa philosophie n'est peut-être pas la figure même du nihilisme qu'il dénonce, ou le point culminant de la crise de la métaphysique comme le croit Heidegger. Le croire, c'est oblitérer le caractère poétique du langage de Nietzsche.

Pour Nietzsche, le nihilisme est une étape transitoire, une phase vers le devenir surhumain. En cela, il oppose un nihilisme actif au nihilisme passif dans lequel se complait le christianisme. Il ne faut pas conclure hâtivement qu'il promeut un athéisme puisque le « christianisme » chez Nietzsche étant souvent métonymique, il désigne non seulement une pratique religieuse, mais l'ensemble des valeurs qui fondent la culture occidentale et qui s'opposent à celles, « tragiques », portées par une Antiquité idéalisée. Contrairement à celle de Heidegger, l'analyse d'Isabelle Wienand tend à mettre en valeur la croyance de Nietzsche, son caractère mystique, voir moniste et holistique. Nietzsche n'écrit-il pas dans la *Volonté de Puissance* : « Après la mort de la religion […] l'invention du divin pourra prendre toute sa luxuriance[547]. » L'athéisme n'apparaît pas non plus comme la posture de Nietzsche à la lecture de ce poème :

> Encore une fois avant de poursuivre ma route / Et de tourner mes regards vers l'avenir / Je lève vers Toi mes mains jointes en prière / Toi en Qui je fuis / À qui je consacre des autels / Au fond du fond de mon cœur / Pour que toujours / Ta voix me rappelle // Et là en lettres de feu / Les mots : Au dieu inconnu / J'existe comme si, jusqu'à cette heure / J'avais été fidèle à la cohorte des criminels; / Je suis tel et je sens les liens / Qui, dans la lutte, disloquent mes membres; / Mais je puis fuir pour me mettre à ton service // Je veux te connaître, Inconnu / Toi Qui plonge tes racines dans les profondeurs de mon âme / Et qui, tel un cyclone, traverse mon existence en tourbillonnant / Toi l'Ineffable qui m'est apparenté! Je veux te connaître et même : te servir.[548]

Nietzsche a vingt ans en 1864 lorsqu'il écrit « À un Dieu inconnu ». Près de vingt-cinq ans plus tard, il réitère ce délit de prière dans le dernier ouvrage qu'il parvint à mener à bien. Cette fois non seulement il nomme le Dieu auquel il s'adresse, mais il signe de son nom. *Les Dithyrambes de Dionysos* est un recueil de neuf poèmes lyriques en l'honneur du Dieu de la démesure. Nietzsche s'adresse encore au « dieu inconnu » par la bouche d'Ariane : « Foudroyée par toi, œil moqueur qui me regarde dans l'obscurité! Ainsi je suis couchée, je

[547] *Ibid*, p. 84.

[548] NIETZSCHE, Friedrich, « À un dieu inconnu », [en ligne], https://schabrieres.wordpress.com/2008/11/11/friedrich-nietzsche-au-dieu-inconnu-1864/ [consulté le 5 novembre 2013].

me courbe et je me tords, tourmentée par tous les martyrs éternels, frappée par toi, chasseur le plus cruel, toi, le dieu inconnu[549]... »

L'œuvre de Nietzsche, philosophe, commence et se termine ainsi en poésie. Quand le retranchement des frontières entre poésie et philosophie devient insoutenable autant que nécessaire, il y a une brèche que VI_DE_DI_EU souhaite investir. La voix et les voix mises en scène, se mêlent aux soubresauts, s'immiscent là où « la philosophie ne se met pas en question qu'au nom d'une autre philosophie, mais à sa limite impossible à tracer et à délimiter. Il ne faut pas se hâter de nommer ce qui fait voler en éclats toute recherche du propre, ce qui divise et éloigne toute immédiateté[550] ».

McLuhan le soulignait : la perspective est liée aux textes jusque dans sa typographie. Dans celle de VI_DE_DI_EU, « perspective du latin *perspectiva* qui veut dire *vue traversante*[551] », le point de fuite se fait écho, à la fois traversant et traversé. Passant de filiations d'écriture aux schismes de pensées, sa mise en scène emprunte aux textes comme aux sous-textes, aux voix entendues et aux sous-entendus. Parmi le capharnaüm muet des philosophes, parmi la fracture volubile des poètes, parmi ces absents qui s'imposent et le public coi, il y a une présence qui indispose, il y a un corps. La scène est une chambre pour ce corps. Chambre que le spectateur visite, chambre mortuaire, espace mental, lieu ouvert par la parole, circonscrit dans l'espace de la scène, jusqu'au cadre du spectacle, et son débordement.

5.4 Corps de texte : à la vie à la mort ou l'expérience évanescente

Tandis que le texte sans voix, le langage sans parole vive, s'associe à une antique mort, VI_DE_DI_EU se targue de promouvoir une poésie « vivante ». Ici le qualificatif

[549] « Au dieu inconnu est une inscription que saint Paul remarqua sur un des innombrables autels d'Athènes et qu'il prit pour point de départ approprié de son discours à l'Aréopage (Ac 17:23) […]. On sait par quelques auteurs anciens (Pausanias, Philostrate) que certains autels étaient ainsi dédiés à des divinités anonymes […]. Le cas n'était donc pas particulier à la cité d'Athènes; mais celle-ci comptait une telle multitude de divinités les plus diverses (même des idées déifiées: Pitié, Énergie, Mépris, etc.) que les Grecs pouvaient toujours redouter le ressentiment de celle qu'on aurait oubliée par mégarde […]. Elle pourrait aussi s'expliquer comme ex-voto d'action de grâces pour une délivrance survenue à l'étranger, en un pays dont le réchappé n'aurait pas connu le dieu par son nom (détail fort important dans le rituel grec) ». [en ligne], http: //456-bible.123-bible.com/westphal/1425.htm, [consulté le 5 novembre 2013].

[550] LÉVESQUE, Claude, *Le proche et le lointain,op.cit.* p. 48.

[551] NOVARINA,Valère, « Le débat avec l'espace », *Devant la Parole*, Paris, P.O.L., 2010, p. 87.

« vivant » n'est pas attribué parce que la tradition littéraire qualifie ainsi les anthologies de poètes encore en vie auxquels VI_DE_DI_EU s'apparente. Pas plus parce que VI_DE_DI_EU use de technologies et d'approches permettant de l'associer aux arts dits « actuels » réitérant son caractère contemporain. Conçu et mis en scène par sa performeure, monologue à la fois polyphonique et muet, VI_DE_DI_EU est expérimental. Il s'inscrit dans la famille des spectacles dits « vivants » caractérisés « par la coprésence d'actants (ceux qui donnent à voir et à entendre) et d'un public (ceux qui ont accepté de voir et d'entendre) [552] ». Il s'associe à ce titre à d'autres modes d'expression artistique tels que la performance et la danse.

Nonobstant les textes et sous-textes, il faut considérer la matérialité des voix et le geste du vouloir-dire qui constitue la mise en scène de VI_DE_DI_EU. « La poésie, du fond de sa tradition orale, écrit André Hirst, « se résout dans une phonologie qui unit la pensée et le corps dans une existence nécessairement singulière[553] ». En multipliant les voix de poètes dans le spectacle, en les assemblant une à une dans la rudesse des écarts de tons, l'identité d'auteur est ébranlée : celles de ceux qui prêtent leur voix comme celle de l'auteure du spectacle. La proposition sonore diffractée expose une variété de paroles et, contrairement à une vision kaléidoscopique, elle ne répète pas les facettes. Ici, Dieu n'est jamais même. Le spectacle prend toutefois forme et se fait entité. Aussi Dieu n'étant jamais même, les textes, enregistrés, seront néanmoins répétés. Ce sont au demeurant la performeure, le public et les circonstances d'écoute qui sont susceptibles de changer.

Cette hétérogénéité équivoque des voix au sein de VI_DE_DI_EU correspond peut-être à l'opposition de Nietzsche et Artaud au monothéisme et leur insistance à dire que le multiple participe de l'essence du divin, tel que les présente Camille Dumoulié dans son ouvrage consacré à l'éthique de la cruauté. Plutôt que d'anéantir Dieu, sa mort propulse au devant les questions du divin et du sacré, de l'unité et du sacrifice. « Les dieux, écrit Dumoulié, malgré leur ambiguïté, ou peut-être grâce à elle, correspondent à un moment éthique

[552] http://fr.wikipedia.org/wiki/Spectacle_vivant [consulté le 1 novembre 2011].
[553] HIRST, André, *VERSUS, Hegel et la philosophie à l'épreuve de la poésie*, *op.cit.*, p. 129.

supérieur à celui de Dieu : le multiple est en quelque sorte la trace, la scansion du réel au sein de l'imaginaire[554] ».

Concrètement VI_DE_DI_EU remue également la définition des tâches : la mise en scène, la scénographie et la performance scénique sont réalisées par une même personne. Traditionnellement collectif, le « théâtre » s'en trouve acculé à une économie de moyens et de ressources humaines. Pourtant la démarche, si elle semble solitaire, implique toujours des tiers. Lien entre les poètes, lien entre les textes, lien entre les techniciens, lien entre les organismes de diffusion, lien avec les médias, enfin lien avec le public, etc. : c'est finalement dans le métier de tisserande que se combine l'ensemble des tâches. Un tissage permettant à VI_DE_DI_EU de passer du titre de projet à celui d'évènement, du concept au « coup de théâtre[555]. » Prendre en charge une telle affaire, les risques qu'elle implique et le peu qu'elle rapporte (considérant que les possibilités de représentation se comptent sur les doigts d'une main) relève du défi et est en soi de l'ordre du performatif. Ainsi la poésie renoue avec un « faire » auquel son étymologie, *poiein,* prédispose. Toutefois, il ne s'agit pas de fabriquer le poème de ses mains, mais bien de le soutenir à bout de bras. Du moins, en tant qu'évènement, la poésie s'ouvre à l'accident et à l'étude de cas. Elle se différencie d'une philosophie systémique et spécifiquement littéraire. La scène, lieu initiatique, augure un passage. Espace de renouvellement, elle laisse place à une pensée du devenir. C'est peut-être ce qui fait dire à l'homme de théâtre : « L'esprit n'est pas le contraire du corps, mais quelque chose qui sort de lui, volatile : il y a un lien invisible, un passage non vu entre les choses. J'aime prendre les pensées dans les mains[556]. » Et au philosophe :

> Il y a dans l'évènement un ensemble de signification en acte, c'est-à-dire une somme d'*actualités*, qui échappe, de par son espace propre, à la seule dimension historique. […] On pourrait le dire ainsi; l'évènement se dégage de l'histoire dès qu'il signifie. Or signifier veut dire, dans la perspective évènementielle, se tenir à distance de l'histoire, face à l'unicité de ce qui *arrive*[557].

---

[554] DUMOULIÉ, Camile, *Nietzsche et Artaud, pour une éthique de la cruauté, op. cit.,* p. 36-37.

[555] Accident, affaire, cas, date, épisode, hasard, scandale et tragédie sont, comme « coup de théâtre », des synonymes de « événement ». [en ligne] www. linternaute. com/dictionnaire/fr/definition/evenement-1/ [consulté le 1 mai 2012].

[556] NOVARINA, Valère, *Devant la Parole*, *op. cit.,* 2010, p. 61.

[557] SOUSSANA, Gad, « Le nom de l'événement », dans Actualités de l'événement, Montréal, Liber, quatrième de couverture.

5.5 Des mots et des cailloux

Paul Chamberland écrit que « la poésie comme expérience se porte à la limite de la pensée »[558]. « Expérience », rappelle t-il, renvoie par son étymologie « *ex-peiriri »* à *periculum* (péril, danger) et à *peritus* (habile). « L'expérience serait donc traversée d'une épreuve »[559]. *Stand-up* performatif, VI_DE_DI_EU traite la poésie comme un pivot rituel où l'individuel rejoint le collectif, au risque de la scène. C'est alors avec Antonin Artaud, ce poète qui a cherché à « restaurer le danger en réveillant la scène de la cruauté », que le spectacle s'affilie. Là, symboliques autant que concrets, corps et accessoires servent de pierres de touche à l'expérience ou plutôt, à une non-expérience. Car, Agamben nous le rappelle, la poésie moderne inaugurée par Baudelaire est en fait celle de la non-expérience, sinon celle de la destruction de l'expérience. *Les Fleurs du mal* sont en ce sens des proverbes dans lesquels des objets banals révèlent leur étrangeté. Cette étrangeté est cet *inexpérimentable,* un lieu commun où, paradoxalement, s'établit « la nouvelle expérience humaine[560] ». Ainsi, dans VI_DE_DI_EU, l'étrangeté des voix et de leurs supports humains ou machiniques. Ainsi un mot sur un cailloux.

À son arrivée, chaque spectateur trouve sur son siège une pierre noire sur laquelle est inscrit en blanc *Nom de*. Ce *Nom de* suggère le nom de la personne qui la trouve, semblable à une indication de place réservée. Or, l'objet qui attend évoque étrangement une pierre tombale miniature. Encore, *Nom de* peut être un blasphème inachevé, un « Nom de nom » ou un « Nom de Dieu » à compléter soi-même ou restant ouvert.

> Le nom de Dieu désigne le Dieu du nom [Rappelons qu'un des noms de Dieu en hébreu, favori de la désignation quotidienne, est « le Nom », *Hashem*], celui qui nomme et celui qui donne du nom propre, c'est-à-dire du nom intraduisible. Le divin est un type d'écriture et peut-être, par cette fuite signifiante infinie, le modèle de toute écriture[561].

La pierre prend aussi l'allure d'un objet de protestation, susceptible d'être lancée en référence à « que celui qui n'a jamais péché lui lance la première pierre » de l'évangile.

---

[558] CHAMBERLAND, Paul, « À la limite de la pensée, la poésie », dans *La poésie comme expérience, op.cit.,* p. 97.

[559] LÉVESQUE, Claude, *La poésie comme expérience, op. cit.*, p. 14.

[560] AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire,* Paris, Payot, 2002, p. 77.

[561] NOUSS, Alexis, *Texte et traduction : du sacré chez Jacques Derrida,* p. 25 [en ligne], www. infoamerica.org/documentos_pdf/derrida03 .pdf [consulté le 8 octobre 2015].

S'ajoutant à ces interprétations, des pierres semblables surgissent vers la fin du spectacle. Sur la scène, un seau de métal est suspendu. Quand la performeure tire enfin sur la corde rouge, le seau renverse et une pluie de roches tombe dans un bruit de tonnerre : nuée de cadavres, mots vides fracassés. Outre le danger de lapidation et de chute qu'encoure la performeure, c'est le possible risque de recevoir lui-même des pierres que le spectateur appréhende alors puisque des seaux semblables se trouvent également suspendus au-dessus du public. Du jeu de mot au jeu de mort, le langage devient jeu de contingence et y trouve une nouvelle force symbolique :

> D'un seul et même geste, détruire l'inspiration poétique et l'économie de l'art classique, singulièrement du théâtre. Détruire du même coup la métaphysique, la religion, l'esthétique, etc. qui les supportaient et ouvrir ainsi au danger un monde où la structure du dérobement n'offrît plus aucun abris[562].

Après y avoir pratiqué plusieurs brèches au cours du spectacle, les roches et les seaux viennent à bout du mur invisible, « le quatrième mur » théâtral entre la performeure et le public. Par la même occasion, le sceau du divertissement paisible est rompu. Il y a inquiétude. L'expérience poétique pratique alors un renversement de l'instance du langage. Nietzsche demande et répond :

> Qu'est ce qu'un mot? La transposition sonore d'une excitation nerveuse. Transposer une excitation nerveuse en image! Première métaphore. L'image à son tour transformée en un son! Deuxième métaphore. Et chaque fois, saut complet d'une sphère à une autre, tout à fait différente et nouvelle[563].

En renversant les seaux, comme autant de sauts, c'est un retour à l'excitation nerveuse qui s'effectue. S'entend, dans le creux du silence suivant le fracas, le cri ou le chant d'une émotion. De la demande à la réponse, nous regagnons la question : celle que formule le langage dans son impossibilité d'y répondre.

> « Lieu d'extrême vacance », ayant donné congé à toute présence, le langage est essentiellement autonome et impersonnel : il est le Dehors même. En lui se déploie un espace vide où la distance nous tient, si bien que vivre dans le

[562] DERRIDA, Jacques, « Le Théâtre de la cruauté et la clôture de la représention », dans *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 2006, p. 262.

[563] NIETZSCHE, Friedrich, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, Œuvres philosophiques complètes, Paris, Gallimard, 1975, p. 280.

> langage, c'est toujours déjà être au dehors dans une profondeur non vivante et indisponible[564].

N'est-elle pas là la cruauté, sous-jacente au langage, dans sa parole comme dans son silence?

5.6 Pour en finir avec VI_DE_DI_EU

Afin de conclure, j'emprunte enfin le *je*, suspendu depuis l'entrée de la thèse, depuis l'entrée en scène. Un *je, à* la fois chercheure, performeure, personnage, metteur en scène et auteure. Pour VI_DE_DI_EU, j'ai conçu une scène se surlignant elle-même, dessinant son propre abîme. Pour affirmer les voix que je souhaitais faire entendre, pour parler de la notion de voix elle-même, j'ai décidé de jouer à me taire sur scène, de me faire pantomime. J'ai fait entendre des voix enregistrées : « Le trouble s'instaure, car la voix enregistrée est à la fois simulacre de la vie et suspension de la mort[565]. »

Dans ces circonstances, l'importance des gestes et des accessoires était considérablement accrue. Le lieu et le silence confrontés à eux-mêmes accueillaient avec précaution les objets qu'ils rencontraient. Chaque accessoire ouvrait à une fragilité de la parole. La dimension performative engageant un corps-à-corps, la plasticité des éléments participait à la portée métaphorique. C'est donc aussi le pari que j'ai tenu : celui d'une mise en valeur des objets en vue d'un partage multiple des sens, par le sensible. Aussi, ce pari impliquait la possibilité d'une perdition. La scène devenait un lieu d'indécidabilité, entre sens et non-sens, proposant puis sabotant au fur et à mesure. Comme si en fouillant l'incertain il était donné d'effleurer l'impossible. Ceci fait dans une douleur apparentée à une jouissance —comme le joi des troubadours — ; une catharsis, selon la définition que Nietzsche en fait dans *Le Crépuscule des idoles* :

> Il ne s'agit pas de se délivrer de la terreur et de la pitié, ni de se purifier d'un affect dangereux par une décharge véhémente –c'est ce que pensait Aristote; mais bien, en traversant la terreur et la pitié, d'être soi-même la joie éternelle du devenir– cette joie qui

[564] LÉVESQUE, Claude, *L'Étrangeté du texte*, *op. cit*., p. 97.

[565] HERR, Sophie Herr, *Geste de la voix et théâtre du corps, corps et expérimentations vocales à la croisée des pratiques artistiques du XX^e siècle à nos jours*, *op. cit.*, p. 108.

enferme aussi en elle la joie de détruire[566].

Une mise en scène demeure une mise en scène et si le théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud est tragique ce n'est pas parce qu'il est impitoyable, c'est parce qu'il est vain[567]. Derrida à ce sujet conclut à sa manière : « Dans sa clôture il est fatal que la représentation continue[568]. » De même, dans la mise en scène de VI_DE_DI_EU je me suis laissée tenter par des correspondances avec les mots et les idées que soulevaient l'écoute ou la lecture des textes : des *inside* personnels autant que les métaphores communes. Il en a résulté, Dieu oblige, une série de clins d'œil à la religion catholique. Si bien qu'ainsi répété, le clin d'œil donne l'impression d'un tic nerveux. C'est dire que j'ai encore les plis d'une éducation catholique. C'est dire enfin que ne se débarrasse pas qui veut de la dimension théologique, surtout au théâtre. Dans « Le Théâtre de la cruauté et la clôture de la représention », Derrida explique :

> La scène est théologique tant qu'elle est dominée par la parole, par une volonté de parole, par le dessein d'un logos premier qui, n'appartenant pas au lieu théâtral, le gouverne à distance. La scène est théologique tant que sa structure comporte, suivant toutes les traditions, les éléments suivants : un auteur-créateur qui, absent de loin, armé d'un texte, surveille, rassemble et commande le temps ou le sens de la représentation, laissant celle-ci le *représenter* dans ce qu'on appelle le contenu de ses pensées, de ses intentions, de ses idées.[569]

VI_DE_DI_EU a donc quelque chose de théologique. Et j'en serais l'auteure malgré cette multiplication des voix. S'il m'est permis désormais de me comparer à un petit dieu, je ne peux pas revendiquer toute « ma » création. Sans les connaître, d'autres dieux se sont invités à la fête. L'origine du verbe demeure un mystère; et la voix, une énigme.

Valère Novarina s'en rit. Je ris avec lui et je ris de lui et du ton impératif qui barbouille ses écrits. Parce que je l'ai lu après VI_DE_DI_EU, Novarina m'a parlé comme dans un vide, avec

---

[566] *Le Crépuscule des idoles* (Götzen-Dämmerung), Werke, II p.1032, Nietzsche cité par Jacques Derrida dans *L'Écriture et la différence, op. cit.*, p. 344.

[567] De même, si VI_DE_DI_EU s'intéresse de près au théâtre de la cruauté d'Artaud, elle ne prétend pas être fidèle à ses exigences. Dans « Le Théâtre de la cruauté et la clôture de la représention », Derrida écrit « Le théâtre de la cruauté chasse Dieu de la scène. Il ne met pas en scène un nouveau discours athée, il ne prête pas la parole à l'athéisme, il ne livre pas l'espace théâtral à une logique philosophante proclamant une fois de plus, pour notre plus grande lassitude, la mort de Dieu. C'est la pratique théâtrale de la cruauté qui, dans son acte et dans sa structure, habite ou plutôt *produit* un espace non-théologique ». (Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence, op. cit.,* p. 345)

[568] DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la différence, op. cit.*, p. 368.

[569] *Ibid.*, p. 345.

beaucoup d'échos. Ce dramaturge est, en moins austère, le pendant contemporain d'Antonin Artaud. Tous deux se situent dans l'écart entre *phoné* et *logos*, entre voix et langage, entre corps et parole. Ils tentent tous deux d'en combler le vide persistant en déversant leur logorrhée, comme les bêtes à qui on tranche la gorge déversent leur sang. Tous deux intellectualisent le théâtre comme lieu mystique et initiatique. À leur manière, ils fustigent l'idée d'un « logos absolu »; tandis que l'un le ronge par sa colère, l'autre le réduit en s'en moquant avec jubilation.

M. Milad Doueihi m'a mis sur la piste de Novarina à la suite de la réalisation de VI_DE_DI_EU. Ses essais théoriques que sont par exemple *Devant la Parole* et *Pendant la matière* correspondent avec mon spectacle. À mon grand étonnement, s'y trouve même le titre.

> Dans notre langue, il y a une splendide anagramme de DIEU, c'est VIDE. Chaque langue pense aussi par ses anagrammes. Dans toute phrase, Dieu est un mot de silence, un appel, un trou d'air qui permet dans l'esprit de retrouver souffle et mouvement. […]
>
> Ôter de lui le D, le I, le E, le U – et toute la coquille du mot Zeus qui le recouvre dans notre langue. Ne garder de lui que l'écartement, l'écartèlement des quatre lettres dans l'espace… C'est un mot à ne pas prononcer, lié à l'espace rayonnant et aux points cardinaux[570].

Novarina prétend que Dieu est la quatrième personne du singulier et que les mots sont des idoles mortes. En cela, et parce qu'il soutient qu'il y a de la sainteté chez le clown, il rejoint Nietzsche. Dans *La Naissance de la tragédie* Nietzsche conjure les hommes supérieurs à apprendre à rire en leur jetant une couronne de roses : « J'ai canonisé le rire ». Tandis que dans *Ainsi parlait Zarathoustra,* ce dernier ajoute, indigné : « Mieux vaut être bouffon, être soi-même dieu! » [571].

Là où je joue la pantomime, là où je réconcilie voix et écriture, Novarina parle simplement de parole; une parole qui, contrairement aux langues, n'a pas d'origine puisqu'elle « *vient de plus loin que nous*[572]*…* ». Selon Novarina, la parole creuse des trous entre nous, dans le monde : la parole « est un renversement dans la création[573] ». Là où je colle des milliers d'hosties sur une

---

[570] NOVARINA,Valère, *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2006, p. 52.

[571] NIETZSCHE, Friedrich, « De l'homme supérieur », dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard, 1998, p. 356.

[572] NOVARINA,Valère, *Pendant la matière*, aphorisme LXXIX, cité par Manon Chenetier, « Architecture du souffle », dans *Valère Novarina, théâtre du verbe*, Paris, José Corti, 2001, p. 103.

[573] NOVARINA,Valère Novarina, *Devant la Parole*, *op. cit.*, p. 17.

corde, comme des petits corps blancs crucifiés, là où j'écris avec les pleins et les vides afin de composer des phrases[574] à la verticale, des litanies de lumières, Novarina pense l'origine du langage comme son étrangeté. Au sujet de son œuvre, Patricia Allio avance :

> Penser l'origine du langage, l'origine de l'humanité c'est d'abord mettre à mort l'homme tel qu'il est, c'est-à-dire renverser le rapport ordinaire des humains au langage, l'approche ordinaire de l'identité, aller jusqu'à se débarrasser des postures familières du comportement et de l'incarnation. Il faut alors aller jusqu'à penser l'homme de bois, l'homme créé par l'homme, d'où surgissent nouvellement les mots, où apparaît le langage dans toute son étrangeté[575].

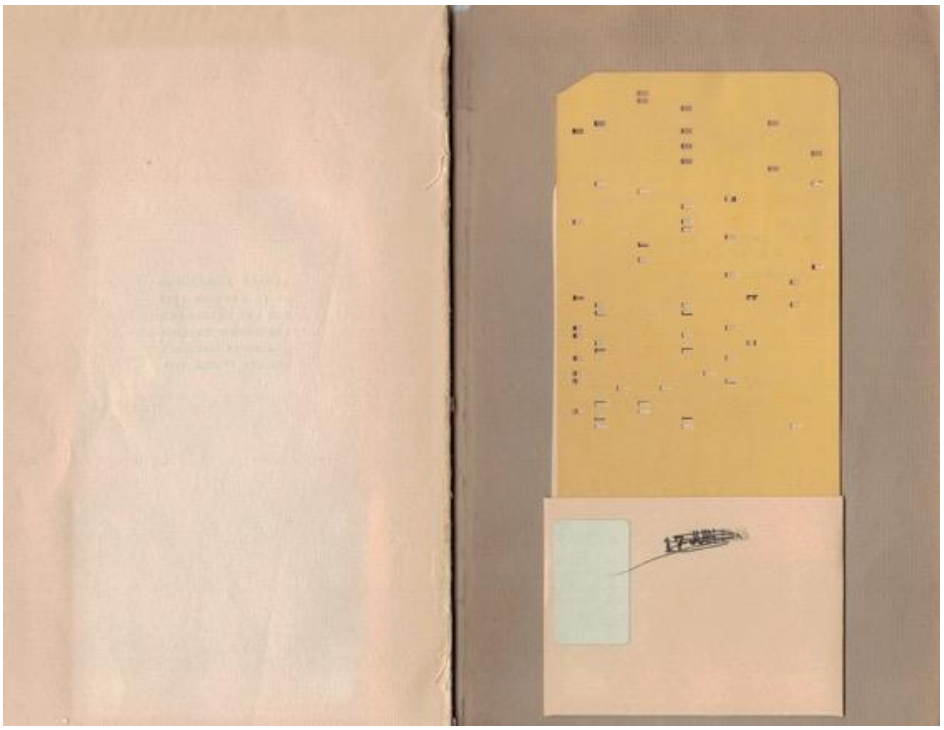


Fig. 20 Ancienne carte de prêt à l'intérieur d'un livre de la Bibliothèque de l'Université Laval. Système de contrôle d'information à trous.

Là où chaque spectateur trouve une pierre semblable à celles qui me tombent sur la tête lorsque je verse le seau, Novarina écrit : « les syllabes sont lancées dans la pensée comme des cailloux divinatoires[576] » et « on fait parler les choses en jetant les mots devant comme des cailloux [577] ». Paul Valery disait de Mallarmé qu'il « semblait quelques fois qu'il eût examiné, pesé, miré tous

[574] Des uns et des zéros comme code premier, première écriture ; première lecture des machines et des pianos automates.

[575] ALLIO, Patricia, « La Passion logoscopique », dans *Valère Novarina, théâtre du verbe*, *op. cit.*, p. 119.

[576] NOVARINA, Valère, *Lumières du corps*, *op.cit.*, p. 57.

[577] *Ibid*, p. 174.

les mots de la langue un à un, comme un lapidaire ses pierres[578] ». Novarina, lui, écrit : « celui qui parle, celui qui écrit, c'est un qui jette ses mots comme des cailloux divinatoires, comme des dés lancés[579] ».

Là où les retailles d'hosties forment l'écran percé, là où je troue les pages du livre d'un mort prochain intitulé *L'Étrangeté du texte*, Novarina écrit encore :

> La parole est apparue un jour comme un trou dans le monde fait par la bouche humaine – et la pensée d'abord comme un creux, comme un coup de vide porté dans la matière. Notre parole est un trou dans le monde et notre bouche comme un appel d'air qui creuse un vide – et un renversement dans la création. Les cris des bêtes désignent, le mot humain nie. Les choses que nous parlons, c'est pour les délivrer de la matière morte. La parole n'est pas un commentaire, une ombre du réel, le monnayage du monde réel en mots, mais quelque chose venu dans le monde comme pour nous en arracher. La parole ne double pas le monde de mots, mais jette quelque chose à terre. Elle brise; elle renverse[580].

Novarina précède mon projet en l'ayant nommé. Il le dépasse en devinant sa fin. Il affirme que : « le théâtre est un lieu où l'homme va pour monter et tombe. Sa chute est une prière[581] ». Pour Novarina, tandis que l'unité du temps c'est la parole, l'unité du mouvement est le verbe[582]. Le verbe est l'énergie qui noue et dénoue la pensée, le souffle qui délivre les mots en les ressuscitant des morts. Ainsi VI_DE_DI_EU, entre voix et écriture, entre poésie et philosophie, entre enfance et mort, témoigne du verbe en même temps qu'elle lui fait une scène. Novarina, en rejoignant ici la poétique du verbe qu'Artaud semble réclamer, écrit encore : « le théâtre n'est pas un lieu où représenter quoi que ce soit, mais un outil d'optique, un instrument pour voir– non le lieu d'une représentation, mais celui de la *présentation* d'une chose jamais vue. Nous observons sur scène le verbe faire apparaître les choses[583] ».

Quand le livre s'éparpille sur le sol comme une rivière sort de son lit, je suis dépossédée de ma

---

[578] MALLARMÉ, Stéphane, *Thèmes anglais pour toute les grammaires* précédé de la « Sorte de préface » de Paul Valéry, Paris, Gallimard, 1937, p. 16.

[579] NOVARINA,Valère, *Devant la Parole*, *op. cit.*, p. 30.

[580] *Idem.*

[581] *Ibid.*, *op. cit*, p. 83.

[582] *Ibid.*, p. 163.

[583] NOVARINA, Valère, *Lumières du corps*, *op. cit.*, p. 147.

propre parole. Comment saisir l'eau? Comment la découper[584]? Comment faire taire la parole? Pour créer VI_DE_DI_EU, je suis partie de la matière comme on se lance dans le vide. Voici que sa mise en scène me relance sans cesse. Comme celui d'un caillou qui, par ricochet, rebondit à la surface de l'eau; un mouvement me porte de livre en livre, de rencontre en rencontre, de mot à mot, d'un mort à l'autre. De deuil en deuil.

> aucun des mots que je semais / comme des cailloux blancs derrière / moi n'a levé pour la lumière / le long du chemin qu'ils traçaient / / / Tu seras loin
> Dans la pâleur / chantera l'oiseau cœur scellé / / Le jour se lèvera sur ton désir / solitaire et moi ce corps je t'appelle / Les mots ricochent à la surface des choses[585]

[584] Les Titans n'anéantissent pas Dionysos en le découpant. Il en reste le cœur. Nietzsche se préoccupe de Dyonysos, «le deux fois né », le dieu païen, à la fois grec et étranger, divers et universel, symbolise la force vitale.

[585] ZUMTHOR, Paul, *Fin en soi, op.cit.*, p. 32.

Mise en scène, mise en échec (conclusion)

S'il est vrai que l'expérience poétique avec le langage s'enfonce dans l'obscur et reste elle-même encore et toujours entourée de voiles, il en serait de même, selon Nietzsche et Heidegger, de l'expérience pensante, […] *La raison doit faire son deuil de sa foi dans le seul dicible, dans l'ici et maintenant : elle doit accepter de ne point saisir selon son mode ce qu'elle ne peut que pressentir obscurément et comme à tâtons*.[586]

Mise en scène d'une poésie numérique

Cette thèse, en plus de collationner les pratiques de divers auteurs et poètes, aborde frontalement —pratiquement — les enjeux du numérique en littératures et en arts de la scène. Elle développe à cet effet des dispositifs élémentaires mais optimisés qui permettent de manipuler voix enregistrée et image en simultané. Foncièrement multidisciplinaire, le projet de création met en relation des domaines appelés à se rencontrer tels la philosophie et la poésie ou la littérature et les arts numériques. L'hypothèse de la parenthèse Gutenberg a permis d'apposer un pli à une perspective historique et d'évaluer les dires de Thomas Pettitt lorsqu'il affirme que : « nous vivons la même révolution qu'à l'époque de Gutenberg, mais en sens inverse, alors on peut prédire ce qui va se passer. On avance vers le passé[587] ». Un propos que Alexandra Saemmer nuance ainsi :

> Le texte en revanche, tout en relevant indéniablement de l'écrit, est parfois considéré comme étant proche de la parole : George P. Landow par exemple compare le lecteur actif dans l'environnement hypertextuel au barde, chanteur-poète médiéval qui construit ses « œuvres » à partir de fragments fournis par d'autres auteurs. Certes, il faut rétorquer que le texte n'est jamais un dialogue. L'objet tiers de la communication écrite, le texte dans sa matérialité, se trouve évacué lorsqu'on compare le texte numérique à la production textuelle orale. Il faut néanmoins insister sur le fait que le texte animé impose, comme la parole, une temporalité au lecteur […][588].

[586] LÉVESQUE, Claude, *La poésie comme expérience,* Montréal, Hurtubise, 2009, p. 23.

[587][en ligne], www. Internetactu .net /2011/01/03la -parenthèse-gutenberg/print/ [consulté le 28 novembre 2011].

[588] SAEMMER, Alexandra, *Poésie numérique,* Paris, Passage d'encres, 2008, p. 46.

De même, suivant l'exemple de Zumthor qui aborde les présages de McLuhan avec nuances, nous avons utilisé la parenthèse Gutenberg comme un cadre d'analyse et comme un prétexte à la création plutôt qu'un argument conclusif. Cette parenthèse —qui doit nécessairement en comprendre plusieurs autres — est plus un outil de recherche qu'un moyen de prévoir l'avenir. Il n'en demeure pas moins que l'usage des poésies numériques, nommées aussi en introduction « multimodales », et leur ancrage à la fois socio-historique et esthétique, s'avère un apport original et nécessaire. Plutôt que de confiner les poésies à un genre littéraire, elles la transbordent par le biais de ses modes de présentation. Elles font de la métaphore non seulement une figure de style, mais la nature même du langage –en tant que processus plus qu'en tant que forme–, tel que Nietzsche l'a pressenti. McLuhan le résumait ainsi : « Le langage est métaphore en ce sens qu'il ne fait pas qu'emmagasiner l'expérience, mais la transporte ou la traduit d'un mode à un autre »[589].

Parmi les chercheurs intéressés par les poésies numériques auxquels nous nous sommes intéressés, Philippe Bootz, avec sa notion d'une « esthétique de l'échec » nous a interpellée particulièrement. Des parallèles entre notre démarche et certaines œuvres mettant cette esthétique de l'avant sont pertinents puisque certaines stratégies correspondent (déconstruction ou mise en abîme du dispositif, mise en échec de la communication, etc). Au sein du projet de recherche-création, une utilisation pratique du numérique a été priorisée. Participant à la mise en scène de la voix et du texte, elle répondait à un questionnement d'ordre philosophique, sur les apories du discours métaphysique et leur dépassement dans le langage par la poésie.

Mort de la philosophie

Comme la parenthèse Gutenberg est un prétexte à l'étude des poésies hors-livre —des multimodales depuis les troubadours —, la mort de Dieu est prétexte à l'élaboration d'une œuvre inédite, scénique et audiovisuelle. Nous avons creusé la question au dernier chapitre, entre autre en survolant quelques interprétations de Nietzsche. Soulignons cependant que le champ philosophique offre d'autres avenues concernées par nos thèmes et nos auteurs que

[589] McLUHAN, Marshall, *La Galaxie Gutenberg*, Montréal, HMH, 1968, p. 15.

pourtant nous n'avons pas suivi en profondeur au sein de la thèse. Nous tenons du moins à soulever certaines d'entre elles.

La différence ne laisse pas indifférent

Dans *Les Aventures de la différence*, Gianni Vattimo remet en question l'utilisation des concepts derridiens. Il critique la lecture que Derrida fait de Nietzsche et de Heidegger et défend la notion de *différence* de ce dernier plus conséquente, selon lui, que la *différance* derridienne qui ne serait qu'un « effet de différence ». La différence ontologique elle, entre être et étant, constituerait « un authentique noyau pour la pensée ». Vattimo déplore que la différence se rapporte au jeu, au « coup de dés » (terme usé par Derrida) qu'elle pratique. C'est en quelque sorte la prétention ludique de la différence qu'il remet en question et ce, en se laissant tenter paradoxalement par le jeu de la déconstruction, en pointant un des « plis » du texte derridien. La différence est une notion pour penser, sinon pour « maîtriser […] le plus irréductible de notre "époque" »[590]. Derrida omet une question primordiale selon Vattimo : « qui fait et que fait la différence? », oblitérant une dimension de la différence pensée par Heidegger, à savoir « le caractère éventuel de l'être ». Cette éventualité est « événementialité ». Elle fait de la différence une « histoire de l'être » dont la temporalité permet en dernier ressort de considérer la notion d'époque qu'autrement Derrida évacue. En d'autres mots, en s'excluant de l'histoire, la différence se jette dans l'éternité (« la qualification la plus classique de la métaphysique[591] »).

La *différance* déridienne ne peut que s'articuler autour de termes tels l'indécidabilité et l'impossible puisque la déconstruction de texte de la métaphysique permet d'en exposer le travers sans en sortir. Selon Vattimo, ce qui « différencie » la pensée de la différence c'est une attitude contemplative explicite concernant « la production du jeu des simulacres et de métaphores conscients d'être ce qu'ils sont »[592]. Derrida et « ses disciples[593] » interprètent Nietzsche en ce sens. Selon eux, Nietzsche est, avant Heidegger, un penseur de la différence. En opposant Dyonisos à Appolon il en fait la démonstration, et la monstration

[590] VATTIMO, Gianni, *Les Aventures de la différence*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 156.
[591] *Ibid.*, p. 159.
[592] *Idem.*
[593] Il nomme Bernard Pautrat, Jean-Michel Rey et Sarah Kofman.

en empruntant des figures liées à la mythologie tout en usant d'un langage poétique. Or, là où les penseurs de la différence voit une mise en œuvre, Vattimo voit une neutralisante répétition.

> Il est bien vrai que dans la poésie le signifiant se libère de la domination terroriste du signifié et le produit effectivement comme effet de son propre jeu, mais cet événement est, structurellement, toujours le même : le jeu est toujours nouveau, mais les règles sont établies une fois pour toutes –ce sont les règles de cette « structure originaire en un sens insolite » dont parle Derrida : la différence.[594]

De même —et c'est ce qui le différencie de Deleuze selon Vattimo — Derrida donne un sens à la pensée de la différence au-delà de la négation de la présence et/de l'origine. Pour lui, la pensée de la déconstructtion se réfère nécessairement à une archi-structure. Cet inconditionnel de la pensée de la déconstruction —qui de surcroît se mime — occulte sa propre éventualité. Le « tout est Dyonisos » derridien est le symptôme de cet impératif structurel. « Cela revient à reconnaître qu'il ne peut y avoir de dépassement de la métaphysique : la différence est à la base de toute ouverture de l'être, de toute époque, de toute histoire –mais alors elle fait fonction de stabilité métaphysique, elle n'est qu'un autre nom de l'*ontos on* platonicien. »[595]. Autre indice de l'inconséquence de leur interprétation, Vattimo considère que la branche française de la pensée de la différence se développe surtout à partir des premiers écrits de Nietzsche et s'essouffle au moment d'aborder les textes de la maturité.[596]

Ce que Vattimo avance ne laisse pas indifférent, il faut toutefois préciser qu'à l'intérieur du mouvement français de la pensée de la différence, il n'y a pas unanimité. Claude Lévesque le met d'ailleurs en relief. Il redoute la manière qu'a Pautrat d'indissocier la pensée de l'éternelle retour à « un certain style, d'un certain mode d'exposition, celui du récit mythique de Zarathoustra, […], et échappe ainsi à la réduction métaphysique »[597]. Lévesque précise que Derrida insiste aussi sur ce point et soulève que Nietzsche se

---

[594] VATTIMO, Gianni, *Les Aventures de la différence*, *op. cit.,* p. 86.

[595] VATTIMO, Gianni, *Les Aventures de la différence*, *op. cit.,* p. 92.

[596] *Ibid.,* p. 89.

[597] LÉVESQUE, Claude, *L'Étrangeté du texte, essais sur Nietzsche, Freud Blanchot et Derrida*, Québec, VLB éditeurs, 1976, p. 32.

préoccupe du style, mais que n'en cherchant pas un unique, il en revendique une pluralité[598].

Selon Vattimo, la notion d'éternel retour est inconciliable avec celle d'histoire qu'elle vise précisément à détruire. Bien qu'il le défende, Vattimo n'adhère pas aux conclusions de Heidegger à propos de Nietzsche, il avoue qu'une certaine équivocité de Heidegger mène à des interprétations « néo-platonisantes ou théologisantes »[599]. Là où il considère que Derrida « et ses disciples » stagnent et obstruent le passage, il conçoit néanmoins que Heidegger laisse des ouvertures permettant ce que Nietzsche envisage lui-même comme le dépassement de sa pensée. Il trouve en la question de « la pensée remémorante » cet avenir.

Vattimo cible une piste sur laquelle la pensée derridienne conduit et qu'il nomme sévèrement « l'illustration (et l'apologie) existentialiste de la finitude humaine »[600] que la linguistique structurale aurait mis « au goût du jour ». Le « tournant théologique de la phénoménologie française »[601] en est peut-être exemplaire aujourd'hui, plusieurs travaux critiques[602] ou adhérents[603] allant en ce sens. Alexis Nouss, en spécifiant en quoi le théologique se distingue du religieux amène une distinction précieuse en plus de préciser

---

[598] « Styles » et « langues » s'entrecoupent chez Derrida et mènent à la thématique de Babel. Il s'en explique dans *L'oreille de l'autre*. (Voir aussi *Psyché : L'invention de l'autre,* le chapitre « Des tours de Babel »). Babel, une thématique ancrée aussi dans l'œuvre de Zumthor.

[599] VATTIMO, Gianni, *Les Aventures de la différence*, *op. cit.,* p. 93.

[600] *Ibid.,* p. 88.

[601] Voir Dominique Janicaud qui attribue ce tournant aux croyants, Emmanuel Lévinas, Paul Ricoeur, Michel Henry, Jean-Luc Marion et Jean-Louis Chrétien.

[602] Vattimo mentionne l'essai *Pour une philosophie non théologique*, paru dans *Le poétique* (Paris, PUF, 1973) dans lequel Mikel Dufrenne soutient la thèse que la pensée derridienne serait somme toute théologique.

[603] Pour notre part, nous nous sommes hasardée à parcourir la thèse *Jacques Derrida, entre la question de l'écriture et l'appel de la voix.* Aux dires de son directeur, l'auteur d'origine africaine a été à prime abord interpellé par ces questions parce qu'elles résonnaient avec la culture de l'oralité à laquelle il s'identifie (dimension occultée par la suite). Si MFouakouet nous a permis de relire Derrida de près, l'ouvrage nous laissa perplexe pour diverses raisons. D'abord il est mentionné en exergue de la thèse défendue en 2002 à l'Université Grégorienne de Rome, qu'elle a été soutenue par un fond intitulé « Aide à l'Église en détresse ». Deuxièmement, le document d'environ 250 pages est suivi de plus de 100 pages de notes (1688 au total !). Outre ces grossièretés à ces extrémités, il faut avouer toutefois apprécier cette lecture « fidèle » à Derrida et, en sa manière plus investie que déconstructrice, rigoureuse. Fait inusité, l'auteur est prête déhonien, professeur de philosophie à l'Institut Édith Stein de l'Université de Kisangani (République Démocratique du Congo). Cela démontre t-il la portée de la pensée derridienne ou une manifestation suprême de syncrétisme?

que la notion de traduction (qui, rappelons-le, est primordiale chez de Campos, un des fondateurs de *Noigrandes*), serait chez Derrida la voie originaire de la « différence ».

> Les penseurs à qui on attribue la « mort de l'auteur » (Foucault, Barthes, Genette, Deleuze, Lacan, Kristeva) sont devenus référence obligatoire dans de nombreux cercles intellectuels. Leur pensée s'est largement diluée en une vulgate facile et peu signifiante, dont un des crédos serait une totale sécularisation de la pensée. Radicalement critique, ce courant éliminerait toute transcendance et toute idée de fondation. Dès lors, le concept de sacré semblerait appartenir à un horizon désormais inconciliable. Le fait est pourtant qu'il n'a pas disparu de la scène critique, où l'on peut repérer deux grandes « stratégies » à son endroit : d'une part, celle qui consiste à réaffirmer purement et simplement, à l'encontre de ces pensées, les droits de la métaphysique; d'autre part, celle qui tire avantage de la « déconstruction permanente » comme d'un indispensable déblayage des «fausses idoles» permettant, sur un terrain ainsi dégagé, dans une absence positivement valorisée, d'installer une réelle transcendance, un sacré non institutionnel. C'est dans cette seconde perspective qu'on peut lire la pensée de J. Derrida, notamment à travers l'exploration de la notion de traduction.[604]

En définitive, la critique de Vattimo n'invalide pas tout à fait Derrida qui, avec les notions de traduction et de deuil, ne se fige pas dans une archi-structure mais conçoit des dynamiques et des vides (des manques). Si « Dieu mort » équivaut à la fin de la métaphysique et à la différence, nous concédons que la déconstruction n'accélère pas le processus qui prendra des siècles aux dires de Vattimo –n'est-ce pas là une autre forme d'éternité dont il accusait Derrida? Vattimo surprend en redirigeant le sens du concept l'être-pour-la-mort de Heidegger. D'une lecture « rigoureusement ontologique », il propose de réévaluer son rapport à la « réalité ontique du périr ». Plus simplement, il propose de concevoir l'être-pour-la-mort dans une dimension biologique, animale même. C'est là une nouvelle piste qui ne manque pas d'intérêt, mais que nous n'emprunterons pas. Ne cherchons pas à savoir en quoi Heidegger poursuit l'œuvre de Nietzsche et ce qu'en fait Vattimo. Rappelons seulement que déjà en 1934, contre Heidegger, Karl Löwith [605] démontrait combien Nietzsche, par son expérimentation philosophique, déboutait tout système antérieur par une pensée par fragments qui assume ses contradictions et ce, au profit d'une valeur opératoire radicale : la vie. « Une pensée par fragments qui assume ses

[604] NOUSS, Alexis, *Texte et traduction : du sacré chez Jacques Derrida,* p. 25. [en ligne], www.religiologiques.uqam.ca/no5/nouss.pdf [consulté le 8 octobre 2015].

[605] LÔWITH, Karl, *Nietzsche : philosophie de l'éternel retour du même*, Hambourg, Calmann-Lévy, 1991.

contradictions et ce, au profit de la valeur opératoire qu'est la vie » : voilà ce que nous voudrions revendiquer par notre démarche en poésie et en recherche-création.

La mort de l'art

La poétique médiévale est assez puissante
pour intégrer sa propre contestation.[606]

Ce grand détour nous permet de comprendre que les notions philosophiques usées dans notre projet convoquent des enjeux qui pourraient faire l'objet de thèses eux-mêmes. Malgré leur caractère essentiellement théorique, nous y trouverions sans doute un prétexte à réaliser une performance! Néanmoins notre domaine, bien que multidisciplinaire, relève plus des arts que de la philosophie. C'est d'ailleurs pourquoi une autre piste nous a interpellée puisqu'elle combine les deux. Le philosophe Jos de Mul[607] lie la « mort de dieu » nietzschéenne à la « mort de l'art » chez Hegel. Selon lui, trois principales stratégies artistiques en répondent aujourd'hui : le salut comme restauration de certains « fondamentaux », le nihilisme poussé à son terme et l'exhaltation de « l'immanence de la transcendance dans l'ici et maintenant ». À prime abord, la dernière option semble celle qu'emploie VI_DE_DI_EU en tant que spectacle vivant. Or nous aurions pu démontrer que notre pratique relève des trois stratégies. « L'Art » ou « l'Artiste », incarnés par les figures de l'auteur ou de la metteure en scène-performeure, ne sont-elles pas des ombres faites idoles, telles que Nietzsche invite à vaincre?

« Dieu mort » consacre une rupture épistémologique dans le système sémantique métaphysique. La crise de la métaphysique concerne l'« art » puisqu'il requiert un rapport culturel pour fonder sa valeur. Aussi, « pour qu'il y ait de l'art, il faut qu'il y ait un regard et une pensée qui l'identifient. Cette identification suppose elle-même un processus complexe de différenciation »[608]. La « mort de l'art » hégelienne entre donc en résonance avec la « mort de dieu ». Cette filiation nous semble une prémisse à l'étude des pratiques

[606] ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris Seuil, 1972, p.104.

[607] DE MUL, « Résonances de la mort de Dieu. Après les fins de l'art », dans *Figure de l'art* 10. Pau, Presse de l'Université de Pau, 2002.

[608] RANCIÈRE, Jacques, *Malaise dans l'esthétique,* Paris, Galilée, 2004, p. 15.

expérimentales du début du XX^e siècle dont les avant-gardes sont emblématiques. Rappelons que les voix d'Achille Chavée et d'Antonin Artaud intègrent notre spectacle.

Encore là, c'est auprès d'un chercheur concerné par les poésies numériques que nous approfondissons la réflexion et rejoignons l'objet de notre recherche.

> Il faut considérer ces questions selon une double direction : soit on considère la question de l'histoire des médiums, et on appelle avant-garde les mouvements qui se sont approprié les technologies. Soit, on considère la question de l'histoire des avant-gardes comme liée à la question de la déconstruction, non pas du médium, mais de ce qui est exprimé à partir d'un médium et qui se constitue dans une réflexion politique. Soit donc, c'est la technique qui représente le critère que l'on étudie, soit nous considérons que la technique, tous en étant essentielle, s'inscrit dans une forme d'intentionnalité critique et politique de la poésie qui déborde son seul cadre. […]
>
> Il serait temps de réfléchir sur la question de la mythification de ce qui a été proposé par les avant-gardes. […] La question de l'essence de la technique est liée à cet inconscient de la loi, et ceci dès le XIX^e siècle. Mais cela s'est révélé avec l'ère postmoderne, en tant que la technique, en tant que mise en dispositif de tous les étants en vue de leur utilisation, est omniprésente et domine le monde.[609]

La piste de Jos de Mul ouvre et clôt l'horizon d'une réponse artistique à la question de la mort de dieu chez Nietzsche. Creuser davantage la notion de « mort de l'art » nous aurait néanmoins contraint à bifurquer plus longuement sur Hegel, alors que la philosophie de Nietzsche est justement une réponse critique de celle-ci et que nous avons préféré nous référer à l'analyse de André Hirst qui explicite le rapport du philosophe à la poésie, au langage.

Nous l'avons énoncé en introduction : la recherche-création nous place dans une posture délicate, sur la césure entre philosophie et poésie, entre langage du savoir et langage poétique. Par conséquent, notre démarche relève à la fois d'une herméneutique des textes et d'une heuristique de la pratique artistique. Ici aussi, la philosophie est un outil, un moyen plus qu'un but. Si notre recherche-création supposait que « l'éternel retour » nietzschéen puisse s'arrimer à la parenthèse Gutenberg, c'était pour en mesurer la conjecture plus que pour conclure à une quelconque eschatologie historique. Nous laissons aux théoriciens le soin de démonter ou de défendre les suppositions. Selon notre expérience, l'éternel retour

[609] BOISNARD, Philippe, *Poésie numérique*, Paris, Passage d'encres, 2008, p. 58.

s'avère à l'intérieur d'un processus de création. Le point final n'est pas celui d'arrivé, il est un nouveau départ. Si nous découvrons de nouveaux horizons, le paysage est au demeurant, un simple point de vue auquel s'ajoute nécessairement la mouvance d'une voix.

Les béances

Parmi toutes les béances que nous trouvons dans la thèse, la comparaison de notre projet avec d'autres propositions artistiques aurait aussi mérité un chapitre. À notre connaissance, peu d'artistes ont stipulé la déconstruction comme hypothèse de travail dans le cadre d'un spectacle de poésie multidisciplinaire. À leur défense, et pour souligner la tension qui anime notre démarche, précisons que dans l'optique derridienne la déconstruction n'est pas une théorie, mais simplement une pratique. Toutefois, nous reconnaissons des affinités certaines entre notre démarche et plusieurs autres. Sans plonger dans une analyse comparative, permettons nous d'en nommer quelques-unes.

Rappelons d'abord que l'une des caractéristiques de notre projet est d'utiliser des textes non-dédiés à la scène dans une approche performative. Au Québec, les travaux du Bureau de l'A.P.A (*La Jeune-Fille et la mort*) et en France, ceux de la chercheure Diane Scott (*Artaud pièce courte*) vont dans ce sens. Leur dramaturgie consiste en un collage de citations de philosophies critiques. Comme nous, tous deux usent de stratégies associées à la déconstruction. Ils défont la structure conventionnelle du théâtre par le biais de la scénographie ou dans une relation interactive avec le public. Comme ces artistes, nous évitons les trames narratives linéaires et privilégions l'éclatement de la dramaturgie. De même, c'est moins la psychologie de personnages que celles des spectateurs que nous ciblons. Par contre, par sa vocation poétique, notre proposition critique met davantage en demeure le langage que le discours, ou plutôt, elle vise à mettre en demeure le discours en désarçonnant le langage.

Dans la perspective d'une déconstruction de l'écriture impliquant graphie, oralité et numérique, le spectacle *Dieu de Thieu* de Gilles Artaud comporte plusieurs similitudes avec le nôtre. Malheureusement, il partage une autre caractéristique de VI_DE_DI_EU, celle d'avoir été présenté une seule fois. Nous ne pouvons donc pas nous engager dans une analyse sans avoir assisté à la présentation.

Les rapports à la mort et à « la voix de l'auteur » dans *Sepsis* de Christian Lapointe seraient à considérer. Ici, la mise en scène de la mort figurée avec humour par des revenants sinon par des extra-terrestres (avec une finale référant à une soucoupe volante) est bien menée. Or, c'est la déconstruction du texte, littérale, et sa remise en condition finale dans une répétition ordonnancée qui donne à cette pièce originalité et efficacité. Bien que dans notre collage, les extraits et les poèmes sont agencés avec une certaine logique, celle-ci s'est constituée —tout comme la thèse — en usant de beaucoup de hasard et d'intuition. L'exemple de *Sepsis* démontre que, comme certains poèmes finement « enlacés », la structure de la dramaturgie offre un potentiel de jeux formels et rythmiques saisissant.

Dans la perspective d'un décloisonnement des genres poétiques autour de la notion de « dieu » ou de « vide », des correspondances avec le projet *La Cité du Vacant* de l'artiste interdisciplinaire Hugo Nadeau étaient envisageables. Or, l'événement ponctuel, auquel d'ailleurs nous avons collaboré, n'était pas assez élaboré pour qu'en découle une analyse subséquente. La qualité principale du projet est du moins peu banale. Décentrée des foyers culturels, la présentation s'effectuait dans la région natale de l'artiste, plus précisément dans l'église de son village. VI_DE_DI_EU a lieu dans un espace neutre où le sens des éléments choisis peut se déployer. VI_DE_DI_EU les convoque, les nomme sinon les évoque. Elle ne se confronte pas directement à une mise en scène, elle la fomente.

Plusieurs autres propositions artistiques auraient pu être comparées à VI_DE_DI_EU ou simplement analysées afin d'approfondir des notions liées à la dramaturgie, à la mise en scène ou à certains motifs qui interpellent notre démarche en recherche-création. Si nous n'avons pas dédié un chapitre à cet effet, nous pouvons cependant référer aux nombreux articles[610] publiés au cours des dernières années et qui ont participés à la définition de nos paradigmes de recherches et à leur enrichissement.

Notre œuvre charnière est la mise en scène VI_DE_DI_EU. Plusieurs aspects de la recherche s'y réfèrent, que ce soit le chant de femme, le réseau, la vocalité et la performance ou la spatialisation de l'écriture via le numérique. Néanmoins, nombreux autres projets d'art et de performances ont ponctué notre démarche et aurait pu constituer

[610] Voir la liste des contributions à la recherche en annexe.

autant de laboratoires de création pouvant être mis en liens avec la recherche. Parmi les nombreuses performances ponctuelles, quelques-unes se démarquent et sont présentées en annexe. On compte notamment *Les Robes*, un monologue illustré qui se joue à sa manière de la mise en abîme, en racontant d'autres performances. Ce *stand up* a répondu directement à VI_DE_DI_EU en simplifiant ses besoins techniques et en s'appuyant pleinement sur la parole. Sans la lourdeur de la gestion de ressources humaines, des équipements et —disons-le — des concepts de VI_DE_DI_EU, *Les Robes* était plus facile à diffuser. Par ailleurs, la performance *Permutation de la rose* est sans doute la création la plus cohérente avec les propos de la présente recherche. Cette action à déploiement variable, a été créée dans un festival de performance en Suède et s'est développée à diverses occasions. Elle a en outre donné lieu à l'élaboration d'un essai qui, en puisant ses références de l'avant-gardiste « Rose is a rose is a rose…» de Gertrude Stein jusqu'au *Roman de la rose* du Moyen Âge, met aussi en perspective la parenthèse Gutenberg.

Pour en finir avec le jugement de DI_EU

De fillette à femme-à-arbre

Dans VI_DE_DI_EU, la déconstruction a donné lieu à des mises en abîme de ses propres éléments. Des voix d'hommes abordent toutes un même sujet d'une manière singulière. Elles parlent de dieu tandis qu'un personnage de fillette cherche sa propre voix. De même, cette mise en scène qui constitue le volet « création » de la recherche apparaît comme une métaphore de son pendant théorique puisque, faut-il s'en étonner, les auteurs référés dans la bibliographie ci-jointe sont majoritairement masculins.

Le choix de souligner ce déséquilibre en l'exacerbant est volontaire. Que la présente « entremetteuse en scène » soit une femme, et la seule sur scène, est prémédité. Ce positionnement éveille toutefois des questionnements sur le rôle au sein de l'œuvre et des œuvres qui la composent. À la fois au service des poètes et les utilisant, l'entremetteuse interprète les textes, elle les traduit en quelques sortes. Cela nous amène encore une fois

vers Derrida. Dans *L'oreille de l'autre*[611], livre qui fait état de son passage à Montréal en 1979 et des discussions qui ont suivi sa conférence, Monique Bosco remarque :

> Est-ce que la femme doit toujours être traductrice, non pas seulement bonne du poète, mais traductrice du poète? C'est un problème qui remonte loin, parce qu'en lisant un texte de Stendhal, je m'aperçois que Stendhal aussi dit aux femmes : n'écrivez pas, traduisez, vous gagnerez honorablement votre vie. Alors, c'est une question politique.

Nous transcrivons ici un extrait de la réponse[612] de Derrida :

> Il y a une dissymétrie, mais une dissymétrie double, de telle sorte que la femme traductrice dans ce cas-là n'est pas simplement subordonnée, ce n'est pas simplement la secrétaire de l'auteur, c'est aussi celle qui est aimée de l'auteur et à partir de laquelle seule l'écriture est possible. […] cette femme traductrice on peut la traduire comme féminité secondaire, subordonnée, opprimée, etc., mais on peut aussi la traduire comme le désirable absolu, celle qui fait la loi, la vérité, etc. […] le problème politique qui me paraît inévitable et réel est très complexe dans sa stratégie; il faut en redéployer tous les termes, repenser la traduction…

« Repenser la traduction » ce peut être, dans notre cas, non pas passer d'une langue à l'autre, mais explorer la remédiation du texte pour l'exploiter par divers médias dont le premier est la voix. C'est exactement là où nous a conduit cette recherche-création. Avec VI_DE_DI_EU, les textes d'autres artistes que la performeure (qui est pourtant aussi auteure) sont mis de l'avant. Or, le mutisme n'est que joué, il est théâtre. Véritablement, « l'entremetteuse en scène » détient le pouvoir, celui de créer le spectacle, mais également celui de penser avec lui. Il ne s'agit pas simplement « d'utiliser » les textes. Il s'agit de les honorer en se les appropriant, mais surtout, en les mettant en valeur par un mode opératoire. Parler, en dehors de soi, non pas pour se décentrer ou devenir autre, mais pour élargir les perspectives et, sainement, multiplier les points de vues. Depuis VI_DE_DI_EU, nombreux projets d'expositions ou de performances ont été réalisés en parallèle au doctorat. Un de ceux-ci y a pris racine et ne cesse de croître. Cette thèse, peut-être déjà en partie décomposée, est un terreau très riche où pousse désormais un arbre vivace.

---

[611] LÉVESQUE, Claude Lévesque et Christie V. McDonald, *L'oreille de l'autre*, Sherbrooke, VLB, 1982, p. 200.

[612] Précisons que les textes particulièrement discutés par les intervenants sont *L'Arrêt de mort* et *La folie du jour* de Maurice Blanchot.

Voie de Zumthor et vocalités

Étudier l'oralité et sa relation historique à l'écriture, a permis d'approfondir les ouvrages de Paul Zumthor. Très rapidement, des termes dont il a réinitialisé l'usage lui ont été définitivement empruntés. « Vocalité », « intervocalité » et « mouvance » définissent désormais notre pratique. À notre suite, d'autres ont fait de même[613]. La vaste perspective offerte par ce savant a vivement enrichi nos recherches dans leur dimension théorique. Outre l'étendue de ses connaissances, sa vision de l'éducation et de l'activité intellectuelle a accompagné notre démarche. Incitation à la nuance, imagination critique, gai savoir, humanisme; plus que l'information, c'est la manière de l'aborder et la transmettre qui fait de Zumthor un excellent pédagogue doublé d'un auteur aussi prolifique que captivant. Sa théorie nous ayant mené à sa pratique littéraire, nous avons trouvé en lui un véritable chercheur créateur avant l'heure, dont les sujets d'études ont abondamment nourri ses romans et ses poésies. Si ce médiéviste ne faisait pas de spectacle littéraire, il était tout de même un fin orateur en tant que professeur et conférencier. Il est une source abondante d'inspiration. Nous nous sommes donc intéressés, en marge des recherches doctorales, à l'homme et à l'ensemble de son œuvre. Il en a découlé un projet de création qui innove nos recherches en renversant le rapport scénique et qui utilise des ressources inédites pour jeter une lumière sur l'œuvre de cet important auteur québécois.

À lui seul, comme il a été dit de Nietzsche, Paul Zumthor revendique une pluralité. Nous nous engageons cette fois non pas à mettre en scène divers auteurs, mais à réaliser plusieurs mises en scène autour de la voix d'un seul. L'objectif premier est conceptuel : exemplifier les théories de Zumthor sur la vocalité en poursuivant un travail de la voix à partir de ses textes, sinon de sa propre voix (par le biais d'archives, d'entrevues radiophoniques). Nous visons à réaliser plusieurs « mises en présence performantielles »[614] de sa poésie. Plus de trente chansons interprétées par le duo formé auprès du multi-instrumentiste Michel Côté en 2016, des installations (dont le *Puits de Babel* présenté à la Manif d'Art en 2019) et nombreuses vidéopoésies alimentent le projet ZumTrobaR jusqu'à maintenant.

---

[613] Suite à l'insertion des termes que l'auteure de ses ligne en a fait dans un lexique (LAMY, Jonathan, Richard Martel, Hélène Matte et al., Québec, Édition Inter art actuel, 2013, p. 8-13-15-22.), leur usage a été constaté notamment auprès de la performeure Julie André.T. (mouvance) et de l'organisme Productions Rhizome (vocalité).

[614] ZUMTHOR, Paul, *La poésie et le corps*, Université de Genève, 1988. Durée: 01:30:11.

Pour conclure

Cette thèse n'a pas été qu'une aventure académique. C'est en dehors de la structure typiquement universitaire que s'est effectué la partie création du travail, en milieu professionnel. La recherche s'est fait parallèlement à un ensemble d'actions artistiques qu'elle a été développée, dont la principale est le spectacle VI_DE_DI_EU, présenté en 2012. À la fois création initiale, et aboutissement d'un processus entamé bien en amont (lorsque je découvrai Achille Chavé en Belgique en 2003, Pilote the Hot quatre ans plus tard lors de ma participation à la finale nationale de Slam à Montréal, que j'ai enregistrai ce dernier à Paris en 2009 ainsi que, la même année, Serge Pey à Toulouse, Alain Dantine et Vincent Tholomé à Namur. C'est donc avec un certain bagage, sinon du matériel sonore que j'arrivais au doctorat en 2011 avec l'intention de proposer une expérimentation performative inédite. Tout était alors en place, d'une part j'avais une pile de livres pour m'accompagner et poursuivre ma réflexion ; d'autre part je débutais une correspondance palpitante avec un professeur de philosophie retraité, monsieur Claude Lévesque. Le spectacle était déjà programmé pour un festival, il me restait à plonger dans la composition de l'œuvre en tentant – et c'était là ma première problématique – d'exemplifier la déconstruction et l'étrangeté du texte, sur scène, tout en réfléchissant l'idée de la mort de dieu. Or, au moment de monter la trame sonore, le collage à partir duquel toute la performance devait se déployer, je me suis aperçue que les enregistrements avaient été effacées et que, là où la poésie avait été patiemment gravée, il ne restait qu'un splendide VIDE. J'ai pris la chose en riant, puisque justement je travaillais le VIDE, le silence sinon l'absence de Dieu : du moins sa mort. J'y voyais l'occasion de réfléchir aux conséquences. Je n'avais pas le temps de m'apitoyer sur mon sort et j'ai dû m'activer pour reprendre certains enregistrements. Devant l'impossibilité de retourner en Europe, c'est par Skype que j'ai repris les lectures de Dantine et Pey. Il en a résulté une réduction de la qualité sonore. J'ai alors fait mon deuil du livre-disque que j'envisageais d'abord avec le projet. Néanmoins la texture et les bruits engendrés, témoignages du contexte d'opération et marques de la technologie intermédiaire, tout cela m'a inspiré. Plutôt que tenter de les camoufler, j'ai souhaité les mettre de l'avant. Déconstruire, c'était alors révéler les failles, mettre en abîme le contexte de présentation, éventrer l'œuvre pour en démontrer le mécanisme. Cette perte m'a aussi fait prendre conscience de tout le chemin parcouru dans

la cueillette des textes, fruits d'un concours de circonstances pour lequel le hasard objectif fut une méthode particulièrement féconde et au cours duquel la relation avec les individus avait été primordiale. Là se trouvent donc les prémisses de ce que j'appelai plus tard : la poétique de la rencontre, notion à laquelle nous reviendrons en dernière instance.

Trêve d'anecdote, rappelons que cette thèse s'intitule : *)Expériences poétiques autour de la parenthèse Gutenberg(suivie de VI_DE_DI_EU : étrangeté du texte et entremise en scène de la VOIX*. On trouve à même ce titre des éléments importants sur lesquelles, il est essentiel de revenir. D'abord, il y a le cadre théorique dans lequel s'inscrit la recherche, c'est-à-dire l'hypothèse de la parenthèse Gutenberg. Nous y trouvons également le titre de du projet de création, la performance VI_DE_DI_EU, ainsi que la posture que je me suis attribuée à sa suite : le rôle d'entremetteuse en scène. Enfin, l'intitulé se termine par le mot VOIX en lettres majuscules, mot qui appelle la notion de vocalité, notion essentielle s'il en est une, puisqu'elle a guidé mon étude et ma pratique tout au long de la démarche.

L'intérêt pour le médium, pour ne pas dire le média, a fait des écrits de McLuhan un incontournable que très vite, les écrits de Zumthor ont permis de nuancer. La dialectique entre l'oral et l'écrit -l'auditif et le visuel- a donné lieu à l'établissement-non pas d'une opposition, mais d'une dynamique à même la mise en scène VI_DE_DI_EU. Plus encore, l'hypothèse de la parenthèse Gutenberg selon laquelle l'imprimerie est une technologie provisoire dans l'histoire, mais qui aurait métamorphosé les mœurs culturelles en dévalorisant la voix au profit la vue, ouvrait à l'étude de deux périodes historiques qui m'ont toujours fasciné et qui avaient généralement peu été étudiées au Québec (particulièrement par des praticiens) : les poésies expérimentales d'après-guerre et la poésie primordiale des troubadours. La première m'a mené à pointer le mode réseau comme facteur de développement des poésies expérimentales et ce, jusqu'à leur établissement au Québec à partir des années 1970. La seconde m'a mené à décrire le démantèlement d'un autre réseau, celui du circuit poétique d'Occitan au 13^{e} siècle!

De part et d'autre, un certain rapport à l'autorité a été mis en perspective, d'une part en soulignant l'institutionnalisation et la festivalisation de la culture au 20^{e} siècle dont n'a pas échappé les dites avant-gardes, d'autre part en accusant la volonté de domination de l'Église et l'apparition de l'inquisition au Moyen Âge. De part et d'autre, la place des

femmes en tant que créatrices était questionnée. Ces deux parties représentent un peu l'Alpha et l'Omega de ma pratique puisque les poésies expérimentales ciblent le milieu performatif d'où j'arrive et celle sur les troubadours – formellement centrale dans la thèse – mène vers mes plus récents projets de création.

Force est de constater que mon intérêt pour les questions philosophiques s'est déplacé vers la question du médium. Finalement, ma réflexion s'est recentrée autour des dynamiques et des valeurs qui régissent les actions artistiques et les modes culturels dont l'ego, l'amitié, l'ambition et l'amour font parties. Ainsi j'ai emprunté une perspective plus historique après avoir aborder de front des questions philosophiques, telle la mort de Dieu, la possibilité de la fin de la métaphysique ou encore la réconciliation entre poésie et philosophie chez Nietzsche. Le rapport à la philosophie s'est fait en intimité avec la pratique, dans l'ici et maintenant de la création par laquelle je tentais d'exemplifier les concepts. La philosophie avait alors l'emploi de dramaturgie pour la performance expérimentale. Une fois VI_DE_DI_EU terminée, le besoin d'orienter ma pratique vers d'autres perspectives, dans une autre temporalité s'est imposé.

À vrai dire, le facteur humain a aussi joué un rôle important : la disparition de Claude Lévesque quelques jours après VI_DE_DI_EU a fait avorter notre correspondance, me laissant sans voix alors que notre conversation était si prometteuse. Jusqu'à la réalisation de VI_DE_DI_EU, les pistes empruntées avec Claude Levesque, ainsi qu'avec Hirst m'a mené à une préoccupation pour le langage capable de faire basculer la philosophie et à la mise en valeur de la poétique chez Nietzsche comme un élément fondamental de sa pensée. Puis avec Vattimo et M. Mfouakouet, j'ai enfin épuisé mes intérêts pour Derrida. Mon deuil de Claude Lévesque, m'a en quelque sorte été libérée de cet attachement au philosophique.

Par ailleurs, ma fascination pour l'œuvre de Zumthor progressait sans cesse. Même si très théorique, elle balisait mon travail performatif tout en élargissant mon espace de jeu, au-delà des conventions de l'art contemporain. Par les nuances qu'elle apportait aux théories de McLuhan, elle validait une recherche autour des différents mediums poétiques, jusqu'au numérique. Néanmoins, le numérique était une contrainte obligée. Au niveau pratique, l'aspect technique de VI_DE_DI_EU avait été nécessaire au propos. Il justifiait ma participation à la Chaire en Culture numérique. Néanmoins, ce même aspect technique me

rendait dépendante, une position inhabituelle pour la performeure que je suis et qui préfère choisir ses contraintes. Je me devais de voir au numérique pour compléter l'étude des poésies d'après-guerre. J'en étais à m'intéresser à la « conversion numérique » développé par mon codirecteur d'alors, M. Doueihi, lorsque celui-ci a quitté l'Université étant donné la fermeture abrupte de sa Chaire d'étude. C'était là un autre deuil à faire. Or, ce n'était pas le numérique qui allait me manquer mais bien cet homme que j'avais eu l'immense privilège de côtoyer et en qui je voyais la figure modèle de l'idéal intellectuel. Il me restait que cette théorie de la parenthèse Gutenberg, dont il m'avait parlé et dont, à l'époque, je ne croyais pas nécessairement adopter. C'était pourtant là un riche héritage.

D'un côté, j'avais lu tous les livres de Lévesque sans avoir entendu sa voix. De l'autre, j'étais déçu de connaitre le regard vif et le timbre de Doueihi sans avoir approfondi son écriture et profiter de sa présence pour en discuter avec lui. Surtout, j'étais sans cesse offusqué par ma propre ignorance et j'avais -vraisemblablement- besoin d'une figure idéalisée de l'érudit. Non pas d'un maître, mais d'un d'un mètre à penser, non pas pour dominer ma réflexion mais pour m'aider à en prendre la mesure : un mètre à mesurer donc. Zumthor demeurait à la hauteur de mes attentes, c'est-à-dire qu'il ne cessait de m'étonner, de m'apprendre, de me ravir par sa finesse, de me remettre à ma place, de m'inspirer, encore à ce jour. Par ailleurs, si je ne pouvais pas communiquer avec lui directement, je me suis trouvé par un heureux concours de circonstance, à correspondre avec l'un de ses fidèles amis, Jean Marcel, ancien professeur de littérature à l'Université Laval, médiéviste s'étant fait moine boudhiste. Ce lien était un motivateur.

Avec VI_DE_DI_EU et les recherches mêlées de deuils, je m'étais affranchie de la philosophie et du numérique, il me restait la poésie. Je m'étais affranchie de la religion et de Dieu, il me restait l'amour. Le poème de femme qui concluait le spectacle et mon intérêt pour le médiéviste Paul Zumthor me donnait l'occasion de fouiller des poésies qui m'avaient toujours intéressées, celle des troubadours. La parenthèse Gutenberg était ce trou de serrure me permettant d'y accéder. J'y trouvai un rapport aux femmes, à la religion, au réseau, au gai savoir (Nietzsche) et à la vocalité qui s'arrimait avec VI_DE_DI_EU et surtout, une source d'inspiration foisonnante.

Je me suis retrouvée devant cette mosaïque de thèmes, d'écrits et de créations, somme toute cohérente puisque chaque pièce révélait un aspect de ma pratique artistique ou la nourrissait. Introduire et conclure demeurent pour moi, chaque fois, un exercice périlleux. Les mosaïques que je conçois sont des mobiles en mouvement, constamment engagés dans un processus de création. Cela m'aura pris quelques années pour achever la thèse. Années au cours desquelles les projets se sont enchaînés pour ne pas dire déchaînés.

Cette thèse a généré des avancements, en fait foi les nombreux articles que j'ai publiés au cours des dernières années. Avant tout, elle a été une source d'apprentissage et un générateur de créations. Malgré le fait que je n'ai pas toujours fait selon les standards académiques qui, doit-on le souligner, ne sont pas tout-à-fait clairs en recherche-création, la thèse comprend des contributions non-négligeables ; souligner le rapport de Nietzsche aux troubadours avec qui il partage la notion de Gai savoir est une piste qui, j'espère, sera exploité par des philosophes qui ne craignent pas la poésie ; aborder l'histoire de l'art non pas seulement en fonction des artistes, des disciplines ou des médiums, mais en considérant la dynamique des réseaux, de même que leur institutionnalisation semble nécessaire, il s'agissait ici d'une déconstruction de la notion d'avant-garde ; enfin, en retraçant la relation entre les réseaux de poésies expérimentales d'après-guerre avec Québec j'ai démontré le contexte d'émergence du réseau de performance qui nous caractérise. Par ailleurs, ce sont là des détails mais tout de même, je me félicite d'avoir ajouté mon grain de sel au domaine des études de la littérature médiévale : j'ai rectifié les prétentions de Davenson qu'empruntait aussi Zumthor concernant une supposée compétition entre Guillaume IX et D'Abrissel en plus de souligner une erreur de Roubault concernant la date de création de la forme mémoire du sonnet, la canso. En outre, sans avoir résolu la question de l'origine de la poésie courtoise, j'ai pu consolider la thèse des sources arabes et brosser un tableau des tendances spirituelles en Occitanie à l'époque (et des valeurs opératoires de sa poésie).

Or, mes contributions les plus certaines sont sans doute au niveau de la production artistique. La mise en scène VI_DE_DI_EU, si elle n'a pas pour l'instant eu d'autres occurrences a néanmoins eu des répercussions. L'usage de mise en abime et l'idée de recomposer l'espace de jeu, de monter et démonter des cubes à même la scène pour en faire un écran amovible et s'y jucher dans une certaine précarité a été utilisé par les productions

Rhizomes l'année suivant ma performance lors d'un projet en partenariat avec des artistes bordelais. Par ailleurs, l'artisan numérique engagé dans l'aventure de VI_DE_DI_EU, qui en était alors à sa première expérience professionnelle, a récupéré les outils que je lui avais demandé de créer au sein d'autres projets. Les arts vivants invitent par leur vocalité, leur gestualité comme par leur versatilité, à une mimétique et une mouvance dont on ne doit pas s'étonner. Une contribution demeure difficilement récupérable néanmoins, est le projet nommé ZumTrobaR. Avec ce projet, je suis passée du mode « mosaïque » au mode « kaléidoscopique ». Des concepts-clefs de Zumthor, tels le nomadisme, l'ambiguïté, l'imagination critique et la mouvance, la vocalité est plus marquante dans la thèse et dans les projets subséquents. Elle a dépassé le statut de concept pour devenir intégralement une pratique. Dans VI_DE_DI_EU la voix était écrite, entendue, chantée, silencieuse. J'y était muette. Puis en interprétant des poèmes de Zumhor au sein du projet ZumTrobaR, j'ai effectué un travail sur la voix (et sur l'oreille) très physique et rigoureux. Deux publications sonores, deux livres et plus d'une dizaine de vidéopoésies en témoignent, dont un projet autour de Babel (donc de la traduction), un thème chérie par Zumthor lui-même. Avec le projet ZumTrobaR, qui mêle médiation culturelle et productions artistiques diverses, j'ai pour ainsi dire sorti Zumthor du carcan universitaire afin de le réactualiser.

En ce sens, ma recherche création peut être qualifiée de recherche action. Elle réside dans l'expérimentation, l'intervention, la relation. Elle privilégie l'expérience. De même, si j'espère que cette thèse en rend compte, le processus, le vécu et les œuvres qui la traversent en sont les meilleurs arguments.

Pour une poétique de la rencontre

> *Quelques mois avant de mourir, Georges Bataille réédite, en 1962,* La Haine de la poésie *sous un nouveau titre* L'Impossible*, comme si se devait être le dernier mot de sa pensée. Le premier titre, plus abrupt, n'avait pas été compris. « Il me semblait, écrit-il dans sa préface, qu'à la poésie véritable accédait seule la haine. La poésie n'avait de sens puissant que dans la violence de la révolte. Mais la poésie n'atteint cette violence qu'évoquant l'impossible.*[615]

[615] Lévesque, Claude, *La poésie comme expérience*, Montréal, Hurtubise, 2009, p. 11.

Malgré le fait que cette recherche comporte des lacunes, elle a généré des œuvres et des réflexions qui sont de notables contributions. Un chapitre entier aurait pu être consacré aux œuvres. Outre VI_DE_DI_EU qui est un des résultats les plus probants, des créations ont pris la forme de projets de médiations culturelles, de spectacles, d'écrits, etc. Plurielle, multi, indisciplinaire : ma démarche semble éclatée et pourtant une poétique la détermine. Étant donné ma sensibilité pour le média et la plasticité des œuvres, cette poétique pourrait en être une de la contingence. Néanmoins, pour la nommer simplement, le titre d'une exposition de dessins (présentée à quatre reprises depuis le début du doctorat en 2011) est idéal : *Poétique de la rencontre*.

Tant chez les troubadours que chez les poètes du XX^{e} siècle, d'amitiés sinon les réseaux, locaux et internationaux, sont des pôles de créations. Au-delà des concepts et des jeux formels, c'est la rencontre, par le biais de la voix ou de l'écrit, du hasard objectif surréaliste ou de recherches systématiques (mais amusées), qui motive mes recherches. Si de nombreux auteurs, philosophes ou poètes, offrent une matière de qualité, c'est de tout un chacun que peut surgir l'étoile à laquelle s'accroche du lien. Du lien entre les idées et entre les gens. Des corps en mouvement dans une constellation près de chez vous. Et entre eux, du VI_DE, ou en tout cas ce « je-ne-sais-quoi », un certain vertige.

Merci.

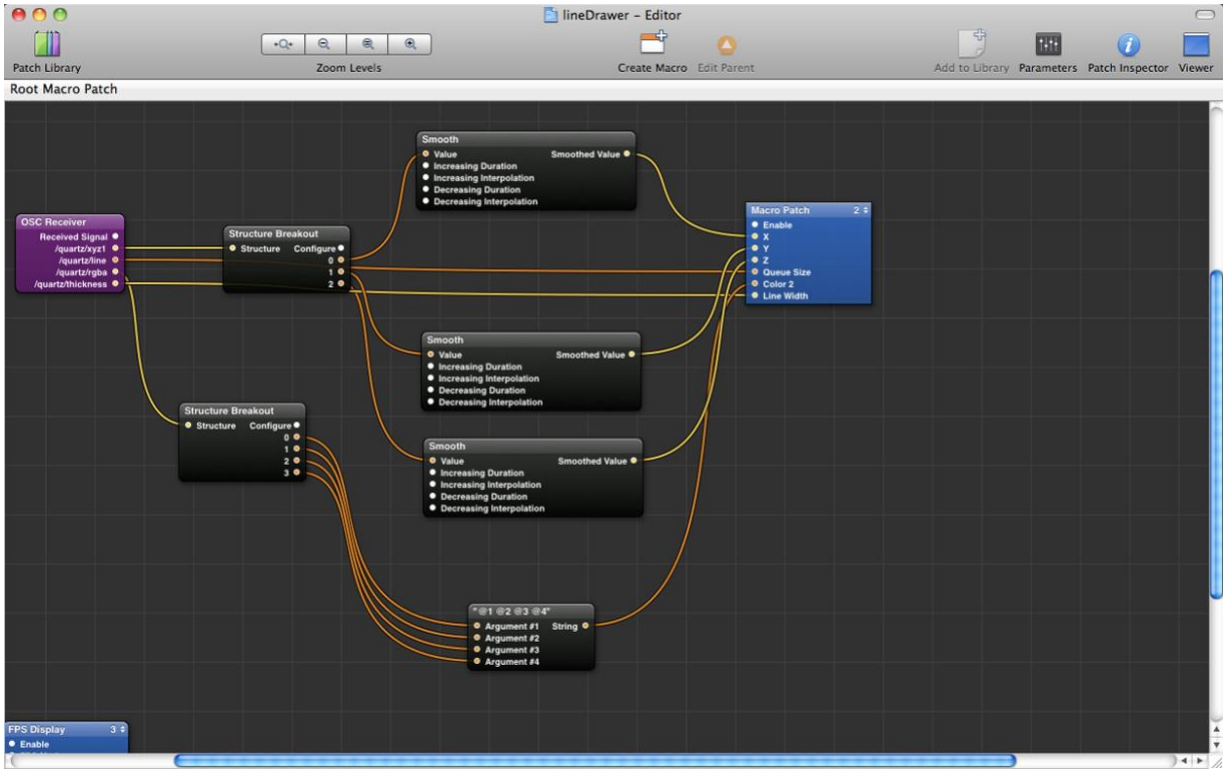


Fig. 21 : « Patch » interfacique de VI_DE_DI_EU, capture d’écran : Louis-Robert Bouchard.

Bibliographie

ABRAMOVICI, Jean-Christophe, *Le Livre interdit,* Paris, Payot et Rivages, 1996.

AGAMBEN, Giorgio, *Le langage et la mort,* Paris, Christian Bourgeois, 1991.

AGAMBEN, Giorgio, *Stanze,* Paris, Christian Bourgeois, 1992.

AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire,* Paris, Payot, 2002.

AGAMBEN, Giorgio, *Profanations,* Paris, Rivages, 2005.

AGAMBEN, Giorgio, *L'ombre de l'amour,* Paris, Rivages, 2003.

ANSELL PEARSON, Keith, *How to read Nietzsche,* London, Granta Books, 2005.

ALLIO, Patricia, « La Passion Logoscopique », ds *Valère Novarina, théâtre du verbe,* Paris : José Corti, 2001.

ARTEAU, Gilles, Andrée Michaud, Réjean Perron et al., *Obscure 82-89*, Québec, [s. é. s. l. n. d.].

AUDIAU, J. et R. Lavaud, *Nouvelle anthologie des troubadours*, Paris, BUL, 1928.

BARTHES, Roland, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982.

BEC, Pierre, *Burlesques et obscénités chez les troubadours,* Paris, Stock, 1984.

BLAINE, Julien [dir.], Richard Martel, Robert Racine, Line Mc Murray, et al., *DOC(K)S* nº 66, Les Québécois, 1984.

BLAINE, Julien, *Cahiers de la 5ième feuille*, Romainville : Éditions Al Dante, 2003.

BLANCHET**,** Anne-Sophie, *Lorsque le spectateur se fait acteur, La manœuvre artistique*, Mémoire de maitrise, Québec, Université Laval, 2012.

BLANCHOT, Maurice, *L'Entretien infini,* Paris, Gallimard, 1969.

BOBILLOT, Jean-Pierre, *Poésie sonore*, Reims, Le Clou dans le fer, 2009.

BOOTZ, Philippe, Philippe Boisnard, Philippe Castellin, *et al. Poésie numérique*, Paris, Passage d'encres 2008.

BOURRIAULT, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998.

BOUYSSIÈRES, Françoise, *Petite histoire du Catharisme et de la croisade des albigeois,* Albi, Esventat, s.d.

BRET, Cyril, *Robert Filiou et sa recherche, Les enjeux plasticognitifs de la recherche sur l'origine,* Éditions Invervention, 2010.

CASTELLIN, Philippe, *DOC(K)S mode d'emploi, Histoire, formes & sens des poésies expérimentales au XX^e siècle,* Romainville, Al Dante / &, 2002.

CAUQUELIN, Anne, *Petit traité d'art contemporain,* Paris, Éditions du Seuil, 1996.

CHAMBERLAND, Roger [dir], Richard Martel [dir], Paul Zumthor, Félix Guattari, *et al*., *Oralités-Polyphonix16,* Québec, Inter Éditeur, CRELIQ, 1992.

CORNILLIAT, François, *Or ne mens, couleurs de l'éloge et du blâme chez les Grands rhétoriqueurs*, Paris, Champion, 1994.

DAVENSON, Henri, *Les Troubadours,* Bourges, Seuil, 1961.

DE FOURNIVAL et al., *Bestiaire du Moyen Âge,* Paris, Stock+, 1980.

DELEUZE, Gilles, *Nietzsche et la philosophie,* Paris, Presses universitaire de France, 1962.

DERRIDA, Jacques, *La Voix et le phénomène,* Paris, Presses universitaire de France, 1972.

DERRIDA, Jacques, *Éperons, les styles de Nietzsche,* Paris, Flammarion, 1978.

DERRIDA, Jacques, *Demeure,* Paris, Galilée, 1998.

DERRIDA, Jacques, Le Phèdre suivi de La Pharmacie de Platon, Paris, GF Flammarion, 2004.

DERRIDA, Jacques, Alexis Nouss, Gad Soussana, *Dire l'évènement est-ce possible?*, séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida, Montréal, L'Harmattan, 2001.

DERRIDA, Jacques, « Le Théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », dans L'Écriture et la différence, Paris, Seuil, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Gestes d'air et de pierre, corps, parole, souffle, image*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005.

DONGUY, Jacques, *Poésies expérimentales Zone numérique (1953-2007)*, Dijon, Les Presses du réel, 2007.

DONGUY, Jacques [dir], *Isidore Isou,*[CD], [s.l.], A.D.L.M, Son@rt, 2001

DONGUY, Jacques *1960-1985 Une Génération, poésie concrète, poésie sonore, poésie visuelle,* Paris, Henri Veyrier, 1985.

DUMOULIÉ, Camille, *Nietzsche et Artaud, pour une éthique de la cruauté*, Paris, Presse Universitaire de France, 1992.

ECO, Umberto, La Structure absente, Mercure de France, 1972.

FEUERBACH, Ludwig, *L'essence du christianisme*, Paris, François Maspero, 1982, p. 117-150.

FILIOU, Robert, *L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art*, Québec, Éditions Intervention, 2003

FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1970.

GARNIER, Pierre, *Spatialisme et poésie concrète*, Paris, Gallimard, 1968.

GAUVREAU, Claude, *Œuvres créatrices,* Ottawa, Éditions Parti pris 1971.

G. NICKOLS, Stephen, « Et si on repensait le "Grand chant courtois" », dans *Paul Zumthor ou l'invention permanente*, Recherches et rencontres 1998, n.9, Jacqueline Cerquiglini- Toulet (dir.), Genève, DROZ S.A., 1999.

GROUPE µ, *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1977.

HERR, Sophie, Geste de la voix et théâtre du corps, corps et expérimentations vocales à la croisée des pratiques artistiques du XXe siècle à nos jours, Paris, L'Harmattan, 2009.

HIRST, André, *VERSUS, Hegel et la philosophie à l'épreuve de la poésie*, Paris, Éditions Kimé, 1999.

JACOTTEY, Marie-Louise, *N'est pas fou qui veut,* Dominique Guéniot éditeur, Langres, 2000.

JACOBSON, Roman, *Question de poétique*, Paris, Seuil, 1973.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Le paradoxe de la morale,* Paris, Seuil, 1989.

JEANROY, Alfred, *Anthologie des troubadours*, Paris, La Renaissance du livre, 1927.

KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, Paris, Garnier-Flammarion, 1976.

KRZYWKOWSKI, Isabelle, *Machines à écrire, Littérature et technologies du XIX^e^ au XXI^e^ siècle,* Grenoble, Ellug, 2010.

LABEL-ROJOUX, Arnaud, *L'Acte pour l'art,* Marseille, Éditions Al Dante, 2004.

LALLIER, François, *La Voix antérieure, Baudelaire, Poe, Mallarmé, Rimbaud*, Bruxelles, La Lettre volée, 2007.

LAMY, Jonathan, Richard Martel, Hélène Matte et al., Index du performatif, Québec, Édition Inter art actuel, 2013.

LARRUE, Jean-Marc, « Théâtralité, médialité et sociomédialité : fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale », dans *Theatre Research in Canada*, vol. 32, numéros 2, 2011.

LEBEL, Jean-Jacques, Julien Blaine, Bernard Heidsieck, *et al.*, *Poésie en action,* Issy-les-Moulineaux, Éditions Loques /Nèpes, 1984.

LE BOT, Marc, *Les noms propres des dieux*, Cognac, Fata Morgana, 1989.

LÉVESQUE, Claude, *L'Étrangeté du texte, essais sur Nietzsche, Freud Blanchot et Derrida*, Québec, VLB éditeurs, 1976.

LÉVESQUE, Claude (dir), V. Mcdonald, Christie (dir) et al., *L'oreille de l'autre*, Sherbrooke, VLB, 1982.

LÉVESQUE, Claude, *Dissonance : Nietzsche à la limite du langage*, Montréal, Hurtubise, 1988.

LÉVESQUE, Claude, *Le proche et le lointain,* Montréal, VLB, 1994.

LÉVESQUE, Claude, [dir.] et al., La poésie comme expérience, Montréal, Hurtubise, 2009.

LÉVESQUE, Claude, *Philosophie sans frontières,* Québec, Nota Bene, 2010.

LÖWITH, Karl, *Nietzsche : philosophie de l'éternel retour du même*, Hambourg, Calmann-Lévy, 1991.

LUQUET-JUILLET, Jacquette, *Occitanie Terre de fatalité – Tome III,* Paris, Dervy, 2000.

MALLARMÉ, Stéphane, *Thèmes anglais pour toute les grammaires*, précédé de la « Sorte de préface » de Paul Valéry, Paris, Gallimard, 1937.

MALLARMÉ, Stéphane, *Poésies*, Paris, Booking International, 1993.

MAROL, Jean Claude, *L'Amour libéré ou l'érotique initiale des troubadours,* Paris, Dervy, 1998.

MARTEL Richard (dir.) et al., *Performance au • in Canada 1970-1990*, Québec, Éditions Intervention, 1991.

MARTEL Richard (dir.) et al., Richard Martel, « Québec, vaste village jouissif et performatif », dans *L'Art en acte 1982-1997,* Québec, Éditions Intervention, 1998.

MARTEL Richard (dir.) et al., *Art Action 1958-1998,* Québec, Éditions Intervention, 2001.

MARTEL Richard (dir.) et al., *RIAP 2012,* Québec, Éditions Intervention, 2013.

MARTIN, Serge, *Langage et relation, Poétique de l'amour*, Paris, L'Harmattan, 2005.

MÉCHOULAN, Éric, *Le crépuscule des intellectuels, De la tyrannie de la clarté au délire d'interprétation*, Montréal, Nota Bene, 2005.

McLUHAN, Marshall, *La Galaxie Gutenberg; La genèse de l'homme typographique*, Montréal, HMH, 1968.

MFOUFOUET, Léopold *Jacques Derrida, entre la question de l'écriture et l'appel de la voix,* L'Harmattan, ouverture philosophique, Paris, 2005.

NANCY, Jean-Luc, *La Communauté affrontée*, Paris, Galilée, 2001.

NELLI, René, *Le roman de Flamenca, un art d'aimer occitanien du XIII^e siècle,* Villegly, 1989.

NEVEU, Olivier Neveu, *Politique de spectateur, Les enjeux du théâtre politique d'aujourd'hui*, Paris, La découverte, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich, *Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich, *Le Gai savoir*, Paris, Gallimard, 1985.

NIETZSCHE, Friedrich, *Le crépuscule des idoles,* Paris, Gallimard, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, Paris, Babel /Actes Sud, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard, 1998.

NOVARINA, Valère, *Devant Parole,* Paris, P.O.L., 2010.

NOVARINA, Valère, *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2006.

PADIN, Clemente, *De la représentation à l'action*, Marseille, Les Anartistes, 1975.

PAGANINI, Gianni, *Les philosophies clandestines à l'âge classique*, Philosophie Presse Universitaire de France, Paris, 2005.

PINSON, Jean-Claude, *Poéthique, une autothéorie,* Seyssel, Champ Vallon, 2013.

PIRES FERREIRA, Jerusa, « L'univers de Paul Zumthor et son rayonnement au Brésil », dans Traversées .

PONBRIAND, Chantal (dir.) et al., *Performance, Texte, document*, actes du colloque « Performance et Multidisciplinarité : Postmodernisme, Montréal, Parachute », 1980.

R. BEZZOLA, Reto, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident* (500-1200), Paris, Champion, 1944.

RABATÉ, Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 1999.

RAMOND, CHARLES, *Le Vocabulaire de Derrida,* Paris, Ellipses, 2001.

RANCIÈRE, Jacques, *Malaise dans l'esthétique,* Paris, Galilée, 2004,

RICHARD, Alain-Martin, Richard Martel et al., *Territoires nomades*, Québec, Inter Éditeur, 1995.

RICHARD, Alain-Martin Richard, « Activisme et performance : des manifestes-agis à la manœuvre », dans *Performance au Canada 1970-1990*, Québec, Éditions Intervention,.

RICHARD, Alain-Martin, « Hymne au Sacré en sol mineur », dans *Rencontre Internationale d'art performance de Québec 2010, Regards sur l'art action en Amérique Latine et en Asie,* Québec, Éditions Intervention, 2013.

ROUBAUD Jacques, *La fleur inverse,* Les belles lettres, Paris, 1994.

SAEMMER, Alexandra (dir.) et al. E-Formes, écritures visuelles sur supports numériques. Saint-Étienne : Publication de l'Université de Ste-Étienne, 2008.

SAINT-HILAIRE, Jean-Claude, « De la galerie Comme au Lieu, centre en art actuel », dans *L'art en acte 1982-1997,* Québec, Éditions Intervention, 1998.

SIOUI DURAND, Guy, L'art comme alternative, Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996, Québec, Éditions Intervention, 1997.

SOURRIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique,* Paris, Presse Universitaire de France, 1990.

SOUSSANA, Gad (dir), Joseph J. Levy (dir), et al., *Actualités de l'évènement,* Québec, LIBER, 2000.

SPATOLA, Adriano *Vers la poésie totale*, Marseille, Éditions Via Valeriano, 1993.

STIRNER, Max, *L'Unique et sa propriété*, Paris, Édition de la table ronde, 2000.

TODOROV, Tzvetan, Théories du symbole, Paris, Seuil.

UHL, Patrice, *Antidoxa, paradoxes et contre-textes,* Paris, L'Harmattan, 2010.

VATTIMO, Gianni, *Les Aventures de la différence,* Paris, Éditions de Minuit, 1985.

VIRMAUX Odette, Alain Virmaux, *Antonin Artaud*, Besançon, Éditions de la Manufacture, 1991, avec CD.

WIENAND, Isabelle, *Significations de la mort de Dieu chez Nietzsche d'Humain trop humain à Ainsi parlait Zarathoustra,* Allemagne, Peter Lang, 2006.

ZINC, Michel, *Les troubadours, une histoire poétique*, Paris, Perrin, 2013.

ZUMTHOR, Paul, *Miroirs de l'amour, tragédie et préciosité*, Paris, Plon, 1952.

ZUMTHOR, Paul, *Les Puits de Babel,* Paris, Gallimard, 1969.

ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.

ZUMTHOR, Paul, *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975.

ZUMTHOR, Paul, *Le masque et la lumière*, Paris, Seuil, 1978.

ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix*, Paris, Seuil, 1987.

ZUMTHOR, Paul, *Point de fuite,* Montréal, Hexagone, 1989.

ZUMTHOR, Paul, *Performances, réception, lecture*, Montréal, le préambule 1990.

ZUMTHOR, Paul, *Fin en soi,* Montréal, Hexagone, 1996.

ZUMTHOR, Paul, *Babel ou l'inachèvement,* Paris, Seuil, 1996.

Articles, programme et périodiques

BEAULIEU, Alain, « L'incarnation phénoménologique à l'épreuve du "corps sans organes" », dans Laval théologique et philosophique, Volume 60, Numéro 2, juin, 2004, p. 301–316.

BROGNIET, Éric, « L'influence des poètes arabes préislamiques sur la naissance de l'amour courtois chez les troubadours de langue d'oc », dans Le Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature française de Belgique, Tome LXXXIX, 2011. p.77-88.

BUSQUE, Marie-Christine Note de lecture « Marion Chénétier-Alev, L'oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane, Saarbrücken, Allemagne, Éditions universitaires européennes, 2010, 576 p. » dans L'Annuaire du théâtre 49, revue québécoise d'études théâtrales, Montréal, SQET/UQAM, 2011. p.207-211.

CORNILLAT, François, « Quelques enjeux de la rime équivoque », dans Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance, nº 33, 1991, pp.5-30.

FÉRAL, Josette, « Qu'est la performance devenue? », Jeu : revue de théâtre, n° 94, Montréal, 2000, p. 157-164.

LAMY, Jonathan, « Chronique d'une condamnation annoncée : la couverture médiatique de l'affaire David Dulac », *Inter Art Actuel* 117, Québec, 2015.

LARRUE, Jean-Marc, « Théâtralité, médialité et sociomédialité : fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale », dans *Theatre Research in Canada, Vol 32, 2011, Number 2,* p.174-206

MARTEL, Richard, « Une politique de l'instabilité : du normatif », Québec, Inter art actuel 97, 2007.

MARTEL, Richard, « L'avant-garde de la mort ou la mort de l'avant-garde », Intervention 1, Québec, 1978.

MARTEL, Richard, « Essai sur l'art contemporain québécois », Intervention 2, Québec, 1978.

MARTEL, Richard, « Octobre 1979 : l'art au Québec », Intervention 5, 1980.

MARTEL, Richard et al. *Index du performatif*, Éditions Intervention, Québec, 2015.

MATTE Hélène, « Le Mot qui fait *WOW*, un mot qui fait *WOH* », [à venir], *Inter Art Actuel* 122, Québec, 2015.

MATTE, Hélène, « La jeune-fille et la mort par cœur », dans *Inter art actuel*, n° 109, Qc, pp.74-77

MATTE, Hélène, 2017. « Le savoir ludique comme création d'espace » dans *Performance poétique* [actes du colloque], Jérôme Cabot (dir.) et al., éditions Cécile Defaut, p.205-211.

MATTE, Hélène, DÉJA, ~~HÉLAS~~, ENFIN, Une fois pour toutes. L'Immédiat en différé & Deuil : romantisme, déconstruction, entre discours et discours de l'entre, Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval, 2011.

MATTE, Hélène, VI_DE_DI_EU [programme du spectacle], Québec, 2012.

MÉCHOULAN, Éric, « Les évolutions de l'intellectuel », Montréal, Les Écrits 115, 2006.

NADEAU, Lisanne et Guy Sioui Durand, « 30 ans d'art vivant à Québec : Dialogue entre toi et moi », Intervention 100, 2008, p. 8-33.

SIOUI DURAND, Guy,« Une grande œuvre (enfin!) poétiquement réparée, dans Droit de Parole, Québec, juin 2015.

VÉRICELLE, Ludivine, « VI_DE_DI_EU, Un spectacle d'Hélène Matte ou comment mettre Dieu en pièces », article inédit.

Sites Internet [consultés]

DEBRAY, Cécile, *Histoire de la poésie numérique*, www.amourier.com/approches-critiques/au-fil-des-notes/315-histoire-de-la-poesie-numerique.php.

DONGUY, Jacques, http://slow.free.fr/clans/pages/litterature/donguy_poesie_ordi.htm.

NELSON, Jason, [en ligne]. www.secrettechnology.com.

FRÉCHETTE, Jean-Yves « Physitexte », Québec, Intervention, n° 14, 1982, p. 42-45, [en ligne]. http://id.erudit.org/iderudit/57492ac [consulté le 11 janvier 2014].

HUGUES, Janet, « Poetry, a powerful medium for literacy and technology developement » [en ligne]. www.edu.gov.on.ca/eng/literacynumeracy/inspire/research/Hughes.pdf [consulté le 16 octobre 2011].

LAIRD, Benjamin Laird, *(En)coded poetry, read write, execute,* [en ligne].

LANGLOIS, Thomas, *Voir le slam : les apports de la biomécanique meyerholdienne à l'intégration de l'expression corporelle et vocale dans le slam de poésie*, Université Laval, 2016.[en ligne] https://corpus.ulaval.ca/jspui/handle/20.500.11794/27282?fbclid=IwAR3kD-54mQg_p180dB_PANnAo8fTD1KgWEQju80UNQiCUruPkq8Kne7ZIwk .

MATTE, Hélène, *« Lettres et nuances »*, revue PostScriptum, Université de Montréal 2015. [en ligne]. https://post-scriptum.org/19-06-zumthor-lettres-nuances/.

MÉCHOULAN, Éric, Centre recherche sur l'Intermédialité, retour sur le colloque sur l'Intermédialité (Université de Montréal, 1999). Retranscription (à partir de bandes enregistrées) de la conférence de clôture d'Éric Mechoulan. [en ligne]. http : //cri.histart.umontreal.ca/cri/sphere1/conf-mechoulan.htm [consulté le 13 avril 2013].

NOUSS, Alexis, *Texte et traduction : du sacré chez Jacques Derrida,* p. 25, [en ligne]. [en ligne] www. infoamerica.org/documentos_pdf/derrida03 .pdf [consulté le 8 octobre 2015].

ROY, Irène et Aline Carrier, « La partition collective. Cycles Repères et genèse du spectacle », Colloque L'atelier du dramaturge. Parcours génétiques du texte de théâtre contemporain, UQAM, 2 mai 2007. [en ligne]. http://www.crilcq.org/colloques/2007/atelier_dramaturge/irene_roy_aline_carrier.asp

SOLT, Mary Ellen, *Concrete Poetry : A World View*, Indiana, Indiana University Press, 1970, [en ligne]. www.ubu.com/papers/solt/index.html [consulté le 3 mars 2013].

THÉROUX-BÉNONI, Lori-Anne, *Les écrits des trobaritz,* Université de Concordia, [en ligne] http://adabarabiqadim.blogspot.com/2008_10_23_archive.html, [consulté le 8 août 2016].

VORGER, Camille, *Poétique du slam : de la scène à l'école. : Néologie, néostyles et créativité lexicale*, [en ligne], https://tel.archivesouvertes.fr/file/index/docid/746972/filename/24393_VORGER_2011_archivage.pdf.pdf [consulté le 11 décembre 2015].

Autres sites consultés

Agence France-Presse, « Une application pour traquer les hérétiques en Indonésie », Radio-Canada, https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1138292/indonesie-heresie-application-mobile-libertes-defenseurs-protestations.

Dictionnaire de l'ordre monastique de Fontevraud, [consulté le 16 décembre 2015] https://dictionnaireordremonastiquedefontevraud.wordpress.com/fondateurs-et-abbesses-de-lorde-de-fontevraud/.

Forum sur la création littéraire au Québec, mai 2011, [consulté le 14 décembre 2015] http://www.calq.gouv.qc.ca/publications/litterature_fclq_bilan.pdf.

Flaubert http:// www. item.ens.fr/index.php?id=173059, Nietzsche et Flaubert, Conférence de Jean-Michel Rey Item, éthique et esthétique 2007/2008 (12 min).

http://inter-lelieu.org/sommaire/?id=2524, [consulté le 25 septembre 2015].

www.lapresse.ca/le-soleil/actualites/le-laureat/200901/24/01-820617-richard-martel-lart-sans-compromis-pour-un-homme-daction.php, [consulté le 25 septembre 2015].

www.infraction.info/archives/infraction-4/artistes/richard-martel-canada. html, [consulté le 25 septembre 2015].

www.erudit.org/feuilletage/index.html?intervention1119689.intervention1077490@56, [consulté le 25 septembre 2015].

www.erudit.org/culture/inter1068986/inter1078722/47187ac.pdf, [consulté le 25 septembre 2015].

www.bertbrecht. be/verfremdung.php.

www.fr.wikipedia.org/wiki/Spectacle_vivant .

http://fr.wikipedia.org/wiki/L'inquiétante_étrangeté .

http://fredericdumond.free.fr/actu/spip.php?article16&lang=fr.

http://lucdall.free.fr/disposit/oui_non.html.

http://vogmae.net.au/thehonours/wp-content/uploads/2013/02/encoded-poetry.pdf.

http://jean.luc.michel.pagesperso-orange.fr/Poly.jlm.pdf/Definition.Distanciation.pdf.

www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bch_0007-4217_1907_num_31_1_3246 [consultée le 11 novembre 2011].

« À un Dieu inconnu » http : //456-bible.123-bible.com/westphal/1425.htm.

http : //fr. wikipedia.org/wiki/Spectacle_vivant.

www. linternaute. com/dictionnaire/fr/definition/evenement-1/.

http://schabrieres.wordpress.com/2008/11/11/friedrich-nietzsche-au-dieu-inconnu-1864/.

http://fr.wikipedia.org/wiki/Agnostos_Theos.

http://phusis.ch/michelherren/philosophie/nietzsche/traductions/dithyrambes-de-dionysos/, [consulté en janvier 2014].

http://heliozoa.com/.

www.poemm.net/about.html.

www.obxlabs.net/shows/welfare/.

poemhunter.com.

ubu.com.

poetseers.org.

poemesale.com.

poets.com.

Librivox.com.

litteratureaudio.com.

wheatoncollege.edu/vive-voix/.

florilege.free .fr.

www. plq . org.

poemesale.com.

poesiealecoute.be.

francais.googlepoetics. com.

productionsrhizome.org.

https : //en.wikipedia. org/wiki/Mara_(demon).

Audiographie (VI_DE_DI_EU)

ARTAUD, Antonin, *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (avec CD), Paris : Éditions de la Manifacture I-N-A, 1991.

BESSETTE, Carl, « Le jour de la mort de Dieu ». Enregistré en septembre 2011 par Hélène Matte.

CéZure, « Génial ». Enregistré en septembre 2011 par Hélène Matte.

CHAVÉE, Achille, dans *Achille Chavée* (33 tours), La Louvière : Le Daily-Bul, 1971.

DANTINNE, Alain, *Petit catéchisme à l'usage des désenchantés*, Bordeaux : Finitude, 2009. Enregistré en septembre 2011 par Hélène Matte.

DÉSY, Jean, « Dieu de mon inexistence », dans *Toundra*, Montréal : XYZ, 2009. Enregistré en avril 2011 par Hélène Matte.

DÉSY, Jean, « Dieu » dans *Ô Nord, mon Amour,* Québec : Le Loup de Gouttière, 1998. Enregistré en avril 2011 par Hélène Matte.

ÉTIENNE, Edmé. Enregistré en août 2011 par Hélène Matte.

PILOTE THE HOT. Enregistré en octobre 2011 par Hélène Matte.

LAVALLÉE, Pierre, « Un Lundi dur pour Dieu », enregistré par Hélène Matte en septembre. dans *Avant de partir,* Québec : Pierre Lavallée, 2011. Enregistré en avril 2011 par Hélène Matte

PEY, Serge. Enregistré en septembre 2011 par Hélène Matte.

RENAUD, Alix, « J'ai vu Dieu », dans *Extase exacte.* Paris : La pensée Universelle, 1978.

RENAUD, Alix, « Extase exacte », dans *Ducamara,* Québec : Le Loup de Gouttière, 1992. Enregistré en avril 2011 par Hélène Matte.

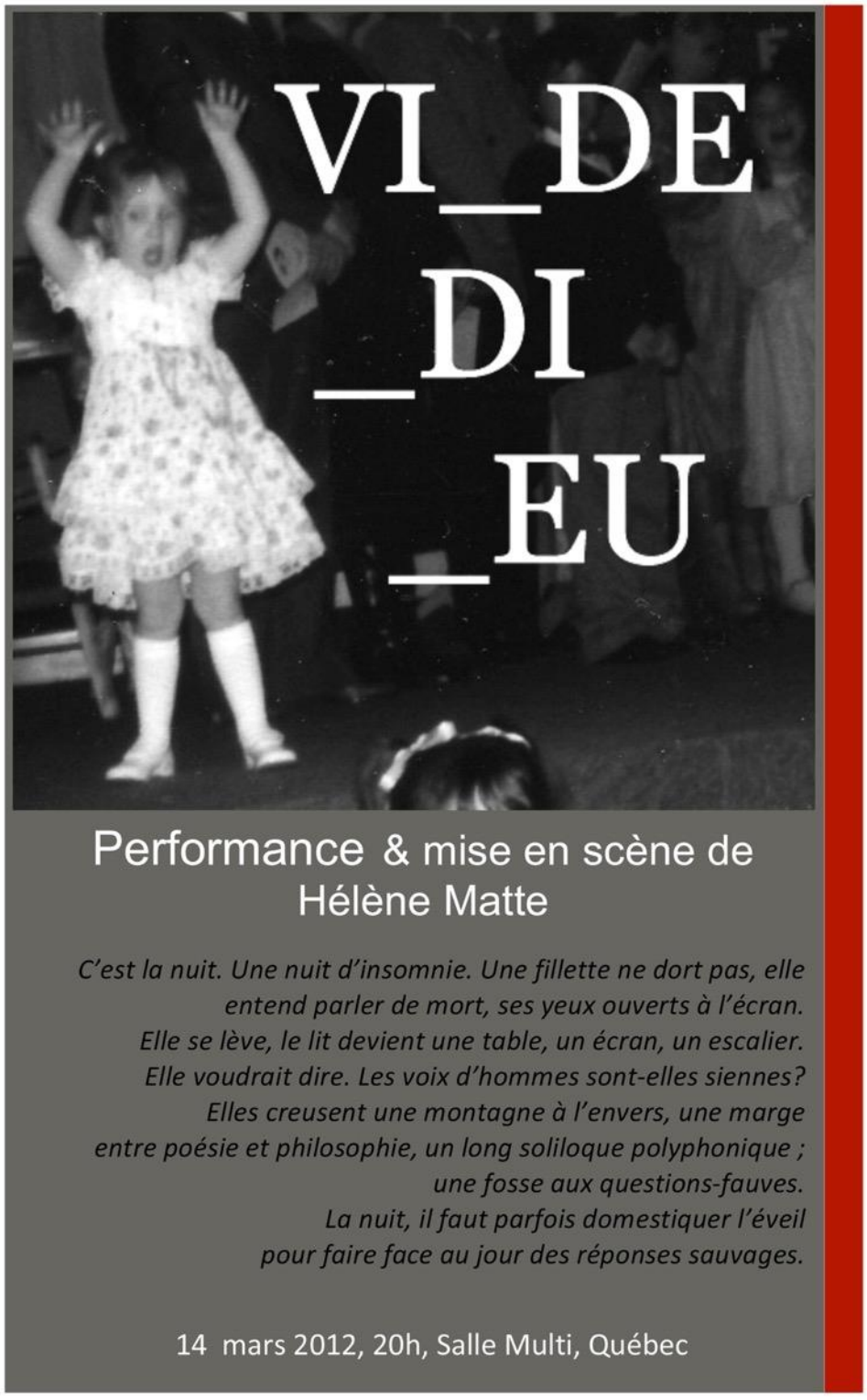
THOLOMÉ, Vincent, « Essai n˚ 2 hé dieu la pologne n'aurait-il pas réussi cette fois-ci à rentrer aux forceps dans l'esprit de vincent tholomé? », dans *La Pologne et autres récits de l'est,* Montréal, Le Quartanier, 2010. Enregistré par Hélène Matte en novembre 2011.

Audiographie (autre)

Maurice Duplessis et l'autonomie provinciale, disque 33 tours, 1946 (entendu à l'émission *À vos disques et vinyles*, le 1er juillet 2012 à la radio de Radio-Canada).

La poésie et le corps [conférence de Paul Zumthor], Université de Genève, 1988. Durée : 1 h 30 min 11 s

Annexe I - Programme de VI_DE_DI_EU, couverture



Mots de la (entre)metteuse en scène

«Je tiens à être Dieu puisque c'est le seul emploi de libre»
Isidore Isou

Bonsoir à tous,
Merci de l'intérêt porté une première ou une én^{ième} fois à l'un de mes étranges projets. Après les *Chansons dégoulinantes & poèmes acculés au pied du mur* (2003) et VOYAGE VOYAGE (2007), VI_DE_DI_EU est mon 3^{ième} *stand up* poétique. Cette fois néanmoins, plutôt que de camper mes propres textes, d'autres poètes me prêtent voix. Leurs textes parlent de Dieu ; de sa solitude ; de sa banalité ; de sa vaste absence ; de sa mort. Les 12 poètes que vous entendrez, enregistrés ces dernières années en France, en Belgique et au Québec, sont de générations et de styles divers. J'ai eu la chance de tous les rencontrer, indépendamment, hormis les deux feux surréalistes. Slameurs, performeurs, littéraires ou littéraux ; certains abordent les notions de dieu ou du langage par des formules mystiques ; d'autres questionnent la religion, la société ; certains s'épanchent sur la magie de la vie quotidienne, de la nature, ou leur propre écriture.

Le vide dans lequel s'entend le collage éclectique qui s'ensuit est incarné par mon personnage, sans nom et sans voix. Tragédie grecque ou farce : la fillette voudrait s'appeler *Sophia*, pour *intelligence poétique* plutôt que pour *sagesse*. Se nommant *personne,* elle n'échappe pas pour autant à l'étymologie : le mot *personne* dérive du grec *prosôpon* qui signifie *masque*. Dans le théâtre antique, les pièces étaient jouées à l'origine par un individu et les masques servaient à distinguer les protagonistes interprétés par ce même acteur masculin. Aussi, par sa forme, le masque faisait office de porte-voix. Peut-être que, comme un miroir, VI_DE_DI_EU renverse cet usage du masque. Sans nom, la fillette porte t-elle tous les noms ? Ceux des voix et des yeux parmi lesquels elle fraye peut-être ? Et si elle était l'arrière-petite-fille illégitime de Zarathoustra ? Énigmes ?!!

Hélène Matte

Voix & poèmes

«Triturer la voix. Dieu est un contretemps.»
Rober Racine

Antonin Artaud (1896-1948)
Poète, acteur et théoricien du théâtre, Artaud a développé la notion du « théâtre de la cruauté » dans *Le Théâtre et son Double* (Gallimard, 1938). Prolifique, il a publié de nombreux ouvrages dont *L'Ombilic des limbes* (Gallimard, 1925) et *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné* (Denoël & Steele, 1934). Écrit en collaboration avec Maria Casarès et Paule Thévenin, *Pour en finir avec le jugement de dieu* est une création radiophonique enregistrée pour la radio française et censurée la veille de sa diffusion en 1948.

Achille Chavée (1906 -1969)
En dehors de sa fonction d'avocat, Achille Chavée est poète et révolutionnaire. Surréaliste wallon, il fonde le groupe *Rupture* en 1934 puis le groupe surréaliste du Hainaut en 1939. Volontaire dans les brigades internationales durant la guerre d'Espagne en 1936, il s'éloigne finalement du parti communiste pour des raisons esthétiques. Son premier recueil de poésie intitulé *Pour cause déterminée* est suivi d'une vingtaine d'ouvrages dont le *Petit traité d'agnosticisme.*

Voix & poèmes :
Antonin Artaud, Carl Bessette, CéZure, Achille Chavée, Alain Dantinne, Jean Désy, Edmé Étienne, Pilote de Hot, Pierre Lavallée, Serge Pey, Alix Renaud et Vincent Tholomé.

Voix & poèmes

Carl Bessette
Slameur et instigateur de scènes poétiques. Il est l'auteur de *L'Instrument*, un traité de versification aux éditions Les Archipelliers. Il est depuis plusieurs années très actif sur les scènes poétiques montréalaises. En 2009 il a cofondé, avec le poète Jean-Sébastien Larouche, les Éditions de l'Écrou, axées sur la parole et «l'impulsion poétique de la scène».

CéZure
CéZuRe est un jeune slameur phonétique qui peaufine son style depuis plusieurs années. Débitant parfois plus vite que son ombre, il prend place dans l'anthologie sonore *Québec enslamé* (Tremplin d'actualisation de la poésie, 2010). Il a participé aux finales provinciales de slam en 2009 et 2011.

Alain Dantinne
Alain Dantinne est professeur de littératures et de philosophie à la faculté d'architecture de l'Université de Liège. Il a notamment publié *Hygiène de l'intestin* (Labor, 2004) ; *Journal d'un incapable* (Carnets du dessert de Lune, 2006), *Petit catéchisme à l'usage des désenchantés* (Finitude, 2009), *Patagonia et cætera* (L'Harmattan, 2011). « Sa révolte intérieure, son indicible déchirure, recherchent de grands espaces telluriques ».

Jean Désy
Médecin et écrivain, Jean Désy enseigne la littérature à l'Université Laval et pratique la médecine depuis plusieurs années dans le Grand Nord québécois. Il a plus de 30 ouvrages à son actif, des récits de voyage, des recueils de nouvelles, des romans, des essais, une pièce de théâtre et plusieurs recueils de poésie, dont *Toundra* (XYZ, 2009), *Nunavik/Carnets de l'Ungava* (Heures bleues, 2000) et *Ô Nord, mon Amour* (Loup de Gouttière, 1998).

Voix & poèmes

Edmé Étienne
Poète anarchiste-chrétien, il publie à compte d'auteur (éditions du Golgotha) des florilèges de poèmes écrits à la main et illustrés par lui-même ; *Le Sacrifice de la truite d'égout* (2009), *Amour Punk Rock* (2010), *L'Eucharistie trache* (2011) et *Balloney spirituel à crédit* (2012). Avec le poète Coroner Paradis (alias Michaël Lapointe), il forme les *Anarchiens,* un duo punk-rock mettant en valeur la performativité.

Alix Renaud
Alix Renaud a assumé le poste de terminologue au Secrétariat d'État du Canada, puis celui de professeur de diction poétique à l'Université Laval tout en enseignant l'expression orale au Collège radio télévision de Québec (CRTQ). Il a publié des romans, des nouvelles et de nombreux recueils de poésie : *Le troc mystérieux* (Éditions Poésie vivante, 1970), *Carême* (Éditions Saint-Germain-des-Prés, 1972), De ma fenêtre... (Québec, Zyx, 1974), *Extase exacte* (La Pensée universelle, 1976), *Grâces* (Éditions de l'Erbium, 1979), *Dulcamara*, (Le Loup de Gouttière, 1992), *Chair bohème* (Cornac, 2009).

Vincent Tholomé
Vincent Tholomé est poète-performeur, ex-revuiste et animateur d'ateliers littéraires. Il a publié en France, en Belgique et au Québec, chez divers éditeurs notamment : Carte Blanche, Les Carnets du Dessert de Lune, Rodrigol, Maelström et Le Quartannier. *The John Cage Experiences* (éditions Le Clou dans le Fer) a obtenu le prix triennal de la poésie de la Communauté française de Belgique en 2011.

Pierre Lavallée
Pierre Lavallée, est un poète pince-sans-rire dont les *Histoires à lire debout*, lancées sous l'étiquette « etc » tracent avec un humour corrosif une satire du paysage médiatique québécois. Il a aussi publié, à compte d'auteur, *Quinze manières d'être à Québec* et *Passages*. Il participe à l'anthologie des slameurs *Slam ma muse*

Voix & poèmes

Pilote the hot
Initiateur et principal animateur de la scène slam parisienne depuis 1995, il est le principal coordonnateur du Grand Slam pour la Fédération française de slam. Activiste culturel, il est aussi auteur de deux publications : *Amours, poésies et pâtes fraîches* et de *Culture rapide*, recueils édités en 1999 et en 2001 chez Le Castor Astral.

Serge Pey
Poète, plasticien, théoricien, performeur, maître de conférences, Serge Pey dirige le séminaire de poétique d'action et des ateliers de poésie au Centre d'initiatives artistiques du Mirail (CIAM). Poète de la rupture des frontières de l'art, il explore les phénomènes de ritualisation du langage dans la pratique orale du poème. Il a plus d'une cinquantaine de recueils a son actif dont certains sonores ; *Le Complexe de la viande*, (33 Revpermi, 2000) ; *Les Diseurs de musique*, (CCAM, 1997) ; *Nihil et consolamentum*, (Tribu, 1996) ; *L'évangile du serpent*, (Tribu, 1995) ; *Allen Ginsberg/ Serge Pey/ Yves Le Pellec*, (Tribu, 1992) ; *L'enfant archéologue* (Artalect, 1987).

Auteur du livre faisant l'objet d'un hommage-dommage :
Professeur de philosophie à la retraite depuis 2002, Claude Lévesque s'intéresse à la philosophie continentale contemporaine, à la psychanalyse et à la littérature. Il a publié plusieurs essais, dont ***L'étrangeté du texte*** (VLB, 1976 et Christian Bourgeois, 1978), *L'oreille de l'autre* (en collaboration avec Christie V. McDonald, VLB, 1982), *Dissonance* (Hurtubise HMH, 1988), *Le proche et le lointain* (VLB, 1994) , *Par-delà le masculin et le féminin* (Aubier, 2002, Prix de l'essai de la revue *Spirale)* et *Philosophie sans frontière* (Nota Bene, 2010). Il est membre de l'Académie des lettres du Québec.

Participants

« Tiens ! Finalement je ne suis pas Dieu.»
Martin Nadeau

Mise en scène & performance : Hélène Matte

Intégration multimédia : Louis-Robert Bouchard

Vidéaste : Marco Dubé

Conception de l'éclairage : Keven Dubois

Assistance à la conception sonore : Simon Elmaleh

Trame sonore du générique : Millimétrik

Remerciements
Milano Pizza, Planète Multi-Services, Martin Boisseau, Andréanne Proulx, Jean-Michel Proulx, Françoise Morin, Joëlle Cloutier, Sandrine Blais-Deschênes, Bruno Bouchard, Gabrielle Bouthiller, Robert Faguy, Mildred Tremblay (costume de la poupée), Suzanne-Hélène Lemieux, Anne-Sophie Pidancier, Audrey Pernis, Sophie Pomerleau, Catherine Beauchesne, Liette Remon, Elen Robert, toute l'équipe du Printemps des Poètes de Québec, toute l'équipe de Recto-Verso & Nietzsche

Note : Tous les aphorismes projetés au cours du spectacle sont d'Achille Chavée à l'exception de « Dieu est le seul être qui, pour régner, n'ait pas besoin d'exister » (Baudelaire) et «Dieu est un porc » (André Breton), qu'il cite en exergue du *Petit traité d'agnosticisme*. Les voix de Chavée et d'Artaud sont tirées de :
Achille Chavée. *Achille Chavée* (33 tours). La Louvière, Le Daily-Bul, 1971
Antonin Artaud (livre & CD). *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. Paris, Éditions de la Manufacture I-N-A

Poète issue des arts visuels, Hélène Matte explore les possibilités d'une poésie hors-livre, orale ou performée. En 2003, elle réalisait le CD-spectacle *Chansons dégoulinantes et poèmes acculés au pied du mur* (présenté à Québec, Montréal et Vancouver). Suivait VOYAGE VOYAGE, spectacle qui lui valu le prix *VIDERE-événement 2007*. En 2008, aux Éditions Planète Rebelle, elle publiait le livre-DVD *Lever du jour sur Kinshasa*. Sa pratique de la poésie l'a mené à participer à nombreux évènements d'envergure internationale. (Infos : helene-matte.com)

AELÉS
Association des étudiantes et des étudiants de Laval inscrits aux études supérieures inc.

LANTISS
Laboratoire des nouvelles technologies de l'image, du son et de la scène

Le Sacrilège
Votre bar de quartier!
447 rue St-Jean
www.lesacrilege.net

RECTO VERSO

hyperprod

VI_DE_DI_EU a été produit dans le cadre de résidences chez les productions Recto-Verso ainsi qu'au Laboratoire des nouvelles technologies du son et de la scène (LANTISS). Il est au cœur d'un projet doctoral de recherche-création en *Littératures, arts de la scène et de l'écran* à L'Université Laval, lequel est appuyé par le Fonds de recherche du Québec –Société et culture (FQRSC).

Annexe II- Devis technique (sans éclairage)

VI_DE_DI_EU – Résidence Recto-Verso 12-03-02 09:55

SON :

- 6 Moniteurs
- 1 Amplificateur 6 voies
- 1 Microphone SM58
- 1 Pied de Micro

VIDÉO :

- 2 Projecteurs vidéo 3000 lumens
- 1 Système d'accrochage pour projecteur vidéo
- Câble VGA

Annexe III- Déroulement de VI_DE_DI_EU, page 1-A

VI_DE_DI_EU

Scène	Blocs	Son	Durée	Action
I. LE RÉVEIL				
	B-intro-0	Artaud	02:15	rien ni personne
				Mettre prothèse
		INTRO-Bienvenu	01:30	Parler / lancer dés /entrer dans le 4ième mur / lunette
	B1-1	AD_2	00:05	
	B1-2	AC_Un oiseau et un chien	01:50	se balancer/ à «force» faire table (2pattes) /
				«c'est moi» regarder poupée
				/prendre yeux-à-yeux /aller se coucher
	B1-3	Pierre Lavallée (Solitude)	00:24	dormir
	B1-4	AD_1	00:04	dormir
	B1-5	Jean Désy_inexistence	01:02	Donner petite tape à « Dieu »
	B1-6	EdE_Beaux Cieux	00:57	dormir mal
	B1-7	P the Hot (Dieu est mort)	02:00	se réveiller
				bouger camera vers sceau
		-		aller au micro/ l'écouter / sceau sur tête
II. LA VEILLE (TABLES)	B1-8	Carl Bessette	02:43	prendre livre de Lévesque sur table
		-		échapper/ prendre poinçon/ poinçonner
	B1-9	AD_3	00:04	placer 2T devant et poupée vers micro
	B2-10	Jean Désy, Bout de soi	01:37	regarder mic avant prendre tablette**Écrire «je»**
	B3-11	Pierre Lavallée_Lundi	01:18	**Écrire «j'écris/ je crie» avec arrêt et continuité**
	B4-12	AD_5	00:08	
		silence		regarder poupée
	B4-13	AC_pourquoi	00:38	écrire sur moi « Ceci est (àD)/ un poème (àG) »
		silence		regarder micro/regarder poupée
	B4-14	AD_4	00:04	
		silence		regarder micro
	B4-15	AC_cheminasoi	00:15	regarder micro/regarder poupée
	B4-16	AD_6	00:04	regarder micro
		silence		
	B5-17	Tholomé	01:12	Menton ds la main /Jouer Écrire + ou - vite
	B6-18	Alix Renaud, Extase extacte	02:08	tasser tables, mettre feuille du livre sur oreilles
				regarder caisse menton en bas/ bouger à peine
		silence		arrêter avec son/ regarder partout
				regarder poupée aller au mic
				Aller au micro sans poupée /Césure me coupe la parole
III. CORPS In & So.	B7-19	CéZure, Génial	02:25	Bras en croix, parodie grimace /«Je»avec
				l'air contraint en regardant mic / puis frénétique
				à «naissance-essence»= essuyer de main
	B8-20	AD_7(Curé)	00:05	
	B8-21	Alix Renaud, J'ai Vu	01:21	manger retailles d'hosties / regarder dsAir+public
				yeux sur public et vers la fin vers micro
	B8-22	AD_8 (chair à canon)	00:12	manger retailles d'hosties/ regarder micro
		silence		
	Micro-23	Serge Pey, Dieu ne s'appelle	01:07	Aller au micro mais Poupée parle à ma place
				ça sonne dans la salle 1 malaise ferme cel
	B9-24	Pilote the hot Roger	01:45	mettre poupée derrière T
				/ 2ième étage écran avec tables extérieures
				et prendre une T du lit
	B9-25	AD_9	00:04	regarder sceau
	B9-26	EDE_amants outsider	00:45	ouvrir écran LENTEMENT
	B9-27	AD_10	00:07	regarder sceau
	B9-28	Jihad sexuel	00:54	déchirure papier
	B9-29	AD_11 (Frotti-frotta)	00:04	papier
	B9-30	AD_12 (Masturber)	00:04	prendre loupes avec corde ?
	B9-31	Serge Pey, Dieu baille	01:05	loupes dans papier

Déroulement de VI_DE_DI_EU, page 1-B

	B9-32	AD_13	00:04	se lever et mettre une table au coin Jardin
	B9-33	EDE, Choses périmées	00:47	faire du lipsing (mal)
	B9-34	AD_14 (nom de Dieu)	00:04	
	B9-35	EDE_Miséricorde	00:52	finir écran-table /derrière écran avec poupée
	Vidéo-36	Serge Pey, lumière et ombre	01:10	
IV. ESCALIER	B10-37	Angoisse (AC)	01:40	faire sortir poupée sans bras attendre aphorismes / faire escalier (en laissant bas)
	B10-38	EDE_Maculation	00:49	regarder sceau / monter lentement à «culotte» monter l'escalier / hésiter
	B10-39	SP_Pour Jésus	01:12	enlever yeux blanc / regarder sceau mettre prothèe sur le visage/monter
	B10-40	Mixte de Dieux	00:30	remonter/statue/verser/laisser prothèse en haut
				Aller au micro/ œil sur la main/ chanson salle
V. FIN		Encore une nuit à l'ombre	02:00	Des filles dans la salle ou des minis haut-parleurs aller devant, œil devient oreille avancer / demander chaise Tirer sur chaudière ds salle
	Vidéo	GÉNÉRIQUE /Nuit-milimétrik	03:12	

Déroulement de VI_DE_DI_EU, page 2-A

Lumière
1. Fade Out lumière entrée.
2. Début : Crossfade Sceaux publics et Prothèse
3. Sur relèvement : Fade In Demi-cercle
4. Faible général sur «4e mur que vous ne voyez pas...»
5. Sur cognement : XFade Demi-cercle vers Général
6. Une fois couché : XFade Général vers Tables
7. Fade In Micro
8. Sur Levé : Faible Général et Faible Tables
9. Sur retour 4e mur : Général et micro faible
10. Sur levé : Ajout faible Carré
11. Amorce écriture : Fade Out Général
12. Sur silence : Micro
13. Sur fin Tholomé : Retour Général
13.5. Une fois au micro : Général faible
13.7. Sur retour 4e mur : Retour Général
14. Lorsque Kinect en fonction : Micro faible
15. Sur silence : Micro
16. Général faible
17. Sur retour 4e mur : Général et micro faible
18. Sur déplacement écran jardin : Latéral Arrière Cour
18.5. Sur ouverture écran : Faible lumière Arrière Écran
19. Sur déplacement écran cour : Latéral Arrière Jardin
20. Sur déchirure : Xfade Général et tous les Latéraux

Déroulement de VI_DE_DI_EU, page 2-B

21. Sur lipsing : Xfade Latéraux vers Latéral Avant Jardin
21.5 Sur retournement tête : Fade In Latétal Avant Cour
22. Sortie derrière écran : Fade Out Latéraux
23. Sur Sortie : Fade In Latéral Cour avant et Floor
23.5. Sur début construction escalier : Latéral arrière Jardin
24. Sur début deuxième étage : Appoint Escalier
24.3. Sur arrêt escalier : Fade out Latéraux
24.5. Sceau tiré : Faible Sceau et Fade In Tracé Brisé
25. Micro
26. Au micro : Fade Out Latéraux
27. Sur chant : Fade In lumière public et Sceaux Publics
28. Zone micro quittée : Fade In Demi-Cercle
30. Fin Salut : Fade Out Micro et Demi-Cercle

Annexe IV- Accessoires et scénographie

- Poupée parlante
- Reste de poupée avec ruban magnétique
- Poinçon vide
- Livre *L'Étrangeté du texte*
- Robe, petite culotte et camisole blanche
- Lentilles de contact blanches
- Prothèse
- Tablette à dessin
- Petits seaux avec eau (lentilles)
- Deux petit seaux (au pied du micros)
- Seaux (au-dessus du public et au-dessus de la scène)
- Crayons feutre
- Confettis (de page de livres)
- Roches « nom de »
- Sac de retaille d'hosties
- Écran de loupes
- Parapluies noirs ;
- Ficelles (corde de boucherie)
- Friandises à la cannelle en forme de poisson
- Escabeau
- 3 rouleaux de papier parchemin
- Glissoir Ikea (pour écran-rideau)
- 9 tables IKEA carrées et blanches
- Guirlandes d'hosties

Fig. 22 : Scénographie de base, VI_DE_DI_EU, Salle Multi, Québec, 2012.

Annexe V- Contributions

Réalisations

Réalisation #1
Chansons dégoulinantes et poème acculés au pied du mur, spectacle littéraire (performance et mise en scène)
Diffusion : Salle Multi de la coopérative Méduse (Québec, 2003), Festival Signal & Noise (Vancouver, 2004), Biennale Manif D'Art (Québec, 2005).
1[er] *stand-up*. Projet multidisciplinaire, fondateur de ma démarche. Collage de poèmes récités et chantés, traduits en vidéos et en performances, explorant des dispositifs performatifs et/ou technologiques de présentation. Publication associée : CD éponyme
Réalisation #2
VI_DE_DI_EU, *soliloque polyphonique,* spectacle littéraire (performance et mise en scène)
Diffusion : Mois de la poésie 2012.
Dans ce 3[ième] *stand up* poétique, d'autres poètes prêtent textes et voix sur lesquels je performe. Ces voix de la francophonie mondiale parlent de Dieu. Nietzsche, le plus poète des philosophes, n'avait-il pas répété la mort de Dieu ? C'était pour lui une manière de dénoncer l'imposture du langage qui élabore la métaphysique, de dire le langage comme masque et la vérité comme métaphore. Tout serait peut-être dès lors poésie. *VI_DE_DI_EU* est l'occasion de jeter la philosophie en bas de sa scène habituelle qu'est le livre et de se jouer du rapport oralité/écriture. Réalisé dans un cadre doctoral, soutenu par le FRSCQ. Participations à deux colloques et publication associée.
Réalisation #3
Permutations de la rose (performance)
Diffusion : Festival PAL 2014, Stockholm, Suède ; Galerie 3R, UQTR, 2017 ; Mois de la poésie, Québec, 2017. Publications associées : dans *La performance comme espace de rencontres*, 2017.
Performance conçue à l'occasion de ma participation au *Performance Art Link*. Durée, actions et accessoires à déploiement variable selon le hasard et les combinaisons. Sa matière étant la mouvance, la nature de cette performance est propre aux arts vivants. Hommage à Gertrude Stein et sa célèbre phrase « Rose is a rose is a rose… ». je tente un cubisme gestuel où Stein visait un cubisme littéraire. La notion de permutation est exploitée, au sens d'A. Moles qui la décrit comme une « combinatoire d'éléments simples de variété limitée ouvrant à la perception l'immensité d'un champ de possibles ».
Réalisation #4
L'essence de la vie (performance à déploiement variable)
Diffusion : Musée National des beaux-arts de Santiago (2014), Centre Fado (Toronto, 2012), Galerie J-François Meyer (Marseille, 2010) ; Musée National des beaux-arts de Québec (2009), Mois de la poésie (Qc, 2018)
Réalisée dans le cadre de l'exposition *C'est arrivé près de chez vous* (MNBAQ) puis associée au projet *New Maternalism* de la commissaire Nathalie Loveless, cette performance explore la relation entre l'art et la vie tout en forgeant un passage entre l'intimiste et le social. Publication associée : dans Inter art actuel 119.
Réalisation #5
Projets de médiation culturelle Apprentis poètes!, #taVille
Date ou dates de début et de fin 2014-2016
Projet d'initiation à la poésie auprès des enfants de l'organisme Le Pignon bleu –La Maison pour grandir, impliquant plusieurs poètes professionnels donnant lieux à des ateliers, des récitals, une publication sous la forme d'un livre-CD (Planète Rebelle) ainsi qu'un site web. Application de la poésie multimodale en pédagogie de la poésie. Conférence et publication associées (Performance poétique, Albi, 2015). (01/04/2016 au 15/06/2016) Direction d'artistes et coordination d'ateliers autour du patrimoine bâti en compagnie de l'historien Réjean Lemoine. Projet d'initiation au patrimoine et à la poésie auprès d'élèves du secondaire. Publication associée : trousse pédagogique numérique « Tout-à-coup » (Maison de la littérature).

1

Publications

(CAC) Articles soumis à des comités de lecture (actes de colloque)

2017. « Le savoir ludique comme création d'espace » ds *Performance poétique* [actes du colloque], Jérôme Cabot (dir.) et al., éditions Cécile Defaut, p.205-211.

2015. « Zumthor, lettres et nuances », Post-Scriptum, http://post-scriptum.org/zumthor-lettres-nuances

(LIV) Articles soumis à des comités de lecture (livre)

2013. Index *du performatif*. Édition Inter art actuel, Québec, p. 8-13-15-22.

2012. « Un siècle adolescent », ds *Rebelle*, E. Cadieux (dir.) et al., J'ai VU, Qc, p.11-18.

2011. « Poésie de la connaissance, théorie du vivant », ds *Rencontre Internationale d'art performance de Québec* 2010, R. Martel (dir,) et al., Édition Inter, Québec, p.78-83

(RAC) Articles soumis à des comités de lecture (revues universitaires)

2017. « Permutations », ds *La performance comme espace de rencontres*, Université de Trois-Rivières

2014. « Ourdir contre l'ouïr : la riposte de la voix », Québec Français, p. 35-37.

2015. « Le dessin comme posture performative », ds *Action radicale, sujet radical*, Nicholas Giguère (dir), Dominique Hétu (dir.) et al., [actes du colloque], Université de Sherbrooke [en ligne].

2014. « Livrer le texte, délivrer la voix », Québec Français, p. 57-59.

2014. « Les éperdus », *Le Crachoir de Flaubert*, Faculté des lettres, Université Laval [en ligne]

2013. « Artiste technologue », *Le Crachoir de Flaubert*, Faculté des lettres, U. Laval [en ligne].

2012. « L'œuvre de la voix, la part du livre », Les Écrits, p.202-2012

(RAC) Sommaire des articles soumis à des comités (revues culturelles)

2018. « Liping Ting à Québec : de sel, de cailloux et de son », Inter art actuel 129.

2018. « De deux solitudes à deux multitudes », Inter art actuel 128.

2018. « Pas de tombeau en version orchestrale », Spirale-web, avril

2018. « Dragon polyphonique », Spirale-web, mars

2018. « Du terroir labouré au blackout américain : une poésie visuelle québécoise », Spirale-web, février

2018. « Une sacrée histoire », Spirale-web, janvier

2017. « Urbanisme alternatif et situationnisme local chez Marc Boutin », Inter art actuel 125. p.64-66.

2016. « Une sensualité opérante », Inter art actuel 124. p.74-75.

2016. « Mois de la poésie », Nuit Blanche p.2.

2016. « Un mot qui fait wow, un mot qui fait woh », Inter art actuel 123. p.20.

2015. « Performances à deux bouts du monde », Inter art actuel 119, p.82-83.

2015. « Voix, matière et vidéopoésie », Exit, Montréal, Éditions Gaz moutarde, p.87-92.

2015. « Face à la matière », Inter art actuel 122, p.80-83.

2014. « La prophétie de Mc Luhan sous la loupe de Zumthor », Québec Français, p. 35-37.

2014. « Livrer le texte, délivrer la voix », Québec Français, p. 57-59.

2014. « Les éperdus », [en ligne], www.lecrachoirdeflaubert.ulaval.ca/author/helene-*matte*

2013. « Mise en abime de la poésie numérique », Inter 114, p.44-47.

2013. « Poésie urbaine : Chaplin contre Nelligan », Inter art actuel 114, p.82

2012. « Mamactivism magnétique », Inter art actuel 112, p.44-46.

(LIV) Poésie publiée en livre individuel ou collectif (excluant les publications audiovisuelles)

2018. Préface du recueil de *Hallucinations désirée et désirs en fuite* de Mattia Scarpula, Paris, L'Harmattan.

2018. *En berne et autres turpitudes,* Hélène Matte, Québec, éditions du TAP.

2013. *Apprentis poètes !,* Hélène Matte (dir.), É. Bourget, P. Lavallée, et al., Mtl, Planète Rebelle.

(RAC) Sommaire des poésies publiées en revues littéraires

2017. « Pierre de Touche » GPS, Marseille, Plaine Page, p.130-131.

2017. « Notre père », Québec, Françoise Stéréo, mars spécial poésie [en ligne].

2016. « Aube », Le Sabord l05, Trois-Rivières p.26-28.

2015. Dossier en hommage à Don Darby, Hélène Matte (dir.) et al., Les Écrits 146, Mtl, p.207-209.

2015. « Aimer », Exit, Montréal, Éditions Gaz moutarde, p.93-95.

2013. « Origine et fin du monde selon Courbet et Matte ». Invece nº1, Sarl, Al Dante. p.76-77.

2013. « Rock City Champêtre ». revue Mœbius 138, M.-E. Sévigny (dir.), Montréal, p.79-81.

3. Œuvres

Spectacle littéraire les Robes (solo)
Diffusion : Maison des arts de la parole à Sherbrooke (2014) ; Maison de la littérature (janvier 2016) ; Musée National des Beaux-Arts du Québec (juin 2017)
Mise en abime de ma pratique de la performance et de la poésie scénique, *stand-up* sur le mode de la conférence ludique, *Les Robes* est une « bonimenterie » autour d'un panorama de costumes et d'accessoires racontés, ponctuée de poèmes récités et chantés.

Direction artistique et lecture, spectacle littéraire Le Dandy Américain et les fées urbaines
Date ou dates de début et de fin : Mois de la poésie, mars 2016
Présenté au cours du Mois de la poésie de Québec avec la participation de **Jean-Paul Daoust, Sonia Cotten, Erick Dorion.**

Direction artistique et lecture, spectacle littéraire *Fuites–les pipelines se couchent à l'est*
Date ou dates de début et de fin 06/03/2017 à 13/03/2017
Réalisé au cours d'une résidence de création à la Maison de la littérature à Québec, présentation comprenant les poètes **Louis-Karl Picard, Jonathan Roy, Dominic Langlois**, le musicien **Raphaël Guay** et le vidéaste **Marco Dubé**. Présenté au Festival de poésie de Caraquet (08/2017), au Salon du livre de Moncton (10/2017) et au Festival Québec en Toutes Lettres (10/2017).

Poésie audiovisuelle Réalisation et/ ou production de plus de 30 courts métrages de poésie depuis 2002 dont plusieurs ont participé à des évènements et festivals. Notamment :
Festival de Cannes, 2016 ; PRIX du meilleur dessin animé Festival Internacional de Cine de Morelia, Mexico 2015 ; *Cut out Fest* – Mexico 2014 ; Rendez-vous de la vidéopoésie, Mtl 2016, Qc 2017 ;
REBOTE poème-vidéo pour lequel ma voix et mes poèmes sont la source, réalisé par **Nuria Menchaca**.

Commisssariat d'expositions
Date ou dates de début et de fin 2015-2017
Don Darby : l'homme et la matière, une rétrospective du sculpteur présentée à la Maison Hamel-Bruneau, avril-mai 2015. Publication associée : *L'Homme et la matière* (catalogue), Ville de Québec, 2015, 60 p. ***La Ville affrontée***, rétrospective de l'œuvre picturale et écrite de l'urbanisme **Marc Boutin** présentée au Centre d'artiste Le Lieu en janvier 2017. Publication associée : Inter art actuel 125. ***Adieu la photographie***, **exposition collective internationale** autour du geste et de la matérialité en photographie contemporaine. septembre-décembre 2017.

4. **Autres réalisations**

Lectures et performances
2018. Paris ; Librairie À-Balzac-à-Rodin, Le Bureau, Galerie Ut Pictura Poesis
2018. Québec : Vendredis de poésie du TAP ; Grand Cabaret populaire ; Festival Québec en toute lettres ; En berne et contre tous ; Lancement du roman d'Alice Guéricolas ; Maison des femmes, Lancement de Mattia Scarpulla
2017. Librairie St-Jean-Baptiste, invitée par le collectif Ramen (lecture) ; *Nuit nomade,* Mois de la poésie Notre Bibliothèque (Théâtre Blanc, MNBAQ). Festival Québec en toutes lettres
2016. Lancement Les Écrits 146, Maison de la littérature (dir. artistique et animation)
2015. Festival *Expoésie,* Périgueux (France) ; Vendredi de poésie, Tamtam Café, Québec
2014. FIMU, Festival Musique Universelle, Trois-Rivières (lecture et vidéopoésie); Droit de Parole, Tam Tam Café (lecture) ; *L'Essence de la vie* IV, Musée National des beaux-arts de Santiago, Chili, (performance)
2014. ***Permutations de la rose,* PAL (festival Performance Art Link) Stockholm, Suède (performance)
2014. *La Corriveau*, Musée national des beaux-arts du Québec, Printemps des poètes (lecture-performance)
2013. 3 poèmes sur la place publique, Dare-Dare, Mtl (Prix d'excellence de Mtl)
2013. *Œuvre de chairs,* Festival Québec en toutes lettre (lecture)
2013. *Arthy reçoit*, Le Cercle, démonstration-performance; récitals divers (lectures); lancements de P. Lavallée
2012. Printemps des poètes de Québec, *Poésie on the spot*– Québec (lecture)
2012. Festicourt, Sherbrooke (vidéopoésie)
2011. Festival international de la poésie de Bogotà – tournée littéraire. Colombie. (lecture et vidéopoésie)
2011. Projet Bobos-bisous. Festival Voix d'Amérique – Montréal, QC. (lecture performée);

Expositions individuelles
2019. « Babel », projet ZumTrobaR, Bibliothèque Claire-Martin, Manif d'Art (activité satellite)
2018. « En berne » : Librairie St-Jean-Baptiste
2018. « Poétique de la rencontre » : Le Bureau (Paris) ; Institut Canadien de Qc, 2015 ; Librairie St-Jean-Baptiste, 2015, Musée Vésuve, (Périgueux), 2015.
2014. « Vente d'inventaire », Université Laval, Québec

Exposition collectives
2016. Galerie Artichot
2015. Galerie André Bécot ; Musée du bronze d'Inverness
2014. New Maternalism, Musée d'art contemporain, Santiago, Chili

Contributions académiques
Communications, conférences et tables rondes (depuis 2012)

2017. Table ronde sur la mise en scène et la performance de la poésie, Festival de poésie de Caraquet
2017-2016. Table ronde sur la vidéopoésie, Maison de la littérature (Qc) et Cinémathèque (Mtl)
2015. « Savoirs ludiques et médiation culturelle », colloque *Performances poétiques,* Institut National Universitaire Champollion, Albi (France).
2015. « Sur les poésies numériques », conférence, Institut Canadien de Québec
2015. « Zumthor, Lettres et nuances », colloque *Montréal comparatiste*, Université de Montréal
2014. « Opacité et déconstruction », colloque *Du dispositif sonore au renouvellement de la pratique scénique,* Université du Québec à Chicoutimi (Chaire de recherche en dramaturgie sonore)
2013. « Sur les poésies plastiques », colloque *Création contemporaine*, Université Laval
2013. « Un Verbe artistique », colloque Savoir Extrêmes et ludiques », Université du Québec à Montréal
2012. « Le bureau de l'APA et la mise en scène de la trash théorie », colloque *Rencontre* de l'Association Canadienne de recherche théâtrale, Université de Waterloo (Ontario)
2012. « Le dessin comme acte performatif » colloque *Action radical, sujet radical*, U. de Montréal

Annexe VI- Liens vers des extraits de VI_DE_DI_EU

L'intégral du spectacle [en ligne] est disponible à l'adresse suivante :
https://vimeo.com/332071560/f4d342ea1b

Extrait de 3 minutes sur le site de Viméo de Hélène Matte [en ligne].
https://vimeo.com/165815124

Teaser de 30 secondes sur le site de Viméo de Hélène Matte [en ligne].
https://vimeo.com/165814914

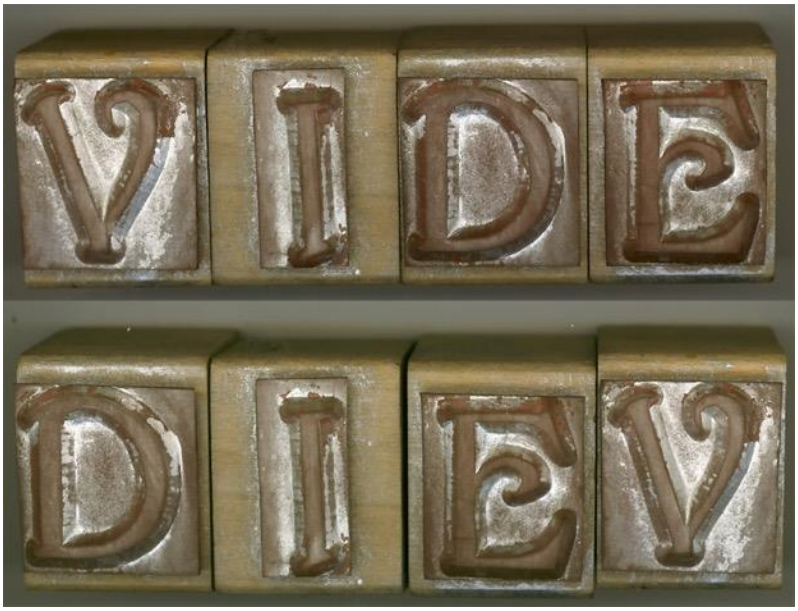


Fig. 23 : Anagramme aux caractères d'imprimerie, Hélène Matte, 2012.

Annexe VII - Article non publié

Hélène Matte – LA MOUVANCE DU POÈME : CONDOLÉANCE ET DÉPOSITION DE L'AUTEURE

> L'auteur n'est pas mort, mais se poser comme auteur, c'est occuper la place du mort.
>
> Giorgio Agamben, *Profanations*

Je suis une poète de la vocalité. Quand j'écris un mémo poétique qui n'aboutit ni à la publication ni au récital, je suis encore une poète de la vocalité. Quand mes phrases s'affichent sur la place publique des rues de Montréal, je suis toujours poète de la vocalité. Poète de l'évènement, je suis ce corps s'avançant vers ce qui recule ; vers l'oreille-labyrinthe de la tête-toupie ; vers ma propre présence s'effacant dans le mouvement de ses couleurs. Je suis une chienne courant après sa queue.

En décembre 2013, le centre d'artistes Dare-Dare m'invite à participer à son projet d'affichage urbain. Trois phrases brèves prendront la rue, un condensé d'histoire littéraire flirtant avec le littéral. Chacune représente à sa manière une phase de la poésie : la classique (l'allégorie[616]), la romantique (le symbolisme), la plastique (le contingent). La première, plus classique, use de métaphores. Elle cherche à créer un effet de présence chez le lecteur, à le situer là où il est au moment de la lecture, à le mettre en abyme. Un effet renforcé si, repassant au même endroit, il a l'occasion de relire la phrase : « Jamais même eau / Ne passe sous le pont / Nous sommes l'eau / Ceci est un pont ». Le deuxième vers, ludique et autoréférentiel, se moque de la notion d'auteur et de sa supposée mégalomanie égotiste : « Tout a été dit / Sauf par moi / / Ça y est : c'est fait ». Le dernier poème, formaliste et optique, est un hommage à la « poésie concrète ». Ce mouvement international participe depuis les années 50 à l'histoire des avant-gardes et est précurseur des réseaux de poésie-action qui deviendront ceux de la performance. Le texte ici concerne le langage et pose l'ambivalence du rapport à l'écriture idéogrammatique :

V E R B E
V V E R B
V V V E R
V V V V E
V V V V V

[616] Je fais ici un clin d'œil à la distinction entre allégorie et symbole établie par les romantiques : « Le sens de l'allégorie est fini, celui du symbole est infini, inépuisable; ou encore : le sens est achevé, terminé, et donc en quelque sorte mort dans l'allégorie; il est actif et vivant dans le symbole. Ici encore, la différence entre symbole et allégorie est fixée avant tout par le travail que l'un et l'autre imposent à l'esprit du récepteur, même si ces différences d'attitudes sont déterminées par des propriétés de l'œuvre même ». Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977, p. 243.

Ces poèmes inscrits sur des enseignes lumineuses désuètes mettent à découvert la visualité du signe, sa matérialité. Ils portent leur lot d'ironie, véhiculent un humour certain, sinon un certain humour. Aussi, ils se veulent « mystagogiques », au sens où ils initient à un mystère : celui du langage. Imaginez le scénario : vous marchez dans la rue et *bang !* Voilà que le mystère vous saute au visage. Ou encore : vous marchez dans la rue et *tatam !* : Vous souriez en reconnaissant ce vieil ami de mystère. Vous souvenez-vous, il n'y a pas si longtemps, le mystère et vous rigoliez en vous chamaillant ? Ne me dites pas que vous n'avez jamais jouez avec le mystère ! Ne me dites pas que vous le boudez encore ?! Dans son silence complice, la poésie parle en se regardant. Elle propose aux lecteurs de faire de même. Elle ne vise pas pour autant un chacun pour soi. Son message c'est « Mêle-moi de ce qui te regarde ». Agamben me vient ici en aide : « C'est par une sorte de probité que l'artiste qui se sent incapable de pousser son égoïsme jusqu'à vouloir représenter l'inénarrable doit assumer la parodie comme forme même du mystère.[617] »

L'écriture fait corps. Anciennement gravée dans la cire ou sculptée dans l'argile, elle couvre aujourd'hui les pages puantes d'encres des livres et des catalogues. L'écriture numérique, c'est encore le corps. Les disques durs chauffés à bloc, les informations éclatées et reconstituées circulant en vitesse-lumière à travers des métaux filiformes, jusqu'aux écrans plats devant lesquels les échines se courbent et les yeux se creusent. La voix aussi est corps. Elle est décibels, espace traversé. Alliée à l'oreille, elle se fait entendre avant d'être entendement. Homme de lettres pourtant, Claude Lévesque l'avoue : « loin d'être réductible à la conceptualité et à la communication, le langage est incontestablement corporel, gestuel, sonore[618] ». Cette « profonde unité du son et de la parole » nous l'avons refoulée en changeant nos habitudes au cours des derniers siècles, en intériorisant et en individualisant la lecture. Le passage historique du vers à la prose est représentatif et participe à la myriade de bouleversements promulgués, selon Marshall McLuhan, par l'imprimerie. Paul Zumthor en a fait état :

> Au milieu du XIII^e^ siècle, les jeux n'étaient pas encore faits. Certes, le texte du « roman » avait d'ores et déjà acquis, grâce en partie à l'usage de la prose, une capacité d'abstraction, de réflexion sur soi, d'autotélie qu'il ne possédait pas en régime plus librement vocal. L'écrit tire, si je puis dire, sur ses amarres, aspire à dériver, il récuse le présent de la voix, se complexifie, proclame son existence hors de nous, hors de ce lieu. Or, à de tels effets, la prose se prête mieux que le vers : celui-ci, par son rythme, par le jeu des sons, par la mimique plus accusée qu'exige sa récitation, maintient avec plus de tenacité et d'évidence tous les éléments d'une présence physique et de son environnement sensible.[619]

Ma pratique de la poésie renoue avec la corporalité qui lui est propre. Cela s'avère particulièrement évident lorsque je participe à des récitals ou que je conçois des *stand-up*

---

[617] Giorgio Agamben, *Profanations*, Paris, Rivages, 2005, p. 46.

[618] Claude Lévesque, *Le proche et le lointain*, Montréal, VLB, 1994, p. 108.

[619] Paul Zumthor, *La lettre et la voix*, Paris, Seuil, 1987, p. 304.

poétiques. Cela apparaît aussi par le biais de formes plus atypiques que prend la « poésie-action ». Allez savoir pourquoi, lorsque publiée sous forme de prospectus, j'ai souvent préféré l'anonymat à la réclamation de droits d'auteur, comme si signer un pamphlet c'était lui enlever une certaine intégrité sociale. Sur le recto de l'un de ceux-ci, une vieille est portraiturée. Son œil sévère nous observe. Au verso une notice indique aux lecteurs :

> Performance invisible. Il y a une personne âgée. Remarquez comment mouvoir son corps est pour elle un défi de chaque instant. Approchez-vous tout en gardant une distance appréciable. Suivez-la et coordonnez sa lenteur à la vôtre. Méditez votre corps et le sien. Si elle surprend votre présence, faites-lui un sourire complice, saluez-la, poursuivez votre chemin ou devenez son ami.

J'ai souvent privilégié la poésie dictée, scandée, chantée, à la publication-papier. La prise de parole directe, sur disque ou devant un auditoire, me semblait la voie la plus naturelle pour l'accouchement poétique. Je ne décrie pas ici mes spectacles, mes poèmes sonores ou mes vidéo-poésies mais, en y songeant, je constate qu'ils ébranlent plus encore que l'anonymat la notion d'auteur. Même à petite échelle avec une équipe réduite, un spectacle ou une vidéo est une œuvre collective. Même si ma voix est centrale et que ce sont mes mots, même si j'ai engagé l'idée de leur réalisation : ce sont les œuvres des artistes audio participants, des vidéastes les produisant, des éclairagistes les éclairants, des artisans multimédia les manipulant ; et même, des programmateurs ayant créé les logiciels utilisés ; et même, pourquoi pas, et parfois bien malheureusement, des journalistes les rapportant. J'ajoute, piétinant un lieu commun depuis le développement théorique autour de la « mort de l'auteur », que ce sont surtout les œuvres de ceux qui les reçoivent. Et je fais partie du lot. J'aime entendre comme pour la première fois ma voix, écouter la bande son du poème tripatouillé par un électroacousticien ou constater comment il s'est traduit en dessin d'animation. Mon timbre et les mots devenus matières, je m'en détache pour les redécouvrir. La performativité de la poésie décentre « l'auteur » et effrite la primauté du texte. Invitation au deuil, son devenir se module au gré des médias qu'il traverse. La chanson d'amour devient lettre déchirée. Le son amplifié de l'imprimante, reproduisant un poème sur la nature, devient morceaux choisis et rhapsodie bruitiste.

En définitive, le lyrisme objectif que Claude Lévesque relève chez Nietzsche[620] participe aux paradoxes qui motivent ma poésie. Aussi, cette réitération qui n'est jamais la même, la mouvance propre à la performance définie par Zumthor, c'est ce que poursuit ma pratique.

[620] Claude Lévesque, *Dissonance. Nietzsche à la limite du langage*, Montréal, Hurtubise, 1988.

Annexe VIII- Article publié dans la revue Québec-Français, numéro 171, 2014 (p. 57 et 58)

Hélène Matte – LIVRER LE TEXTE, DÉLIVRER LA VOIX, UNE POÉSIE À LA FOIS MULTIPLE ET SINGULIÈRE

Issue des arts visuels, je suis une poète qui dit, une artiste plasticienne qui écrit. Je m'intéresse à la plasticité des mots et au corps qui les véhicule. J'aborde aussi la poésie dans sa conceptualité. J'adopte une poésie qui parfois fait référence à son histoire et à ses propres clichés. Avec naïveté ou sarcasme ma plume sombre tantôt dans le sentimentalisme. Tantôt en dehors de toute émotion, j'écris des « poèmes inventaires » qui répertorient des noms de rues aussi bien que des manières d'aimer. Polymorphe, ma poésie se manifeste de diverses façons. Après l'écriture, c'est par la voix et l'action qu'elle se fait geste. « Hors livre » elle l'est, mais puisqu'elle ne saurait s'en passer, elle s'en prend parfois au livre lui-même.

Voies de la voix

Hors du livre ? Ce peut-t-il ? Est-ce possible d'évacuer la littérature livresque sans marquer la fracture, et du même coup, souligner ce que l'on croit échapper ? Hors du livre mais encore en référence au livre : nos outils numériques n'ont de cesse de nous le rappeler. La distribution des touches de claviers est la même que celle des vieux dactylographes, nos fichiers *Words* ont des pages numérotées, jusqu'au *lorem ipsum* des imprimeurs qui s'affiche partout sur les options de configuration. Plusieurs facteurs induisent que la finalité est encore la publication. Si le hors-livre est souvent relié à la notion de page, peut-il se résoudre à se passer de l'écriture ? Poète, deux options se présentent à moi : la poésie orale, évidemment, et la poésie visuelle.

Je pratique la poésie sur scène, sur bande sonore et sur vidéo depuis plusieurs années. J'ai réalisé trois *stand-up* poétiques depuis 2003. Le premier, *Chansons dégoulinantes et poèmes acculés au pied du mur* accompagnait une publication audio éponyme ; l'autre, *Voyage Voyage*, précédait le lancement d'un livre-DVD (*Lever du jour sur Kinshasa,* Planète Rebelle, 2008) comprenant nombreux poèmes-vidéos. Finaliste à la première compétition provinciale de poésie slam (2007), nombreuses fois récipiendaire de bourses du Conseil des arts du Canada en littérature orale, je peux me déclarer poète de l'oralité. Cependant, je ne peux pas prétendre me passer de livres et encore moins d'écriture.

Le médiéviste Paul Zumthor a, le premier, souligné la caducité de l'opposition entre l'oral et l'écrit. Il distingue trois types d'oralité. La « primaire » comprend un analphabétisme complet. La « mixte » et la « seconde » ont la particularité de coexister avec l'écriture, elles sont à divers dégrés influencées par elle. L'oralité mixte est celle d'une culture dont la connaissance de l'écriture ne marque pas nécessairement son expression tandis que la seconde est celle d'une culture lettrée qui recompose complètement son rapport à l'oralité. Zumthor écrit en page 26 de son Introduction à la poésie orale (1987): « Parce qu'il nous est impossible de concevoir

véritablement, de l'intérieur, ce que peut être une société de pure oralité (à supposer qu'il n'en exista jamais !), c'est toute oralité qui nous apparaît plus ou moins comme survivance, réémergence d'un avant, d'un commencement, d'une origine. ».

Ainsi, même en littérature orale, l'écriture est nécessaire. Le livre peut-être moins. Il trouve ses expédients en d'autres formes que sont le disque, la scène ou la plateforme web. La voix qui motive le texte se retrouve alors au premier plan et c'est le corps du récitant qui devient un livre ouvert. Zumthor souligne d'ailleurs sa préférence pour le terme *vocalité* plutôt que celui d'oralité. Tandis que l'oralité demeure un concept, une abstraction, la voix est concrète. Sa qualité détermine l'appréciation du poème en tant que tonalité et rythme, elle déborde ce qui est dit en le limitant. Nonobstant le fait que Zumthor est un médiéviste, ses réflexions demeurent d'actualité. Si notre ère est bien celle des « médias électroniques » tel que l'annonçait Marshall McLuhan, elle ne correspond pas au retour radical de l'oralité qu'il prévoyait. Zumthor, plus modéré, révèle l'indéfectible émulation entre écriture et voix. Plutôt que de stigmatiser leur opposition, il permet de comprendre que les supports numériques exemplifient leur cohésion.

C'est notamment ce que j'ai cherché à explorer par la mise en scène de mon dernier spectacle, VI_DE_DI_EU (Mois de la Poésie, 2012). Les textes, citations ou extraits de livre, y sont d'une part projetés. D'autre part, ils consistent en des enregistrements vocaux de douze poètes de la francophonie. Ces textes conditionnent tout autant la mise en scène qu'ils sont conditionnés par elle. Les voix numériques deviennent des matières malléables ; le temps de l'écoute est ajustable, la sonorité se fait texture. De même pour les textes projetés : par le *mapping video*, la typographie à l'envergure d'une tapisserie, les lettres deviennent des motifs, leur animation créent un rythme qui, bien que silencieux à l'effet d'un bruit. La voix sert à dire, à chanter, à répéter, aussi bien qu'à se taire. L'image de la voix, la lettre, s'organise dans un va-et-vient d'apparition et de disparition, se désarticule et se module. La poésie vocale est une poésie performée, au demeurant intimement associée à l'écriture.

Poésie visuelle et poésie action : vers une poétique de la contingence

Poète vocale, je suis pourtant issue du milieu des arts visuels. C'est là d'ailleurs, plus que par mon expérience du théâtre ou de la littérature, que j'ai pris connaissance des pratiques expérimentales nommées poésies concrètes, visuelles, élémentaires, d'actions, etc. Ces pratiques sont affiliées à des réseaux internationaux qui se sont développés au cours de la deuxième moitié du XX^{e} siècle. Leurs protagonistes –les frères De Campeau, Blaine, Garneau, Sarenco, Williams, Higgins, Katué, Gomringer, Hirsal, Kolàr, etc.– ont travaillé hors livre. Leurs œuvres ont circulé par le biais d'expositions, de festivals et d'événements. Néanmoins il faut souligner l'émergence à cette époque, et l'apport, de revues qui ont permis non seulement la diffusion de leur poésie mais leur mise en relation. C'est également par les arts visuels, proches héritiers des avant-gardes modernes que j'ai intégré à ma pratique la notion de performance. Ainsi il m'est arrivé en 1998, lors d'un petit récital à New-Richmond en Gaspésie, de faire entendre deux versions d'un poème en hommage au mouvement futuriste. L'une en était la récitation du texte, l'autre était l'enregistrement du bruit tonitruant que mon « imprimante à point » faisait lorsqu'elle le reproduisait, vers par vers. Plus récemment, au Cercle en 2010, je lisais le long poème qu'est *Aimer,* avant de faire entendre le son amplifié de sa page passant dans une déchiqueteuse. Les

arts plastiques m'ont permis d'adopter un rapport privilégié à la littérature en me sensibilisant à la primauté du « support ». Ils m'ont également fait envisager l'ironie et l'auto-référentialité propres aux arts actuels. Certains poèmes s'y consacrent entièrement. Clin d'œil à Marcel Duchamp, je pense à mes *ready-made poetry* notamment présentés lors des manifestations du collectif Bobo-bisou au Festival Voix d'Amériques en 2011 (Bobo-bisou est un collectif de poètes performeurs composé de Sébastien Dulude, Jonathan Lamy, André Marceau, Claudine Vachon et moi-même). Ces poèmes détournent des paragraphes de livres pédagogiques désuets, des pourriels, des lettres trouvées dans la rue ou dans des bouteilles à la mer. Déplacés de leurs contextes originels, ces écrits nourrissent une littérature indiscrète et humoristique parlant de la société, de ses tares et de ses bouleversements.

Le livre comme symbole

Le numérique n'est pas responsable de la déchéance de la littérature livresque. L'imprimerie a donné naissance au livre, elle l'a aussi conduit à sa perte. Comme l'image égarée dans la l'abondance de réclames, le poème disparaît dans le slogan, le récit se fond dans la profusion des magazines populistes et des catalogues de cuisine. La littérature est pilonnée. Dans les bacs de recyclage, des forêts entières de bouquins accompagnent les circulaires et les cahiers d'instruction traduits en douze langues. Si bien qu'il est possible aujourd'hui de confondre œuvres d'art et rebus publicitaires. Pourtant, s'il a perdu de son caractère sacré et de son autorité, le livre demeure un symbole.

Sur l'omoplate du poète-éditeur-performeur Julien Blaine, l'inscription « Je livre le livre » est tatouée. Cette formule se traduit dans sa pratique par deux manières. Premièrement, il s'agit de manifester la poésie en dehors du livre, par l'action vocale-gestuelle. En second lieu, Blaine entame une poétique du corps livresque où le support de l'écrit est mis en abime en même temps que l'acte de lecture. Dans *Pagure* (Al Dante, 1998) la typographie est parfois si petite qu'elle exige l'utilisation d'une loupe. Cette dernière est d'ailleurs intégrée au livre en guise de signet. Dans *Lecture par les pouces* (K'A, 2001), l'écrit est situé à l'endroit où le lecteur à l'habitude de tenir l'ouvrage. Cette façon de faire procède par ce que Philippe Castellin appelle une mise en valeur des « qualités matériques » du poème. On y reconnaît aussi une manifestation de ce que le *Groupe* µ nomme la « médiation médiatisée » propre à une « nouvelle poésie » à laquelle participe la poésie concrète.

Il y a plus de quinze ans, j'ai conçu un livre d'artiste qui porte le même titre que mon dernier spectacle. Celui-ci est brodé sur le velours de la couverture. Juste en dessous de VI_DE se lit l'anagramme DI_EV. Ce livre artisanal ne comporte ni texte ni image. Ses pages en acétates sont entièrement transparentes. Rassemblées les unes par-dessus les autres, elles ont la qualité de refléter ce qui se présente devant elles. Ainsi, le lecteur qui tourne les pages une à une, s'y mire incessamment. Comme narcisse, il lui est impossible de saisir son image. McLuhan soulignait que l'histoire du livre marque le passage d'une lecture à haute voix à une lecture silencieuse qui correspond à celui d'une vie corporative à une société individualiste. Il est vrai que le contenu d'un livre marque la voix intérieure du lecteur. Néanmoins, en tant que support de lecture, n'est-il pas toujours le lieu d'une histoire commune ?

Parfois, je m'attaque à des livres d'auteurs québécois par des hommage-dommages poétiques. L'action *Dit-section* (Musée nationale des beaux-arts du Québec, 2010) consistait en une lecture inédite et solennel d'un recueil de poésie québécoise datant des années soixante. Les pages encore jointes étaient délicatement découpées au bistouri sous l'œil et l'oreille d'une caméra et d'un micro qui les projetaient en « réalité augmentée » au public attentif. L'ouvrage ~~ainsi~~ dépecé, *Autopsie du secret,* était dédicacé à un médecin qui ne l'avait jamais lu. Afin de déterrer son auteur, Ernest Pallacio-Morin, et de s'approprier cette pièce culturelle muette depuis la révolution tranquille, j'ai ainsi cherché à « délivrer » la matière du livre. *Délivrer* signifie remettre, livrer, rendre sa liberté : il est synonyme d'accouchement. *Délivrer le livre* se peut être aussi *se* délivrer *du* livre comme poids symbolique. Se délivrer *du* livre, c'est parfois le traverser. De même, lors d'un moment charnière du spectacle VI_DE_DI_EU, je poinçonne compulsivement -au rythme d'un poème enregistré- la plus ancienne édition du livre *L'Étrangeté du texte* du feu philosophe Claude Lévesque. Ces actions poétiques où se confondent performer et perforer, ont des affinités avec la démarche d'un autre artiste québécois. Étienne-Tremblay Tardif fait de son corps un pèse livre avant de trouer de part en part, à la perçeuse, des ouvrages d'histoire nationale qu'il compare à des territoires (*Bookworms,* Arprim, 2012). Ces pratiques remettent toutes deux en question l'autorité de l'imprimé, le caractère mortuaire du livre et la sensualité brute de la lecture.

De la plasticité du poème à la poésie vivante

Ainsi en va-t-il de ma démarche en poésie. Une poésie à l'extimité du littéraire. Une poésie marginale, si marginale qu'elle bascule en dehors du livre et bute parfois contre lui. Coulant des pages, roulant sur scènes ; une poésie fugace qui chantonne ou scande, s'immisce sur les murs, gueule dans l'espace publique ou envoie des lettres de vœux à des inconnus. Une poésie tantôt fulgurante et immédiate, tantôt impuissante terrassée par le bruit des imprimantes qui au quotidien reproduisent les vedettes en quatre couleurs *process* dans les médias de masse.

J'aime. J'aime lorsque la poésie fait événement, singulièrement. J'aime qu'elle s'affilie aux arts vivants. Les scènes poétiques sont des lieux de rencontre privilégiées avec d'autres poètes et avec le public. Elles sont des lieux d'amitiés, d'échanges d'idées et d'expression. Créer un spectacle ou réaliser une animation avec un poème qui fraye avec l'art audio, sont des occasions de travail d'équipe et implique un partage de la notion d'auteur. L'étude des grands rhétoriqueurs a mené Zumthor a proposé une poétique de l'équivoque. Pour ma part, s'il était de mise d'établir de nouvelles poétiques, ma démarche et mes recherches se voueraient à une poétique de la contingence et de la rencontre.