

Poésie en scène

Comparaisons

Série dirigée par :

Florence Fix (Université de Lorraine)

Frédérique Toudoire-Surlapierre (Université de Haute-Alsace)

Comité scientifique : • Antonio Dominguez-Leiva (UQAM, Québec) ; • Vincent Ferré (UPEC, Université Paris Est Créteil) ; • Sébastien Hubier (Université de Reims) ; • Bertrand Westphal (Université de Limoges).

La collection « Comparaisons » comprend des essais, des ouvrages collectifs et des monographies ayant trait au comparatisme sous toutes ses formes (démarches transdisciplinaires, théorie de la littérature comparée, croisements entre littérature et arts, mais aussi sciences humaines et sciences exactes, histoire culturelle, sphères géographiques). L'esprit se veut également ouvert aux transferts culturels et artistiques, aux questionnements inhérents aux différentes modalités de la comparaison.

Textes présentés et réunis par
Brigitte Denker-Bercoff,
Florence Fix,
Peter Schnyder,
Frédérique Toudoire-Surlapierre

Poésie en scène

Déjà parus

Écrire la danse ? Dominique Bagouet, Bengi Atesöz-Dorge, 2012.

À la conquête du Graal, Alicia Bekhouche, 2012.

Le Théâtre historique et ses objets, sous la direction de Florence Fix, 2012.

Musique de scène, musique en scène, sous la direction de Florence Fix, Pascal Lécroart et Frédérique Toudoire-Surlapierre, 2012.

Maniérisme et Littérature, sous la direction de Didier Souiller, 2013.

L'Invisible théâtral, Yannick Tauliaut, 2013.

Notre besoin de comparaison, Frédérique Toudoire-Surlapierre, 2013.

Les mondes de Copi — Machines folles et chimères, Isabelle Barbéris, 2014.

Le Parasite au théâtre, Isabelle Barbéris et Florence Fix, 2014.

L'Amour Singe, Antonio Dominguez Leiva, 2014.

La plume et le ballon, Alain Montandon, 2014.

Théâtre et Politique, Modèles et concepts, Muriel Plana, 2014.

Théâtre et Politique, Pour un théâtre politique contemporain, Muriel Plana, 2014.

Corps obscènes, Arnaud Rykner, 2014.

Philippe Vilain ou la dialectique des genres, sous la direction d'Arnaud Schmitt et Philippe Weigel, 2015.

L'éditeur, Brigitte Denker-Bercoff, Florence Fix, Peter Schnyder et Frédérique Toudoire-Surlapierre remercient l'ILLE (Institut de recherche en langues et littératures européennes, Université de Haute-Alsace), ainsi que le Centre Pluridisciplinaire Textes et Cultures (CPTC) de l'Université de Bourgogne, pour leur précieux soutien à la publication de cet ouvrage.

Avant-propos

Le théâtre est un lieu où faire apparaître
la poésie *active*, où montrer à nouveau aux
hommes
comment le monde est appelé par le langage¹.

« Poésie en scène » entend jouer sur toutes les formulations qui, aux marges ou au cœur de représentations scéniques, appellent la ou le poétique, la « scène-poème », le « poème dramatique », le « théâtre poétique », la « poésie de plateau », les « performances poétiques », les « déclar'actions »... pour n'en citer que quelques-unes. Car, à la question « Que devient le texte poétique sur scène ? », lorsqu'il est lu, proféré, représenté, et à celle, faussement inverse « Qu'est-ce qu'un théâtre poétique ? », le réduisant à l'irreprésentable ou à l'indicible, nous avons préféré plus largement interroger les liens, frottements, rencontres entre scène et poésie.

La scène, schème de la création poétique ?

La scène comme lieu où s'invente la poésie devient le lieu où les frontières s'estompent, où s'effectuent les tentatives, déjà mises en œuvre au XIX^e siècle, d'un art total, qui accueille tous les médias (les « moyens » de la *Poétique* d'Aristote, mais démultipliés), parmi lesquels le langage continue de figurer mais n'est plus dominant. Les fonctions s'y échangent aussi, la création devenant pour partie l'œuvre du public, orchestrée par le poète ou l'artiste. L'exploration, pour aller de l'avant, défait des identités stables,

1. Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris, POL, 1999, p. 84.

crée du chaos (comment nommer ce spectacle, qui n'est pas seulement à voir mais à co-inventer ?), avant d'essayer de nouvelles alliances, de nouveaux alliages. Les différentes formes que prennent depuis le tournant du XIX-XX^e siècle les poèmes sur la scène engagent plusieurs enjeux : les frontières de la poésie avec d'autres arts, par l'usage de multiples médias, les frontières de la poésie et du théâtre, l'importance de la performance, celle de l'oralité, les limites de la parole par l'image et le geste, la transformation de la poésie en dispositif. Ce sont les modalités et la pensée de la représentation qui en sont profondément modifiées, ainsi qu'en témoigne la réflexion collective dirigée il y a quelques années par Philippe Ortel².

La scène est, pour la poésie en mutation depuis la fin du XIX^e siècle, comme un appel d'air, l'espace même où peut se déployer l'expression en liberté, même lorsqu'elle n'a rien de théâtral. Virtuelle ou réelle, elle est le lieu où la poésie se renouvelle parce que sa spatialisation a à voir avec la capacité de figure de la poésie, c'est-à-dire avec sa capacité propre de représentation³. Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe nouent les concepts de scène et de figure et en apprécient les enjeux dans un échange de lettres ré-intitulé *Scène*. La scène est le lieu du spectacle, de ce qui se voit et se donne à voir, et chez Aristote, si le spectacle contient tout, il est aussi superflu à l'appréciation de la tragédie ; la figure, parce qu'elle capte l'attention au risque de la fixer et de la leurrer, comporte des risques formulés par l'interdit de la représentation. « La liberté d'une énonciation nouvelle suppose la déconstruction d'une figure antérieure qui est, chaque fois, un inducteur figé de conduite — en l'occurrence de pratique poétique⁴. » La scène gagne à être conçue comme une extériorité, qui assigne le sujet à être spectateur, implique au moins un dédoublement de sa part, ouvre un espace où l'expérience va pouvoir prendre forme, un espace de « *figuralité ontologique* » — à condition toutefois que cette forme ne devienne à son tour un canon. Car ce qui guide la pratique des poètes

2. *Discours, image, dispositif, Penser la représentation II*, textes réunis par Philippe Ortel, Paris, L'Harmattan, 2008. Voir aussi les réflexions de Christophe Hanna.
3. Si Aristote, dans la *Poétique*, ne classe pas ce que nous appelons poésie (autrefois poésie lyrique) parmi les arts poétiques, c'est parce qu'elle ne repose pas sur une trame narrative et qu'Aristote fait de cette trame (le *muthos*, ou système de faits de l'action) la pierre de touche de la *mimèsis* ou représentation. Paul Ricœur, dans *La Métaphore vive* (Seuil, 1978) montre comment la capacité de représentation de la poésie existe mais repose sur la figure, et sur la métaphore comme figure générique.
4. Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *Scène*, Paris, Christian Bourgois, « Détroits », 2013, p. 27.

comme la pensée des théoriciens, lorsqu'ils associent figure et scène, c'est l'exigence de liberté qui demeure celle du sujet moderne.

La notion de scène, essentielle au théâtre, et la notion de figure, centrale pour la poésie, s'allient pour redéfinir les possibilités de la représentation : son émergence et sa plasticité. La poésie monte sur scène, depuis la fin du XIX^e siècle, au risque de se perdre, parce qu'il lui faut se réinventer. Parce que le renouvellement se conçoit par la rupture dans la culture occidentale⁵, la scène, pour les Hydropathes, pour Dada, pour les poètes performeurs du XX^e siècle, comme Julien Blaine, est d'abord un espace de refus d'une conduite imposée, éthique et politique au moins autant qu'esthétique. C'est ensuite un espace d'exploration et d'extension par emprunts et ajouts de médias jusque-là extérieurs à la pratique poétique. C'est enfin un cadre, un espace découpé, qui non seulement rend visible ce qui s'y joue, mais en fait un phénomène qui vise le sujet. La scène implique l'échange, la réciprocité du regard, que la poésie avait, depuis la pratique collective des salons, délaissés. Elle est le gage d'une respiration où se renouvelle la capacité de figure, dans l'exigence formulée par Schlegel et reprise par Braque qu'à chaque œuvre, voire à chaque objet, corresponde une poétique.

La scène, postulons-nous, serait devenue, depuis la seconde moitié du XIX^e siècle, un paradigme : une façon pour la poésie de se concevoir, c'est-à-dire aussi bien de se penser que de se créer. Dans un contexte historiquement ouvert par le romantisme d'Iéna, de refonte de la littérature et de déclin de la rhétorique, le sujet créateur transcende les genres, les formes, les règles et les canons pour inventer (il en est sommé) son propre rapport à la langue — sa propre rhétorique ou sa propre poétique. Cette injonction romantique le met aux prises avec la terreur des signes⁶, sans qu'il ne bénéficie plus de la médiation d'un canon. L'une de ses armes est la réflexivité : que le beau langage se retourne d'abord contre lui-même, et que dans ce retour sur soi, il se fasse conscience claire, lui-même sujet. Voilà qui orientera la poétique de Stéphane Mallarmé et à sa suite celle de Francis Ponge. On peut considérer la réflexivité comme une mise en scène

5. Jean-Marie Schaeffer, « Les genres littéraires d'hier à aujourd'hui », in *L'éclatement des genres*, Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (dir.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 11-20.

6. Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes ou la terreur dans les Lettres*, Paris, Gallimard, 1926 et Laurent Jenny, *La Terreur et les signes*, Paris, Gallimard, 1982.

de la parole⁷ ; ou la scène comme le medium, voire la condition de possibilité de cette réflexivité. La scène est le schème qui permet de figurer et d'organiser le rapport à la langue. Elle devient le lieu, intime et insituable, des transactions entre le sujet et le langage. Elle est l'espace du « tête-à-tête avec la langue », lieu même de la poésie selon Jacques Roubaud.

Plasticité

La poésie lyrique, entendue comme art de la belle parole, promouvant par le rythme une vérité sur l'expérience ou l'existence, est approchée en termes d'espace, et d'espace visible ou rendu visible : le surgissement de la parole ne se donne pas seulement à entendre mais à voir, il prend corps, dans un cadre, qui peut être celui, virtuel, de la conscience, ou matériel, de l'estrade. La poésie a lieu sur la scène de l'imaginaire chez Henri Michaux ou chez Ghérasim Luca ; c'est par cette scène qu'elle invente ses propres schèmes, les formes de sa prise de parole. C'est là aussi que se joue « le drame de l'expression », pour reprendre la formule de Francis Ponge : dans un dédoublement qui fait de figures, voire de personnages, les symboles de la difficulté et des enjeux du dire. Cette scène constitue le théâtre intérieur, l'espace où se saisit elle-même la singularité : sa plasticité est essentielle à l'invention poétique. Céline Guillot en montre la cruciale nécessité dans *Épreuves, exorcismes* d'Henri Michaux ; Sibylle Orlandi pointe les apories et les paradoxes de cette scène chez Ghérasim Luca ; Serge Martin en analyse « la théâtralité sans théâtralisation » à travers le film de Luca lisant, par Raoul Sangla.

Ce que la poésie depuis la fin du XIX^e siècle révèle de la scène et prend à la scène, comme constituante de son processus, c'est cette plasticité : le mouvement dont elle peut être le lieu, sans rigidité ni pose. C'est sans doute ce à quoi ont été sensibles Arthur Rimbaud ou Paul Verlaine, et nombre de poètes de la fin du siècle à leur suite : les tréteaux des mimes et des pitres deviennent le lieu symbolique des possibles, où le spectacle s'invente à mesure, dans un retour sur soi et une autodérision qui sont à la fois le revers et la caution de cette liberté. Si l'artiste se voit « en saltimbanque⁸ », c'est bien parce que la scène, imaginaire ou réelle, semble se prêter à devenir le cadre nécessaire à l'élaboration d'un poétique, à

7. Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

8. Selon le titre de Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Skira, 1970.

une époque où les derniers coups sont portés à la rhétorique, aux canons communs des genres, et au vers. Stéphane Mallarmé, gardien du vers, penseur de la crise inouïe qu'il subit, élabore lui-même sa poétique par des poèmes qui sont des « scènes » : « Hérodiade » peut être lue comme une scène de la conscience cloîtrée, et « L'après-midi d'un faune » comme une scène de l'hésitation entre rêve et sensation. Dialogue du premier et monologue du second sont analysés par Yves Bonnefoy comme les écrits où se joue la poétique à venir. Non comme des arts poétiques où le rapport au monde et à la langue serait clairement déterminé et énoncé, mais comme le lieu où surgit le mouvement vers des rapports neufs. Refusés à la Comédie Française où le poète souhaitait qu'ils soient joués, ces poèmes témoignent de l'émergence de la scène comme cadre figural nécessaire à l'élaboration d'une poétique — les écrits de Mallarmé sur le théâtre et sur le mime le confirmeront. Que la page devienne en soi un espace où sont configurés les signes et non plus seulement le lieu où se dépose le poème peut aussi être envisagé dans cette perspective d'une organisation spatiale relevant de la mise en scène.

Les différentes explorations qui prennent place « sur scène », celle des Hydropathes, de Dada, puis de la poésie sonore, tout l'éventail de ce qui se donne à voir et à entendre, lectures et performances telles qu'elles se sont développées au XX^e puis au XXI^e siècle, semblent saisies de la même visée : donner à appréhender le langage en acte, dans son surgissement, en toute liberté. Mais à la différence de la scène imaginaire ou de la scène que devient le livre lui-même, la scène de spectacle intègre un plus grand nombre de médias, comme le montrent Jean-Pierre Bobillot et Camille Vorger. Et l'écrit y voit sa fonction bouleversée : tantôt à la fois magnifiée et instrumentalisée (ainsi que le souligne Gaëlle Théval), tantôt évincée ou presque, au profit de l'image et du son. L'oralité y devient en effet l'un des paramètres obligés ; l'improvisation y tient souvent une bonne part (avec ou sans contraintes communes, comme le montre Dina Moïnzadeh à propos de Charles Bukowski) ; le corps en mouvement y joue un rôle ; enfin toutes les techniques de ces deux siècles, de l'enregistrement et du cinéma jusqu'aux possibilités offertes par le numérique et l'internet, entrent en jeu. La potentialité des médias est un terrain d'exploration qui est, comme poussée à son comble, la conséquence de cette plasticité de la scène, où pour finir le poète ne s'y reconnaît plus : Jacques Roubaud rappelle que « la poésie a lieu dans une langue, se fait avec des mots ; sans mots, pas

de poésie »⁹. Mais c'est aussi sur ce terrain que s'inventent des genres nouveaux : les « ciné-poèmes » de Pierre Alfiéri, qui empruntent à ceux de Benjamin Fondane, le « *spokenroll* » du collectif « Enterré sous X ».

Entre théâtre et poésie : échanges et gains

Au début du XX^e siècle avec Maeterlinck, plus tard avec Vauthier, Obaldia ou Schehadé, aujourd'hui encore avec la forme de *lyricisation* dont s'emparent Koltès, Jean-Luc Lagarce, Valère Novarina mais également dans les spectacles d'Olivier Py qui décrit sa pièce *Les Vainqueurs* comme un « combat poétique », le poème au théâtre semble se présenter comme le point d'aboutissement d'un théâtre défait de ses intrigues et de ses personnages, indifférent voire hostile à ses contraintes, qui pourtant réaliserait le rêve du théâtre, ou plutôt celui de certains de ses auteurs, comme Villiers de l'Isle Adam ou Paul Claudel s'emparant du « poétique » pour affirmer un désaisissement théorique de ce qu'ils conçoivent comme le carcan de la représentation. Ce débat qui apparaît daté, confiné à l'histoire littéraire du « théâtre d'art », a-t-il une postérité post-brechtienne ? Car si l'affirmation d'un « théâtre-poésie¹⁰ » subsiste, si les textes les moins dramatiques de Maeterlinck, mis en scène par Claude Régy, occupent la scène d'aujourd'hui, si enfin les créations de certains metteurs en scène, comme Robert Wilson, ont pu être qualifiées de « poétiques », force est de constater que les poètes eux aussi aiment parler de l'écriture poétique comme d'une scène.

Jacques Roubaud ou Jean-Michel Maulpoix font du poème une scène pour la langue parlée, une exigence d'oralité et de profération qui loin de se singulariser dans un retrait insulaire, dans la lecture personnelle et intime d'anthologies et de recueils publiés par des maisons d'éditions propres, poserait que « la poésie n'est pas seule¹¹ » selon le beau titre de l'essai de Michel Deguy : « Un poème nous hante qui soit l'hôte des différences, et ainsi porté à pulvériser les genres¹². » Profération, pulvé-

9. Jacques Roubaud, « Obstination de la poésie », *Le Monde diplomatique*, janvier 2010, p. 22-23.
10. Selon le titre de la thèse de Marianne Bouchardon soutenue auprès de l'Université Paris X Nanterre en 2004 : *Théâtre-poésie. Limites non-frontières entre deux genres du symbolisme à nos jours*.
11. Michel Deguy, *La Poésie n'est pas seule. Court traité de poétique*, Paris, éditions du Seuil, « Fiction & Cie », 1998.
12. Michel Deguy, « Le roman du poème ».

risation, la proximité des termes n'est pas qu'allitération-assonance ; elle rappelle aussi que la poésie fragmente, disloque, défait la représentation et l'image, entraînant l'espace théâtral dans une « relation-violence entre le théâtre de représentation et l'irreprésentable rébellion de poésie¹³ » admet Philippe Tancelin. Théâtre postdramatique et poésie inclassable dérivent alors ensemble vers la composition de formes hybrides qui ne recomposent pas que la scène théâtrale, mais aussi notre façon de nommer ces spectacles et ces textes. À propos de *Cent vingt journées moins une* de Dominique Grandmont, Claude Ardelen écrit qu'il s'agit d'« une sorte de monologue à plusieurs voix¹⁴ » tandis qu'il qualifie *Domaine public* de Jean-Michel Maulpoix de « recueil de textes écrits dans une forme intermédiaire entre la poésie (lyrique), en prose ou en vers libres, et le journal intime, le carnet de bord ou d'envol¹⁵ ». Or, à l'heure où de nombreux metteurs en scène projettent sur le plateau des adaptations de journaux intimes et de carnets de voyage, la scène intime et la scène spectaculaire se superposent, invalidant leurs supposées frontières et incompatibilités.

En effet, si le poème, selon la posture lyrique, semble présupposer une scène intérieure, fictive, d'adresse à un destinataire, un théâtre poétique et scénique bouscule l'état des lieux de la représentation, il installe des surprises, une forme d'émerveillement, de rupture dans le désir de continuité de compréhension, au profit tout simplement peut-être de l'émotion et de l'imagination, une « scène du surgir », qui travaillerait à plein avec une poésie considérée comme « étonnement pur¹⁶ ». Ajoutons que ce « poétique » ne s'inscrit pas dans la durée du spectacle, qu'il n'en est pas une catégorie continue et qu'il est beaucoup plus question de « moments poétiques », y compris au demeurant dans des spectacles d'une extrême violence comme ceux de Jan Fabre ou de Rodrigo García. « Dans certaines mises en scène éclectiques, les moments poétiques peuvent par ailleurs apparaître comme de simples moments compensatoires par rapport à un théâtre autrement trop exigeant, moralement ou esthétiquement, ou trop cru¹⁷ ». Compensatoire, mais aussi éphémère, court, rapide : inachevable et

13. Philippe Tancelin, « La scène-poème et la fragilité du dire », in Éliane Beaufile (éd.), *Quand la scène fait appel... Le théâtre contemporain et le poétique*, Paris, L'Harmattan, « Perspectives Transculturelles », 2014, p. 15.
14. Claude Ardelen, *L'Émotion concrète, chroniques de poésie*, Chambéry, éditions Comp'act, « Le corps incertain », 2004, p. 129.
15. *Ibid.*, p. 72.
16. Philippe Tancelin, *Quand la scène fait appel...*, *op. cit.*, p. 18.
17. Éliane Beaufile (éd.), *Quand la scène fait appel...*, *ibid.*, p. 10.

inachevé, dans le temps et le lieu mêmes assignés à la représentation. Dès lors, le poème serait à appréhender comme une mise en scène de l'écriture, au sens où il la ferait voir en train d'advenir et un spectacle scénique poétique tenterait de restituer cet instant du surgissement, en même temps qu'une forme de désaisissement de la part du spectateur, d'abandon du sens au profit du consentement à l'étonnement.

Mais que faisons-nous de cet étonnement ? Il semble acquis, pour le monde du théâtre contemporain et de la presse culturelle, qu'il existe une catégorie de spectacles que l'on peut qualifier de « poétiques ». Qu'est-ce au juste que ce « poétique » ? Un raccourci commode ? Une véritable catégorie esthétique ? La manifestation d'un usage particulier des signes scéniques, que l'on pourrait nommer « poésie de plateau » ? Le terme de « poétique » apparaît souvent comme le dernier mot à la mode d'une critique cherchant à décrire la réception de performances visuellement impressionnantes mais ne présentant que peu ou pas de texte (Cirque du Soleil), ou un texte en novlangue (Novarina), texte lyrique ou sans ponctuation, ou encore une représentation jouant avec les mots ou leurs sonorités (les spectacles des Deschamps/Makeïeff). Le poétique serait-il un contour, une limite, un dépassement du scénique alors que la poésie est elle-même « incontenable¹⁸ » selon le mot de Christian Prigent ? N'y aurait-il poétique que « du manque » au théâtre, comme nous avons tantôt parlé « du compensatoire » ? Ce n'est pas le moindre de ses paradoxes que le mot « poétique » soit employé quand il n'y a plus de mots, alors même que la « poésie » est associée dans l'esprit de tous à une maîtrise et une virtuosité des mots — voire à un apprentissage scolaire de mélodiques poésies prononcées avec plus ou moins de ferveur devant un public plus ou moins attentif.

Autant la poésie a tendance, comme le déplore Jacques Roubaud, à n'être « plus concevable que si on la trouve là où elle n'est pas¹⁹ », autant la scène désigne un lieu de spectacle depuis longtemps sorti du théâtre. « Les arts se rapprochent. Les genres se perdent²⁰ » notait Francis Ponge : ce mouvement perceptible depuis le début du XIX^e siècle affecte aussi bien les arts de la scène que l'écriture poétique. Le désir d'un art total intègre principalement la musique, la danse et les arts visuels aux œuvres de langage. Mais le théâtre est-il bien resté sur la scène ? Les « objets »

18. Christian Prigent, *L'Incontenable*, Paris, POL, 2004.

19. Jacques Roubaud, « Obstination de la poésie », *Le Monde diplomatique*, janvier 2010, n° 670, p. 22-23.

20. Francis Ponge, *Pratiques d'écriture*, Paris, Hermann, 1984, p. 86.

de Claude Gauvreau, auteur québécois, analysé par Noële Racine, ou les œuvres de Valère Novarina peuvent laisser penser que le théâtre s'oriente aussi vers un anti-scénique. Celui-ci déclare d'ailleurs : « J'écris en aveugle, sans jamais voir la scène, sans l'imaginer²¹ ». La poésie est-elle demeurée au livre ou même à la lecture à haute voix ? Ne peut-on lire dans la faveur des programmes ou des festivals de poésie et dans leur nombre toujours plus grand (non seulement les manifestations du « Printemps des poètes », mais aussi parmi d'autres « La Scène poétique » à Lyon, « Les Voix de la Méditerranée » à Lodève, « Samedi Poésie Dimanche Aussi » à Bazoches du Morvan) que sourd le désir d'une poésie destinée à la scène plus qu'à la lecture silencieuse et privée ?

Ce choix pose un véritable problème de fond : la poésie doit-elle être silencieuse ? ou si l'on change son angle d'analyse : que *doit* exactement la poésie au silence ? La poésie trouverait son sens d'un moment avec soi-même, elle *serait* ce rapport intime et personnel aux mots. Ce qui se jouerait dès lors avec la poésie scénique, c'est qu'elle ferait entrer deux « autres » en jeu : les spectateurs et les acteurs, autrement dit deux communautés au fonctionnement propre et aux codes spécifiques. Mettre de la poésie en scène, ce serait donc la changer de nature en provoquant ce face-à-face ? Les mises en scènes d'œuvres poétiques, comme *Plume* d'Henri Michaux ou *Ode maritime* de Fernando Pessoa, mais les créations sur scène de poésie sonore et jouée, improvisée et parfois co-inventée par le public, comme la poésie concrète, la poésie-action, ou la poésie directe²² attestent de ces sorties hors d'un espace et d'une pratique réservés. S'il convient d'être prudent et de ne pas confondre le discours et son médium (de même qu'il ne faut pas amalgamer sonore et son, poétisation et poésie...), c'est que toute poésie n'est pas vouée à l'oralité, « ce serait confondre la poésie avec l'amour de la poésie²³ » ironise Henri Meschonnic qui s'insurge contre les lectures de poèmes, qui ne sont autres selon lui que l'exact symétrique du mutisme et du silence dont la poésie s'est parée *avec* et *après* Mallarmé. Posture qui participe d'une imposture d'une poésie dépendante des représentations que l'on élabore à son sujet et plus

21. Valère Novarina, *Devant la parole*, *op. cit.*, p. 67.

22. Bernard Heidsieck, *Poésie Action / Poésie sonore 1955-1975*, Atelier Annick Lemoine, 1976, le poème écrit n'est plus que la partition de son interprétation ; Jean-Jacques Lebel, *Poésie directe des Happenings à Polyphonix. Entretiens avec Arnaud Labelle-Rojoux*, Éditions Opus International, 1994 ; la revue *Doc(k)s*, fondée en 1976 par Julien Blaine, qui délaisse la performance pour les « déclar'actions » à partir de 2005.

23. Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, Lagrasse, Verdier, 2001, p. 134.

particulièrement à toute « une idolâtrie du langage ». La poésie serait donc prête à renoncer à ce que Michel Deguy a appelé « l'effet Mallarmé », la « tour d'ivoire du poète, solitude de l'homme moderne²⁴ » ? Accepter de monter sur scène pour la poésie, c'est consentir, peu ou prou, d'être mise à l'honneur, c'est participer à un processus de valorisation culturelle (qui se nourrit de ce type de transmission collective), c'est consentir également, au moins le temps de la représentation, à renoncer au *topos* de l'asociabilité de la poésie et par là même au cliché de son *monologisme* (en opposition au théâtre, espace par excellence du dialogue). Si cela ne permet pas de confondre la poésie et le lyrisme, en les reconduisant à un vœu de silence, cela provoque un recentrement du spectacle *sur* les mots, « rien que les mots ». Certes, le cirque, la danse, le mime se sont emparés de termes comme « poésie de plateau » ou « corps poétique », mais l'on ne peut réduire la poésie à une virtuosité du langage ou de la diction. La présence du sonore — qui n'est donc nullement assimilable au lyrisme —, la prise de conscience par le spectateur d'un « espace phoné²⁵ » rendent à une scène que le spectateur a pu parfois appréhender comme envahie de sons intrusifs (bande-son, cris, multimédia, audio) la qualité d'un espace de perplexité, d'interrogation vis-à-vis de la représentation.

Les décloisonnements et les déplacements qu'ont connu théâtre et poésie dans la période moderne invitent surtout à ne plus penser ces genres en termes de frontières ni surtout d'oppositions ni de conquêtes, l'un congédiant l'autre que ce soit sur le mode de l'aliénation ou sur celui du sacrifice, mais bien de modes d'échanges, des « transactions transitoires » selon le mot de Daniel Danis dans l'entretien qu'il a accordé à Cyrielle Dodet à l'issue de ce volume : et si la frontière demeure, qu'elle soit là pour affirmer la part d'irréductibilité tonique et vivifiante de chacun.

« La poésie *active* »

La poésie, en tant que discours ancré dans les circonstances de son énonciation, contient ces circonstances et ses conditions de production : dans ce retour sur son origine, qui la fonde et lui donne son élan, elle est discours, relevant de la rhétorique, elle est *adresse* à un destinataire présent ou absent. Cette coïncidence avec ses conditions et son moment de production

24. Michel Deguy, « Comme si... comme ça », in *Revue des Deux-Mondes*, novembre 1993, p. 81.

25. Selon l'expression proposée par Sandrine Le Pors, *Le Théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes, PUR, « Le spectaculaire », 2011.

en font un acte, qui peut être considéré comme une scène d'énonciation. Car l'énonciation s'y représente en même temps qu'elle y a lieu. De là viendrait peut-être ce qui est commun au mode lyrique et au mode dramatique, à savoir qu'ils présupposent une scène, virtuelle ou concrète. Serge Martin parle à ce propos de la théâtralité de tout poème, à distinguer de sa théâtralisation. Il y aurait, au fondement même de la parole lyrique, une scène : un lieu, un destinataire, la représentation orchestrée d'émotions. Cette scène constituante, a-t-elle été réduite, avec la primauté du livre et de la lecture silencieuse, à une scène intérieure, chez l'auteur comme chez le lecteur ? Peut-on estimer que les multiples formes qui actualisent le texte poétique sur une scène réelle : lecture à haute voix, déclamation, avec ou sans effets de gestes, adaptations avec musique, performances, représentations théâtrales, renouent avec cette scène constituante ?

Avec la scène, la poésie modifie la représentation culturelle que l'on se fait d'elle comme art élitiste et égotiste, au profit d'un partage collectif. L'engouement des mises en scène de poésie est à comprendre comme une volonté de passer d'une absence de statut social à une revendication d'un statut vital — symbolisée par la verticalité de l'acteur : être debout. C'est que la scène apporte une autre donnée spatiale à la poésie : la *verticalité*. L'expression est d'autant plus importante qu'elle renvoie à une position contraire à celle du « divan », position allongée, métaphorisant l'espace psychanalytique qui occupe toute la scène postmoderne selon Henri Meschonnic (« le divan à la place du corps »). L'espace scénique qui se voue à la poésie est donc un *contre-espace* (de même qu'on parle de contre-culture), en ce qu'il *redistribue* les cartes poétiques, offrant à la poésie les moyens de s'élaborer autrement, de se concevoir comme espace d'une oralité nouvelle. L'espace scénique permet en effet au dire de la poésie de se confondre avec l'être, puisque sur scène, le dire de la poésie se confond (s'unit) avec le faire de l'acteur.

Que devient la poésie quand elle choisit d'être représentée par cette médiatisation spécifique qu'est la scène théâtrale ? La particularité *sociologique* de la poésie est celle d'un « poste d'observation privilégié pour tout le langage, par sa fragilité, qui n'est pas seulement sociale mais aussi et d'abord éthique²⁶ ». Or la scène théâtrale, parce qu'elle est aussi à sa manière un promontoire, va remotiver (redoubler même) cette posture particulière de la poésie, en conférant à ce poste d'observation des données concrètes et tangibles. La scène théâtrale actualise, voire *performe* pour

26. *Ibid.*, p. 8.

conserver un vocabulaire dramatique, le potentiel oratoire de la poésie, en réactivant ses données éthiques et politiques. « Jamais le théâtre, en tant que lieu où l'image se fissure et scène d'interrogations du langage, n'aura été autant au cœur du monde », écrit Valère Novarina avec emphase. « Jamais la poésie n'aura été plus politique²⁷. » Mais en même temps, tout en elle est utopie. C'est d'ailleurs le propre du langage poétique de pouvoir dire ce qui est comme ce qui n'est pas, la poésie n'aurait donc pas à se poser la question de la possibilité de ce qui est dit (le champ des possibles du dire rend inopérant le questionnement sur la validité effective du dit). La scène devient l'espace concret permettant la réalisation des utopies poétiques.

« C'est toute une culture, toute une société qui est jugée et qui se joue dans ce qui arrive à la poésie²⁸ » s'insurge Henri Meschonnic au début de *Célébration de la poésie*. Celui-ci voit dans ce traitement une représentation d'un langage en crise, non pas seulement une « crise de vers », mais « une crise de signe²⁹ ». Le propre de la poésie est qu'elle engage moins un commentaire sur le langage « qu'une réflexion sur ce qu'on fait, ce qu'on dit de la poésie, à travers une représentation du langage³⁰ ». Deux données se trouvent ainsi remotivées : la question de la représentation du langage — que l'on peut entendre dans un double sens : c'est autant la façon dont je me représente le langage que les modalités d'un langage en représentation qu'il convient de saisir. Le théâtre met le langage en représentation, par la présence symétrique, incarnée et immédiate, des acteurs et du public. D'autre part, le théâtre remotive (mais selon les spectacles, il peut intensifier ou au contraire minorer) la portée politique et éthique des mots. C'est en ce sens qu'on peut comprendre la formule de Meschonnic : « Le poème est le contre-art, une pensée du contre³¹. » Il y a une forme de défi inhérente à la poésie que la scène légitime et par là redynamise. La scène transforme l'utopie poétique des mots en leur servant d'espace concret pour leur profération. On reproche souvent à la poésie d'être éloignée de la réalité (entendez des contraintes du réel), ce que stigmatise l'expression « poésie pure » par exemple. Une poésie qui ne serait pas ancrée dans le concret, qui n'aurait pas les pieds sur terre :

27. Valère Novarina, *Devant la parole*, op. cit., p. 85.

28. Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, op. cit., p. 10.

29. *Ibid.*, p. 11.

30. *Ibid.*, p. 12.

31. *Ibid.*, p. 17.

la tradition poétique occidentale a tendance à établir une fracture entre le monde réel et la poésie.

Or la scène contemporaine est justement ce « lieu utopique où venir chercher la terre du langage et atteindre ses forces³² ». Sur scène, les mots sont terrestres, d'où l'expression de « terre des mots ». Ancré dans le sol, le langage se fait « anthropogène : il apparaît de l'homme en parlant ». Si la scène théâtrale est concrète, et donc *réelle* en un sens, elle n'en est pas pour autant *le monde réel*, mais bien *l'un de ses modes de représentation*. « Le théâtre analyse le réel, souligne Valère Novarina. Il décompose l'homme, son espace, sa perception, ses idées, son équilibre, ses pensées, ses affects ; il analyse le langage par l'espace et met à jour la syntaxe des mouvements humains. Il analyse l'homme dans la lumière de l'espace. Le théâtre est ce lieu d'optique³³ ». La scène est l'espace de cette médiation, elle actualise une réalité sans pour autant la rendre réelle. Sa propriété (sa force) est de pouvoir jouer sur cette confusion, sa limite est qu'elle n'est qu'un des espaces du réel, jamais l'espace réel. Autant d'ornements dont se pare la poésie quand elle investit la scène.

Comment dès lors articuler la scène comme lieu d'une médiation et la question de la médiatisation ? La poésie sur scène se « médiatise-t-elle » (renforce ses schèmes médiatiques) ou subit-elle le processus inverse, se défaisant des diktats médiatiques impliquant un *ici et maintenant* dont, *a priori*, la poésie se moque éperdument ? C'est que la poésie est tendue par une autre schize : elle est en effet considérée comme l'art le plus « schizophrénique » en ce qu'elle sépare l'audible et le visible d'une part, mais qu'elle dissocie par ailleurs le discours (la chose dite) et la forme. La poésie pose donc un double problème (le rapport entre la forme et le dire, et la compréhension du poème au regard du langage courant). Le propre de la poésie est qu'elle n'est pas un dit comme les autres, elle ne relèvera jamais du langage courant, quand bien même les poètes peuvent chercher à brouiller les frontières entre les deux (dont la poésie en prose est l'un des exemples les plus manifestes). Or la scène théâtrale va précisément intensifier ce brouillage des frontières, en faisant de la forme poétique un discours qui se rapproche du dit (parfois d'une manière explicite comme dans le cas de la poésie en prose qui joue de cette tension entre fond (le sensible) et forme. Proférer sur une scène théâtrale de la poésie, en tant

32. Valère Novarina, *Devant la parole*, *op. cit.*, p. 62.

33. *Ibid.*, p. 148.

que « dire qui s'excepte » par « l'importance de la chose dite³⁴ », c'est rendre sensible et tangible ce « dualisme sémiotique » tout en ne cherchant pas à le résoudre, autrement dit c'est participer à la confusion des genres et des sentiments.

Ce n'est pas seulement un désir d'*expérimentation* de la poésie qui est en jeu, même si furent marquantes les expériences-performances de la *language poetry* américaine qui a cherché dans les années 1990 à rabattre les prétentions poétiques d'un langage élevé (*heightened forms*), en brouillant les frontières entre poésie et prose³⁵. La scène permet de remettre en cause notre désir de sacralisation de la poésie, ce que Meschonnic appelle la « célébration » qui renvoie à l'essentialisation de la poésie, à tout ce qu'elle peut comporter d'ineffable. Si elle consiste à brouiller la frontière entre la poésie et le sacré, elle a surtout comme effet de concevoir la poésie comme « union primitive des mots et des choses, contre l'instrumentalisme du signe³⁶ ». Dans cette perspective, la mise *sur* scène de la poésie participe d'une réactivation mystique en faisant de sa profération sur scène une célébration — qui est l'un des symptômes de notre « adoration de la célébration ». La confusion entre poésie et chanson serait l'un des avatars postmodernes de ce désir de sacralisation, profitant du trouble (générique) de l'émotion poétique qui consiste à prendre celle-ci pour une expression de la poésie elle-même.

La poésie sur scène interroge la spatialité des mots. Leur profération appelle la scène parce que, comme elle, elle s'inscrit dans des dispositifs d'exposition, d'espace mais aussi de rassemblement. Le poème est cet « espace de dégagement » qui convoque une communauté ébranlée, qui en marque la résistance chez Henri Michaux, mais qui peut aussi produire un espace créatif commun. Il faut concevoir le poème comme lieu du surgissement du cri, insiste Céline Guillot à propos de l'œuvre d'Henri Michaux. « Chaque mot ouvre sur une scène et s'écartèle en espace³⁷ ». Le mot de Novarina n'est-il pas entendu et pris (trop) à la lettre ? « Dans la poésie, seule existe la tension qui unit les termes³⁸ » fait remarquer Maurice Blanchot à propos de la pensée et du mot. Nous retrouvons cette tension dans la scène adressée où s'exerce le slam, réagissant aux injonctions du

34. Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, *op. cit.*, p. 27.

35. Alex Preminger, article « Language Poetry » in *The New Princeton encyclopedia of poetry and Poetics*, Princeton University Press, 1993, p. 938-940.

36. Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, *op. cit.*, p. 29.

37. Valère Novarina, *Devant la parole*, *op. cit.*, p. 58.

38. Maurice Blanchot, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, « NRF », 1949, p. 57.

public, agençant un espace créatif commun. Car le poétique scénique, ce serait peut-être aussi ces moments où « le spectateur est appelé lui-même à un travail poétique, ou du moins poétique, d'accueil de signes, de réponse, qui va au-delà d'une simple compréhension intellectuelle et herméneutique³⁹ ». L'un des enjeux de la poésie réside dans le travail herméneutique qu'elle nécessite. « La poésie n'est pas obscure parce qu'on ne la comprend pas mais parce qu'on n'en finit pas de la comprendre⁴⁰ » écrit Georges Perros dans ses *Papiers collés*, lui qui précisément a réfléchi et même provoqué ce passage de la poésie à l'oralité. « Les mots en savent beaucoup plus que nous⁴¹ » déclare bravement Valère Novarina. On peut donc leur faire confiance, s'abandonner à eux ? Le spectateur est pris dans une expérience de « transport, déport⁴² », insiste Michel Collot, invité à un espace de partage par une scène de slam traversée par la danse, le chant ou le théâtre d'improvisation, telle qu'étudiée par Jean-Pierre Bobillot ou par les lectures performées envisagées par Gaëlle Théval. La poésie performée fait jouer ensemble deux données de la poésie : le sonore, ou plus exactement la voix, cet « intime extérieur » et le visible, mais elle fait entendre « l'écart maximal au langage ordinaire », elle met en évidence une événementialité du texte, mais aussi une mise en scène du poète comme le montre Dina Moïnzadeh à propos des postures consciemment endossées par Charles Bukowski lors de ses lectures. S'y donne à voir une force relationnelle et transactionnelle du poème impliqué dans un jeu avec les spectateurs qui attendent et provoquent le rôle endossé par le poète-comédien.

Redéfinir le poétique ?

Prenant ce risque *assumé* d'extrapoler le propos aux diverses et plus toniques acceptions du terme « poétique », nous avons interrogé des formules comme « poésie de plateau », « corps et gestes poétiques »... La scène *resémantise* le terme de poétique, elle réévalue (revalorise même) certaines notions perçues comme démodées ou galvaudées : lyrisme, poéticité, sentimentalisme, sensation, émotion... La poésie remet au cœur (et au centre) de la scène non pas tant les mots que la qualité de leur profération : elle épure le dire poétique et par là même participe d'un mouvement d'épuration du théâtre. Ce processus qui consiste à *dénuder*

39. Éliane Beaufiles (éd.), *Quand la scène fait appel...*, *op. cit.*, p. 10.

40. Georges Perros, *Papiers collés 2*, Paris, Gallimard, 1973, p. 376.

41. Valère Novarina, *Devant la parole*, *op. cit.*, p. 60.

42. Michel Collot, *La Matière-émotion*, Paris, PUF, « Écriture », 1997, p. 30.

la scène théâtrale (à la simplifier, à l'épurer) n'est pas indépendant, il est le contrepoint manifeste, d'une manière plus ou moins offensive et assumée selon les metteurs en scène, d'une surenchère spectaculaire permise par les moyens techniques et technologiques actuels (projecteur, écran, vidéo...). Face à la puissance émotionnelle d'un dire proféré dans le plus simple état poétique, la démultiplication des plateaux et des effets sonores dont semble parfois *se suffire* la scène contemporaine, celle-ci semble réduite à sa gadgetisation, même si, elle expose également, par ce biais-là, les dysfonctionnements d'une société « en plein milieu néotechnique, dans une ambiance très largement rhétorique et allégorique », convoquant tout un ensemble d'objets techniques et de technologies qui renvoie à un « délire fonctionnel » où jouent « la complication irrationnelle, l'obsession du détail, la technicité excentrique et le formalisme gratuit⁴³ ».

Rares sont aujourd'hui les dramaturges se réclamant d'une inspiration poétique, alors qu'ils font volontiers référence à des peintres (Malevitch, Matisse, Yves Klein, Rauschenberg pour Michel Vinaver ou Yves Ravey), ou sont eux-mêmes plasticiens (Jan Fabre, Valère Novarina, après Bob Wilson), quand les metteurs en scène ne s'emparent pas directement du musée comme l'a fait Patrice Chéreau avec *Rêve d'automne* de Jon Fosse au Louvre. Le spectacle fut rejoué au cours de la saison suivante au Théâtre du Châtelet, mais curieusement la magie du lieu n'opérait plus. En ce sens d'ailleurs la proximité de poètes comme André Du Bouchet ou Louis-René des Forêts avec la peinture ne nous invite-t-elle pas à considérer qu'au même titre qu'il convient de se défaire de la fallacieuse association poésie-lyrisme, il faut également se détourner de celle qui lie représentation et image ? Le texte-poème est peut-être plus présent en danse — ainsi en est-il du travail de Carolyn Carlson, elle-même poète, autour d'œuvres de Fernando Pessoa, ou de celui de William Forsythe aussi —, mais à la scène les références sont depuis un siècle au moins hybrides, croisant les arts plastiques notamment. Cette émancipation d'une source identifiable n'implique pas pour autant un refus de la poésie. Celle-ci semble se loger dans le silence plus que dans le texte : on entend des metteurs en scène parler de « poétique » quand ils convoquent dans leurs spectacles des pantomimes, des passages dansés, des montages vidéo, l'utilisation de marionnettes. Poétique du silence, encore ? Non justement, ou plutôt c'est ce silence que vient briser la poésie sur scène.

43. Jean Baudrillard, *Le Système des objets* (1978), Paris, Gallimard, « Tel », 1993, p. 159.