



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 8, n° 3, Mai-Juin 2007
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.3176>

Textes en performance

Coralia Costas

Textes en performance. Actes du colloque CeRNET (Genève, 27-29 novembre 2003), réunis par Ambroise Barras et Eric Eigenmann, Genève, Editions MetisPresses, colle. « Voltiges », 2006, 266 pages, ISBN 2-940357-02-1 (vol. accompagné d'un DVD, contenant 73'58 " de documents vidéo).



Pour citer cet article

Coralia Costas, « Textes en performance », Acta fabula, vol. 8, n° 3, , Mai-Juin 2007, URL : <https://www.fabula.org/revue/document3176.php>, article mis en ligne le 30 Avril 2007, consulté le 25 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.3176

Textes en performance

Coralia Costas

Le volume *Textes en performance*, réunissant les actes du colloque CeRNET (Centre de Recherche sur les Nouveaux Espaces Textuels, fondé à l'initiative du professeur Laurent Jenny, <http://cernet.unige.ch>) qui s'est déroulé du 27 au 29 novembre 2003, à Genève, constitue la preuve des préoccupations contemporaines pour l'étude du rapport entre texte et performance. Publié dans des conditions typographiques remarquables et bénéficiant d'une élégance à part, l'ouvrage a été réalisé grâce au soutien du Département de Français Moderne, de la Faculté de Lettres et du Fond Général de l'Université de Genève et acquiert une plus valeur grâce au DVD qui lui est joint et qui contient des enregistrements vidéo inédits. Ce dernier a été réalisé grâce au financement de la part de la Commission de gestion des taxes fixes, du Département de Français Moderne et de la Faculté de Lettres de l'Université de Genève.

Le volume commence par une introduction rédigée par les deux éditeurs, dans laquelle ceux-ci expliquent leur démarche théorique, et continue par deux sections à titres et structures similaires — « Textes en voix » et, respectivement, « Textes en scènes », incluant chacune une série de cinq « Textes » — alors que la troisième section, « Insistance du matériel », contient sept études. Le volume contient aussi une table des illustrations et une présentation des rédacteurs et rédactrices des études. Sur support numérique, on retrouve une autre série de cinq « Textes en performance ».

Le XX^{ème} siècle est celui qui a assisté à la réintégration de la voix, de l'oralité, du souffle dans le processus créatif et en tant que telle, elle fait aussi l'objet des études littérairesⁱ. C'est ce constat qui constitue le point de départ de la première section qui débute par l'étude de Yasmina Foehr-Janssens, « L'écriture médiévale comme performance », proposant, évidemment, une réflexion sur la valeur du texte écrit de la littérature médiévale, bien que l'approche de l'oralité eût été plus à la portée, dans la lignée de Paul Zumthor. L'auteur de l'étude se concentre sur deux axes d'analyse : « la performance littéraire du manuscrit » et, respectivement, « la représentation de la performance orale dans l'écrit »ⁱⁱ. Pour ce qui est de la première question, il s'agit de la pratique médiévale de la reproduction manuscrite

des textes, qui impliquait la contribution, volontaire ou non des copistes. C'est cette acception, d'actualisation du texte dans chaque nouvelle copie manuscrite, qui correspond au concept de performance littéraire du manuscritⁱⁱⁱ. La seconde problématique vise surtout la présence dans les manuscrits médiévaux de voix qui s'expriment à la première personne, comme si garantissant la véridicité de l'écrit, lequel correspond à un acte « socialement repérable ». Le codex 837 de la Bibliothèque Nationale de France illustre parfaitement cette situation, car il constitue « la mise sur parchemin d'une impressionnante collection de prises de parole (plus de 250 pièces) ». Le manuscrit en question, dépourvu de diction univoque et autoritaire, donne « une impression de polyphonie, voire de cacophonie »^{iv}. Le fait que cette étude occupe la place initiale dans cette section n'est pas dû au hasard, à coup sûr, car la création médiévale incorporait la performativité dans toutes ses manifestations, situation qui a radicalement changé à partir de la Renaissance, plus exactement après l'invention de l'imprimerie et la dissémination du texte imprimé, en tant qu'expression figée une fois pour toute d'une œuvre.

Cette approche est complétée par une autre qui déplace le point de vue, de l'axe temporel vers celui spatial. C'est une telle logique qui fait que le deuxième article soit consacré à la littérature africaine. L'étude « L'œuvre vocale en Afrique noire. Désir d'altérité et refus de privatisation du langage », de Jean Désiré Banga Amvene, part de la constatation du « retour en force de la voix comme support du message poétique, après des siècles d'acculturation au scriptural et de sacralisation de la lettre »^v. Affirmation très abrupte mais qui exprime sans le moindre doute la position de l'auteur, qui précise qu'en Afrique on est en présence de deux types de littérature : directe ou vive et différée ou médiatisée. Dans le premier cas, les interactions entre le public et le locuteur sont toujours possibles, alors que le soliste a à sa disposition toute une gamme de dispositions tonales qu'il peut varier pour moduler le même vers, lequel bien qu'apparemment identique, acquiert par son actualisation vocale une signification à part. Dans la seconde situation, l'interaction et l'improvisation ne sont plus possibles, c'est pourquoi les moyens de reproduction audio et vidéo ont beaucoup plus de succès que la lettre écrite qui « pour le négro-Africaine n'a rien de poétique et reste "lettre morte" si le texte n'est pas rédimé par la voix poétique de l'aède »^{vi}. La conclusion de l'auteur est tout aussi tranchante : « vive ou différée, la performance est vécue en Afrique comme un exercice public à vocation communautaire »^{vii}, ce qui explique la primauté de la transmission vocale du message poétique par rapport à celle écrite.

L'étude de Cinthia Meli, intitulée « Un texte en mouvement à l'âge classique. Les sermons de Bossuet », présente les difficultés rencontrées par les éditeurs de Bossuet dans la publication de ses sermons, tenant compte de la variabilité du

texte, selon les circonstances, le prêcheur ayant l'habitude de répéter au moins thématiquement ses discours. En réalité pourtant, il modifiait chaque fois la variante initiale, en l'adaptant aux contextes, en l'améliorant si c'était le cas. Bossuait pratiquait aussi la reprise d'un fragment d'un certain sermon qu'il développait ensuite dans un discours complètement renouvelé. La conclusion de l'auteur de Cinthia Meli est que le sermon, ayant toujours comme point de départ une citation scripturaire, fonctionne comme une hostie consacrée, à apparence humaine, variable mais d'essence divine^{viii}.

« L'image ou le son ? Tendances à l'aphonie dans les avant-gardes poétiques » est une ample et approfondie étude signée par Dominique Kunz Westerhoff, dédiée à la concurrence entre les deux champs sensoriels et la prévalence d'un des deux à l'intérieur des plus marquantes avant-gardes de la modernité. Le point d'origine de cette « mise en tension des deux composantes de la matérialité poétique » se trouve dans le *Traité du verbe* de René Ghil et dans son projet d'« instrumentation poétique » et d'« audition colorée ». De son côté, Mallarmé, qui voit la musicalité partout, propose de la mentaliser, c'est-à-dire de l'abstraire des choses et d'en dégager le silence. La symphonie poétique sera transposée dans le livre et les sons se transforment en mots mais aussi en espaces, en blancs^{ix}. Les manifestations futuristes sont elles aussi analysées dans leurs détails significatifs par l'auteur de l'étude qui précise que le son se spatialise dans une image à voir, alors que le bruitisme permet de traduire les « mots en liberté ». Selon Dominique Kunz Westerhoff, les performances Dada s'inspirent directement du futurisme de Marinetti, mais montrent aussi des connections directes avec Apollinaire dont Tzara admire l'explosion typographique^x. Finalement, l'auteur de la recherche dirige son attention vers le lettrisme, mouvement fondé par Isidore Isou en tant que « dépassement de la révolution surréaliste ». Isou propose donc de réduire le langage à la simple lettre, laquelle est pourtant douée de capacités synthétiques, courant dont Dufrêne se détachera tout en choisissant un « refus du paradigme scriptural ». De son côté, Heidsieck proposera « un saut hors de la page » grâce à la « sonorité ». La conclusion de l'auteur de la recherche est que l'aphonie se constitue en trait constitutif des avant-gardes poétiques^{xi}.

Dans « Quelques notes sur *Say* : « *Parsley* », un travail de textuelle spatiale », Caroline Bergvall explique le projet de l'installation texte-et-son *Say* : « *Parsley* », qu'elle a réalisée en collaboration avec Ciaran Maher et Josie Sutcliffe. La démarche a eu comme toile de fond l'héritage langagier natif dont on ne se sépare jamais lorsqu'on est mis dans la posture de parler une langue étrangère^{xii}.

L'étude de Florence Dupont, intitulée « *Facere ludos* : la fonction rituelle et l'écriture du texte dans la comédie romaine. Un exemple, le *Pseudolus* de Plaute », ouvre la

seconde section — « Textes en scène » — et présente les principales différences entre le théâtre occidental contemporain et les manifestations théâtrales plus éloignées dans le temps et dans l'espace. Tout d'abord l'auteur précise les principales différences entre performance et représentation, dans le sens qu'on les utilise de nos jours. D'une part improvisation, de l'autre texte figé, d'un côté événement unique, de l'autre répétition, et la liste peut continuer. Au-delà de ces oppositions, Florence Dupont démontre que dans le cas du théâtre romain, on n'est pas en présence d'un texte unique et de représentations qui changent selon les différentes mises en scènes, mais au contraire, d'un système figé qui consiste en personnages, costumes, masques, organisation du spectacle, étant rempli par un texte qui ne fait qu'actualiser le tout, ayant pour rôle d'« introduire la part d'impermanence indispensable à l'accomplissement de toute performance rituelle ». En fait, dans le cas du théâtre romain on peut parler de performance théâtrale parce que le théâtre à l'époque gardait encore sa fonction rituelle, il servait encore de « pratique religieuse collective »^{xiii}. L'efficacité de la performance scénique correspond à l'efficacité rituelle. Il s'agit d'une identité des fonctions, séparées dans le théâtre occidental. Si d'une part les textes sont souvent écrits ou adaptés pour des acteurs précis et leurs talents, d'autre part le théâtre romain refuse « toute forme de représentation au sens de mimésis », en évitant de faire allusion au contexte politique réel, car la collectivité participe aux *ludi* pour s'échapper aux soucis de tous les jours. C'est pourquoi il n'y a pas la moindre préoccupation pour la vraisemblance, pour les effets pédagogiques et en même temps le rire et la terreur au niveau du public sont forts et réels. « Il ne s'agit pas de dire pour montrer, mais de dire pour faire », affirme Florence Dupont, qui indique aussi que les personnages « jouent un vieux, un soldat, un cuisinier, un esclave malin et non une histoire »^{xiv}.

Si Florence Dupont finit son étude sur l'idée qu'il y a écart nécessaire entre texte écrit et sa performance^{xv}, Danielle Chaperon, qui signe l'article « Le mensonge sur scène : la performance infinie », part de l'idée que les plans de l'énoncé et de l'énonciation, respectivement, sont « complémentaires et inséparables »^{xvi}. L'auteur de cette intéressante étude montre, dans un premier temps, comment à l'âge classique, le mensonge est signalé très clairement dans le texte dramatique pour que le lecteur et surtout le spectateur n'aient le moindre doute à son sujet. Si les didascalies concernent, en premier lieu, le lecteur, l'aparté est plus efficace de ce point de vue car il constitue un « énoncé qui échappe à la double énonciation », puisqu'il n'est « adressé qu'au lecteur/spectateur », et « les autres personnages présents ne sont pas censés, par convention, pouvoir l'entendre »^{xvii}. Le mensonge peut aussi être signalé par l'intermède de la scène qui précède ou suit celle du mensonge, tout comme par les contradictions des divers faits dans le cadre de l'intrigue. D'autre part, dans la majorité des cas où le personnage menteur donne le

nom ou est présent dans le titre de la pièce, il s'agit, à l'intérieur des pièces, de signaler plutôt les moments de vérité. La seconde partie de l'étude est consacrée à la situation du mensonge dans l'écriture dramatique du XX^{ème} siècle. Après avoir précisé que « la vigueur du contrat de confiance - entre auteur et public, entre montreur et lecteur/spectateur » est « circonstancielle », s'étendant pourtant jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle, dans la lignée d'Aristote, d'Aubignac, Diderot ou Lessing, la situation change au XX^{ème}, bien que des auteurs tels Giraudoux, Cocteau, Anouilh, Sartre ou Camus continuent d'une façon ou d'une autre la perspective aristotéliennexviii. Le théâtre de Becket est un exemple parfait de brouillage des pistes, car le lecteur/spectateur ne peut plus compter sur la collaboration du montreur. L'auteur de cette recherche attaque aussi le domaine de la représentation et les possibilités du metteur en scène de jouer avec le mensonge et sa signalétique. Les artistes concernés dans cette dernière partie de l'analyse sont Antoine Vitez et Didier Bezacexix.

Françoise Dubor, dans son étude « Archéologie de la performance dans le théâtre dada. *L'Empereur de Chine* de Ribemont-Dessaignes », consacre son attention à l'œuvre de cet artiste, qu'elle considère comme emblématique pour ce genre de manifestations. Se situant dans la lignée inaugurée par Jarry avec son *Ubu Roi*, Ribemont-Dessaignes pose lui aussi le problème de la maîtrise du langage, d'un langage efficace du point de vue de la force signifiante. La pièce de Ribemont-Dessaignes est une expression magistrale de cette crise langagière qui connaît à l'époque dada son climax. « C'est pourquoi le corps (tout corps) comme siège des sens est propulsé à l'avant de la scène, qui se présente, de manière archéologique, comme scène de performance »xx.

« Antonin Artaud : la scène invisible » est le titre donné par Natacha Allet à son étude des œuvres graphiques de l'artiste réalisées pendant les dernières années de sa vie, à savoir à Rodez et après le retour de l'asile, jusqu'à la fin de sa vie. Selon Natacha Allet, ses dessins assurent la scène de véritables performances, qu'Artaud lui-même, accompagné ou non de ses amis, donne, à l'occasion des conférences organisées pour marquer son retour de Rodez. L'auteur de l'étude met aussi en évidence la pratique de la performance même au niveau de la disposition graphique des écrits de Rodez. Pourtant, la perspective reste légèrement limitative, car Natacha Allet prend exclusivement en considération les manifestations graphiques des dernières années de la vie d'Artaud, alors qu'il a commencé sa carrière en rédigeant des chroniques d'exposition ou des articles dédiés à des peintres ou sculpteurs exceptionnels, dont Van Gogh, Paul Uccello, Donatello, Lucas Van den Leyden, alors qu'il a lui-même pratiqué le dessin dès très tôtxxi. Les écrits de Rodez doivent aussi être interprétés de la perspective de la glossolalie. L'article rend cependant justice à Artaud, car ce n'est malheureusement que très rarement qu'on

voit en cet artiste, très contesté d'ailleurs, un père de l'art de la performance, alors qu'il devrait l'être car il l'a prêchée toute sa vie.

Patrick Suter consacre une intéressante étude à l'emploi des listes dans les textes novariniens, qui s'intitule « De l'illisibilité comme condition de la performance. Listes écrites et jouées dans chez Valère Novarina ». Selon l'auteur de cette recherche, la liste est la manifestation même de la volonté d'illisibilité, car en réalité aucune liste n'est lue en son entier, étant plutôt consultée que lue^{xxii}. Prenant comme exemple l'emploi de ce procédé dans des œuvres telles *L'Operette imaginaire* et *La Chair de l'homme*, l'auteur précise que Novarina est expert à lancer des « obstacles » aussi bien pour les lecteurs et/ou les spectateurs que pour les comédiens, car de telles listes sont également difficiles à digérer pour les deux postures. Cette « déception » n'est pas inutile, elle a pourtant pour but une régénération de la vie, du souffle de l'acteur et par la même de celui du spectateur. Le concept de « tuyau » pneumatique est pris en compte dans le contexte de la maîtrise du souffle, et l'auteur de l'article montre comment le rôle du comédien est d'assurer la respiration de ces listes inertes^{xxiii}.

La troisième section, « Insistance du matériel », est ouverte par l'étude de Brigitte Ouvry-Vial, « Performance du texte dans le livre ou rôle de l'éditeur dans son accomplissement », dédiée aux rapports entre le texte et le livre. Selon l'auteur de l'article, c'est le livre qui permet la performance du texte, car « tout texte à éditer constitue un appel à l'interprétation », la tâche de l'éditeur étant celle d'assurer un lieu de rencontre virtuelle – la scène, pourrait-on dire – de l'auteur et du lecteur. Brigitte Ouvry-Vial précise que la lecture de l'éditeur, en tant que première lecture d'un texte, est celle qui conditionne sa transmission aux lecteurs^{xxiv}. Le statut de l'éditeur est aussi comparé à celui du traducteur, chargé de transférer un univers culturel dans un autre^{xxv}.

C'est toujours le statut de l'éditeur et surtout de l'acte éditorial qui constitue le fil conducteur de l'étude intitulée « Performance et paratextes éditoriaux à la Renaissance », d'Anne Réach-Ngô. Bien que l'opinion courante soit celle affirmant la fixation du texte par l'imprimerie, l'auteur de la recherche considère que le livre imprimé est loin de constituer une telle situation, l'argument en étant le paratexte éditorial. Ce dernier rend compte de la « nature provisoire de l'édition », à l'aide d'un appareil consistant en titres, sous-titres, privilèges, colophons, dont le rôle est aussi d'assurer la « performativité visuelle » du livre. On pourrait considérer l'interprétation donnée par Anne Réach-Ngô à l'acte de l'impression comme animiste, tenant compte de son affirmation : « Faire acte de l'impression consiste à donner vie, jusqu'à produire la résurrection d'un matériau abandonné »^{xxvi}. Même plus, il s'agit d'une « autonomisation de l'œuvre » par rapport à son créateur grâce à

« l'incarnation typographique », processus comparable à celui de la mise en scène^{xxvii}.

Véronique Henninger, dans son étude « Le texte en exposition ; les éditions illustrées des *Chants de Maldoror* », a comme point de départ de sa démarche la volonté du projet poétique et rhétorique pictural de Lautréamont. Le concept d'« œuvres mixtes » proposé par Gérard Genette est appliqué à l'analyse des illustrations de ce chef-d'œuvre réalisées par René Magritte, Salvador Dali ou Jean Lecoultre et présentées dans le cadre des expositions présentant l'activité de ces artistes.

« Entre le bruit et l'œuvre » est le titre donné par Ioana Both à son analyse des manuscrits du grand poète roumain Mihai Eminescu. L'auteur de l'étude est surtout préoccupé par le sort des manuscrits de la période 1873-1882, considérés univoquement par les éditeurs comme « illisibles et inintelligibles ». Axant son analyse sur les avant-textes d'un poème fameux et redouté comme difficile pour les généticiens, *Ode en mètre antique*, Ioana Both reproche aux éditeurs leur rejet des collatérales, alors que les manuscrits offrent tout un spectacle des recherches formelles, faisant la preuve de la traversée de diverses phases : pré-rédactionnelle, rédactionnelle, pré-éditoriale. La conclusion de la chercheuse roumaine est que les avant-textes ont valeur de « bruits » performatifs qui offrent dans leur ensemble le spectacle d'une mouvance, d'une littérisation de la pensée éminescienne^{xxviii}.

Lorenzo Menoud, auteur de l'article « Poésies concrètes : de l'espace de la page à la scène de la rue », présente dans une première étape un cours historique et une lapidaire description de la poésie concrète, pour continuer par une analyse très poussée de l'impact visuel de ce genre de création dont l'emplacement dans la page est par lui-même expressif. Lorenzo Menoud approche aussi le problème de l'actualisation de l'écrit par la performance dans le cadre de l'espace urbain^{xxix}.

« Focus on textuality » est le titre d'une intéressante interview accordée par Simon Briggs à Ambroise Barras, concernant l'apport de l'ordinateur dans le travail créateur. Simon Briggs avoue s'intéresser également à la sémiotique qu'à la poétique et avoir été captivé par la part de codage et le rôle de la sémiotique dans la programmation informatique. Simon Briggs fournit des détails très intéressants à propos de quelques-unes de ses installations dont « This is not a hypertext », « Stream » ou « Great Wall »^{xxx}.

Le dernier article du volume *Textes en performances* s'intitule « Revendications sur la catégorie de la poésie. Quel genre de chose est un texte poétique », étant signé par Ward Tietz, qui jouant avec l'homophonie ouvre une voie peu battue: « Qu'est-ce que sait la poésie ». Pour donner aussi une solution, l'auteur insiste sur la valeur

fonctionnelle de la poésie, introduisant aussi en discussion le concept de poéticité^{xxx}i.

En ce qui concerne le DVD, notons qu'il contient deux enregistrements de moments artistiques soutenus par Hubertus Biermann, à savoir *Ursonate* et *Ribble Bobble Pimlico*, de Kurt Schwitters, les deux démontrant le talent et la maîtrise professionnelle de l'acteur, trois autres enregistrements avec Caroline Bergwall, *About Face*, *Flèsh*, et *In Situ*, l'installation-conférence de Simon Briggs *This is not a Hypertext Performance*, tout comme *Recouvrements* d'Ambroise Barras et *Les nuages de Magellan*, de Michel Butor. Le DVD est très important parce qu'il complète les informations contenues dans les volumes. En fait, le support numérique actuel peut être assimilé assez souvent aux éditions illustrées très à la mode il y a quelque temps.

Nous ne saurions pas mettre fin à cette présentation sans constater l'agencement thématique très subtil d'une étude à l'autre, qui facilite une lecture cursive du volume comme de l'ensemble.

PLAN

AUTEUR

Coralia Costas

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : coralia.costas@gmail.com