

colloque international

# textes en performance

genève, jeudi 27 – samedi 29 novembre 2003

**textes en performance**  
**colloque international**  
**jeudi 27 – samedi 29 novembre 2003**  
**université de Genève**

En quelque vingt ans, les études littéraires ont renouvelé leur lexique critique autant que théorique pour interroger le statut des oeuvres et de leur texte sous les espèces de l'événementialité: dynamique, processus, diachronie, genèse, variante, hypertextualité, mobilité, générativité, flux, illimitation...

Ces notions tendent à remettre en question le statut arrêté, défini et définitif des oeuvres littéraires dont le 19<sup>e</sup> siècle a sans doute manifesté les symptômes les plus aigus de monumentalisation: par le travail croisé de la philologie, de l'édition et de l'histoire littéraire, les oeuvres y ont ainsi par exemple gagné la stabilité de leur inscription, les institutions construit et instruit la reconnaissance des classiques, les anthologies assuré leur promotion et leur diffusion.

Idéalement confinée dans l'abstraction pure et dissociée de son texte (*text only*), l'oeuvre de la littérature paraît aujourd'hui en mesure d'être lue selon les fluctuations de sa genèse, le dynamisme de son exposition, l'épaisseur concrète de son implémentation, l'événement de sa performance...

Pour une bonne part, cette révision procède de l'innovation artistique moderne et contemporaine: celle-ci a en effet introduit ou réactivé dans le champ littéraire et poétique l'improvisation du *happening*, l'expression corporelle et plastique des arts du spectacle, ou encore la modularité des dispositifs informatiques.

Sous le titre de «Textes en performance», le CeRNET (Centre de recherche sur les nouveaux espaces textuels, Université de Genève) invite théoriciens, critiques et praticiens du texte à réfléchir à cette mobilisation contemporaine de l'écrit, entre les traces de son projet ou de son programme (brouillons, esquisses, avant-textes et autres *listings*...) et celles de son enregistrement ou de son inscription, mobilisation qui lui ouvre les scènes nouvelles de sa manifestation, de son exposition.

## textes en marge: jeudi 27 novembre 2003, uni-dufour (salle U159)

14h50

**Luzius Keller**, Université de Zurich

*Note, brouillon, texte. À propos des Carnets de Marcel Proust*

À propos de l'édition récente des *Carnets* de Marcel Proust par Florence Callu et Antoine Compagnon (Gallimard 2002), je me propose de discuter quelques problèmes concernant la *genèse du texte*. Le travail d'écriture qui commence au début de l'année 1908 par quelques notes dans le premier des carnets aboutira en effet au grand roman de Proust: *À la recherche du temps perdu*. En même temps, il s'agira de considérer les problèmes posés par l'édition de textes, tels que les notes ou les brouillons, dont l'auteur n'a jamais envisagé la publication. Quant au parcours génétique il sera question du *Contre Sainte-Beuve* qui en constitue une des premières étapes; il sera question aussi du travail onomastique et des moments d'extase qui jalonnent soit les notes, soit les brouillons, soit le texte définitif du roman. Quant à l'édition, les problèmes qui se posent concernent le déchiffrement, la transcription et le commentaire. L'édition de Florence Callu et d'Antoine Compagnon sera mise en rapport avec celle que Philip Kolb a donnée en 1976 du premier carnet (*Le Carnet de 1908*, Gallimard) et les travaux de l'équipe Proust à l'Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM).

15h10

**Ioana Both**, Université Babes-Bolyai de Cluj-Napoca (Roumanie)

*Entre le bruit et l'oeuvre: lecture de quelques manuscrits «illisibles»*

À partir de manuscrits d'un auteur roumain du 19<sup>e</sup> siècle (Mihai Eminescu, 1850-1889), il s'agira pour nous de réfléchir aux rapports entre la critique génétique actuelle et la performance, en tant que caractère irréductible de l'oeuvre littéraire. «Performer» ce corpus, ce sera premièrement constater l'échec de la plupart des exégètes d'Eminescu que les éditions critiques sur papier «illisibilisent» en en établissant le texte. Ce sera tout autant l'ouvrir à une véritable *sémosis*: ces variations (avant-textes d'un poème en roumain, construit sur le modèle métrique de la strophe saphique en grec ancien) composent une oeuvre qui serait à lire uniquement selon les fluctuations de sa genèse. La théorie générale des formes fixes en littérature subviendra aux considérations sur l'illisibilité (du texte) comme résultant des tensions entre algorithmes poétiques incompatibles.

S'ensuivra la question sur les enjeux d'une *génétique de la trace*. Par le biais du concept de performance, notre analyse tendra à une redéfinition de la frontière entre *bruit* et *texte*.

## textes en marge: jeudi 27 novembre 2003, uni-dufour (salle U159)

16h00 **Olivier Ertzscheid**, Université de Toulouse (France)

*Génération de texte et hypertextes: de la logique de l'oeuvre à celle de ses versions*

Nous abordons dans cette communication la question des variantes textuelles à l'heure du numérique, en montrant qu'une logique de *versioning* se substitue progressivement à la triade établie «brouillon – oeuvre – correspondance/exégèse». La question que pose ce changement de paradigme dans les représentations que nous avons du texte, est celle du statut à accorder à certaines productions littéraires, selon qu'elles relèvent simplement d'un processus de génération (pouvant présenter différents niveaux d'automatisme), ou qu'elles sont validées et retenues par l'usage auctorial ou lectoral et deviennent alors l'une des *versions* du texte.

## textes en voix: vendredi 28 novembre 2003, uni-dufour (salle U159)

09h10 **Yasmina Foehr-Janssens**, Université de Genève

*L'écriture médiévale comme performance*

La notion de performance concerne à l'évidence la textualité médiévale, caractérisée par le phénomène de la *variance* (Bernard Cerquiglini). Pour penser le texte médiéval, on ne peut faire l'économie d'une confrontation entre oralité et écriture. À première vue, la performance s'attache nécessairement à la valeur orale de la poésie médiévale. L'écriture est alors conçue comme le mode d'enregistrement d'un événement vocal, insaisissable sinon par cette prise qui lui rend si peu raison. Dans cette perspective, l'analyse littéraire cherche souvent à rendre compte au plus près de cet événement premier, au travers, mais aussi au mépris, des stratifications de la consignation écrite.

Mais on pourrait aussi considérer la question de la performance du texte médiéval tout en prenant en compte la tradition écrite. D'une part, on insistera sur le fait que les pratiques médiévales de l'écrit relèvent d'une logique de la *manuscriture* (Paul Zumthor), qui diffère profondément des usages imposés par l'imprimerie puisqu'elle confère une valeur d'unicité à chaque témoin de la tradition. D'autre part, il faut remarquer que l'on trouve des témoignages de la préséance de la voix (P. Zumthor), dans les genres les plus éloignés du style formulaire oral. Si la mise en scène de performances orales est récurrente, elle ne constitue pas nécessairement une preuve de l'antériorité d'une source orale, même si elle occupe une place primordiale dans la manière dont la «littérature» médiévale donne à voir ses propres enchantements. L'insistance sur l'oralité comme mode de transmission de l'activité poétique oblige sans doute à penser l'écriture comme subordonnée à la voix, mais cette hiérarchie pourrait très bien concerner avant tout les modèles qui gouvernent l'appréhension du fait littéraire en terme d'esthétique. La représentation de l'oral dans l'écrit comme moment fondateur de la création poétique ne pourrait-elle pas renvoyer à une volonté de donner à penser la littérature comme un acte de langage performant, et partant performatif? La parole vive incarnerait alors l'action poétique comme une *praxis* qui doit se garder de rester lettre morte.

## textes en voix: vendredi 28 novembre 2003, uni-dufour (salle U159)

09h30

**Cynthia Meli**, Université de Genève

*Un texte en mouvement à l'âge classique: les sermons de Bossuet*

S'il est un corpus de textes qui a profondément pâti de son élévation au rang de monument de la littérature française, c'est bien l'oeuvre prédicative de Bossuet. À considérer de plus près le travail de ses éditeurs successifs, aux 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles, on pourrait croire que ceux-ci se sont efforcés par tous les moyens de fixer, et pour tout dire de figer un texte par essence mobile et voué à des performances multiples. J'aimerais pour ma part redonner à l'oeuvre de Bossuet le statut qui lui est propre afin d'en renouveler l'approche critique.

Il s'agit d'abord de reconstruire le protocole qui préside à la création de chaque sermon, pour montrer ensuite qu'on ne saurait réduire la pratique de Bossuet à la simple application d'un processus d'invention hérité de la rhétorique antique. Le caractère mobile et variable de l'événement prédicatif répond en effet à une exigence théologique plus profonde. C'est que la prédication constitue pour Bossuet un sacrement similaire à celui de l'eucharistie: chaque sermon commémore et perpétue un acte de parole originel lié au mystère du Verbe incarné. Reste que cet événement fondateur, qui constitue à la fois le point d'origine et d'aboutissement de l'acte prédicatif, laisse son empreinte dans le texte de Bossuet: je m'attacherai en dernier lieu à repérer ces traces, et à étudier les rapports qu'elles entretiennent avec le sermon.

09h50

**Jean-Désiré Banga**, Université de Yaoundé (Cameroun)

*L'oeuvre vocale en Afrique noire: situations performantielles et socialité*

Comment comprendre le retour en force de la voix vive dans l'esthétique contemporaine? L'Afrique noire serait-elle parvenue aux rivages ultimes de l'écriture en moins d'un siècle de souscription aux valeurs sacrées de la révolution gutenbergiennne? Il faudrait, pour élucider cette problématique, dresser au préalable une carte des différentes catégories performantielles ou des différentes formes d'actualisation vocale du texte négro-africain. En effet, l'oeuvre vocale en tant que texte, sonorités, rythmes et éléments visuels, se manifeste en performance vive et médiatisée. Le théâtre itinérant yoruba, par exemple, est un cas de performance vive où l'auditoire perçoit par l'ouïe et la vue la voix et les gestes des interprètes. Le texte négro-africain se manifeste également en performance médiatisée lorsqu'il y a abolition de la dimension collective de la réception au moyen de «médiats» auditifs et visuels. Ces catégories performantielles décrites, nous évoquerons les effets de leur inscription sociale en mettant l'accent sur deux aspects: la publicité et la socialité du texte en performance. En effet, l'oeuvre vocale s'offre à une audition publique, contrairement à l'écriture qui s'offre à la perception solitaire. Cette publicité est accrue par le micro qui réduit les distances auditives. Par ailleurs la voix en performance exalte la communauté dans une convergence spontanée de volontés et dans une adhésion aux formes imaginaires communes autour d'un chanteur. Ainsi la performance est désir d'altérité et refus de privatisation du langage. Au total il faudrait peut-être voir dans le retour en grâce de la voix en performance, la volte-face d'un monde émiétté par l'abus d'écriture.

## textes en voix: vendredi 28 novembre 2003, uni-dufour (salle U159)

11h00 **Caroline Bergvall**, Dartington College of Art (Angleterre)

*say: «Parsley» – écriture contextuelle*

Partant de la documentation vidéo d'un travail de collaboration en espace, je me propose d'amener certaines réflexions et de discuter de certaines influences sur ce genre d'écriture en installation. J'énoncerai aussi certaines considérations en rapport avec le contact social, l'espace physique, l'écoute spatiale, l'inscription relationnelle et temporaire qui ont été prises en compte au sein de cette poétique. L'approche de l'écriture de *say: «Parsley»* ayant été mise en place afin de favoriser le rôle de la perception et de la psycho-acoustique en tant que travail de lecture et de mise en situation du lecteur-spectateur, la question de base (en tant que genèse et finalité de l'inscription poétique) me semble ici être celle, toujours très contemporaine, de l'expansion du lisible.

11h40 **Dominique Kunz Westerhoff**, Université de Genève

*Aphonies? L'image ou le son, le choix des avant-gardes poétiques*

La mise en évidence du signifiant expose autant la lettre que le son. Dans «La Musique et les Lettres», Mallarmé fait de l'«Harmonie pure» la face alternative de la «Ligne». Pourtant, lorsqu'il représente la patronne des musiciens dans le poème «Sainte», il biffe le sous-titre initial, «Chanson et images anciennes», et fait de la sainte une seule image de vitrail. Cette dévocalisation instaure une durable suprématie du plastique en poésie – bien que le signifiant reste *sonore* chez Mallarmé, dans une musique du silence.

Le refoulement du phonique marquera ainsi les ambiguïtés des avant-gardes poétiques. «Il est nécessaire que la parole soit reconstituée / aussi bien suivant le SON que suivant l'IDEE» (Revue dada *De Stijl*, 1920). Mais l'appropriation de Dada par Tzara, auteur de poèmes-collages, et la querelle qui s'ensuit avec Huelsenbeck, auteur de «poèmes phonétiques», trahissent une progressive inscription du mouvement sous l'hégémonie de l'image, même si c'est sur le mode critique d'une «fin de l'image» (Hans Richter).

De même, Isidore Isou, selon un «acte de foi poétique et musical», veut d'abord que «les poèmes sifflent comme les poumons des guerriers», soient «râles, halètements, soupirs, crachats». Or, la lettre et le son se scindent dans le mouvement lettriste, au moment de la naissance de la poésie sonore dans les années 1950. Le groupe d'Isou répondra par des *Oeuvres aphonistiques*, où le corps doit improviser un discours ou interpréter une pièce musicale, mimant toutes les «attitudes faciales», mais sans «émettre de son». Dans ces *sym-aphonies*, la profération vocale est devenue tout à fait... une image.

## textes en voix: vendredi 28 novembre 2003, uni-dufour (salle U159)

12h00

**Guilhem Fabre**, Université Paris 7-Denis Diderot (France)

*Gil Wolman et François Dufrêne: du récital lettriste à la performance*

Le mouvement lettriste pourrait bien marquer un tournant dans l'histoire de la poésie expérimentale, en ce qu'il constitue une théorisation et une systématisation de procédures largement issues des avant-gardes de la première moitié du siècle. Les repensant sur le seul mode d'un travail de la lettre, Isidore Isou en subordonne la dimension performantielle à un texte qui lui pré-existe, tendant ainsi à neutraliser cette part d'indétermination qui, comme l'a montré Jean-Pierre Bobillot dans un récent ouvrage, en constitue l'un des enjeux majeurs. C'est dans ce contexte que peut être analysée la double dissidence de François Dufrêne et de Gil Wolman, qui quittent tous deux le mouvement lettriste au début des années cinquante. Si le premier se revendique d'un ultra-lettrisme alors que le second se rapproche, au sein de l'Internationale Lettriste, des positions de Guy Debord, ils renouent l'un comme l'autre dans leurs oeuvres poétiques avec une dimension performantielle dont le mot d'ordre pourrait être l'injonction de Dufrêne: «Hors de page!». Cette sortie du livre implique pour les deux auteurs un tendanciel abandon de la problématique isouienne de la lettre au profit d'une approche du poétique comme acte. *Criyrythmes* et *mégapneumes* constituent ainsi un déplacement de la relation qui unit le poète à son éventuel récepteur. Au travers de l'analyse de ce basculement, il s'agira ainsi d'analyser les enjeux pragmatiques que recouvre, pour Wolman comme pour Dufrêne, le passage à la performance. Cette recherche d'un nouveau statut-poème pourrait constituer le point nodal à partir duquel lire l'unité des oeuvres poétiques, plastiques et cinématographiques des deux auteurs.

## textes en scène: vendredi 28 novembre 2003, uni-dufour (salle U159)

14h40

**Florence Dupont**, Paris 7-Denis Diderot et Collège International de philosophie (France)

*Facere ludos: la fonction rituelle de l'écriture du texte dans la comédie romaine: un exemple, le pseudulus de Plaute*

L'écriture d'une comédie romaine est entièrement soumise à ce que doit réaliser la performance scénique: célébrer les *Judi*, le rituel dont la comédie constitue la part spectaculaire: *ludicrum*. Célébrer les *Judi* consiste à actualiser dans l'espace du théâtre les valeurs impliquées par le mot *ludus* lui-même: valeurs de plaisir et de «non-sérieux». C'est pourquoi tout est *ludus* dans une comédie romaine, le mot désignant aussi bien le jeu de mot, la danse, les ruses, l'intrigue et le spectaculaire, c'est-à-dire en particulier les effets de «théâtre dans le théâtre». Ainsi ce théâtre romain du jeu n'est en rien la mise en scène d'un texte auquel se soumettrait la performance théâtrale mais au contraire une célébration rituelle à laquelle le texte comique est entièrement soumis.

## textes en scène: vendredi 28 novembre 2003, uni-dufour (salle U159)

15h00 **Danielle Chaperon**, Université de Lausanne

*La scène du mensonge: la parole dramatique en performance*

Pragmatiquement, le mensonge n'existe que mesuré à l'aune d'une  *croyance* (celle du locuteur qui pense qu'un énoncé est faux) et d'une  *intention* (celle que le même locuteur a de tromper l'énonciataire). Or  *croyance* et  *intention* relèvent de l'intériorité du personnage, une intériorité (en principe) inaccessible à la représentation dramatique – à l'exception remarquable du monologue. La dramaturgie classique a surmonté les conséquences de cette ressemblance insupportable (à l'époque) entre l'énoncé sincère et l'énoncé mensonger en développant une signalétique minutieuse et fort redondante. La convention veut alors qu'en l'absence de signalétique l'énoncé soit tenu par le lecteur/spectateur non pas tant pour  *vrai* que pour  *sincère*. Mais, à partir de la fin du 19<sup>e</sup> siècle, aucun lecteur/spectateur ne peut plus  *a priori* compter sur l'existence d'un contrat (tacitement passé par l'auteur) qui lui assure un accès direct à la vérité des faits, des pensées et des sentiments. C'est dans ce cadre renouvelé que travaillent aujourd'hui l'auteur et le metteur en scène. L'auteur dramatique contemporain est en effet libre de ne pas désigner le menteur, de signaler le mensonge avec retard, ou même de produire lui-même des signaux fallacieux ou contradictoires – pensons à Beckett. Le metteur en scène, grâce aux moyens spécifiques à son art, est quant à lui en mesure de projeter sur les pièces du répertoire classique le principe d'incertitude moderne. Il peut aisément faire mentir des personnages tenus pour sincères, désamorcer les indications du textes (données dans les didascalies ou dans les répliques), confirmer par des éléments scéniques les affirmations du ci-devant menteur: la sincérité peut devenir ironique et le mensonge tourner en aveu. Bref, la performance scénique est capable d'inverser totalement les valeurs de vérité et de fausseté de la parole en vigueur dans l'univers diégétique textuel. La mise en scène peut ainsi ébranler l'univers des pièces les plus familières et procurer un sentiment d'inquiétante étrangeté. L'étonnante  *Ecole des femmes* présentée par Didier Bezace en 2001, au Festival d'Avignon, fera figure d'exemple.

15h20 **Françoise Dubor**, Université de Poitiers (France)

*L'Empereur de Chine: la trace d'une archéologie théâtrale de la performance*

Le théâtre dadaïste est une pure audace, où le son s'insinue dans le lexique et la syntaxe, et où la qualité d'oralité du texte a partie liée avec l'actualité de la représentation théâtrale, avec l'usage du présent de toute parole, et avec l'oralité de la poésie sacrée et de la poésie «tribale».  *L'Empereur de Chine* de Georges Ribemont-Dessaignes qui inaugure le théâtre Dada, quoique dans une filiation avec  *Ubu-Roi* de Jarry, permet d'interroger le concept de «performance» et ses enjeux esthétiques et politiques. Certes écrit, le texte thématise et inscrit simultanément les marques de son oralité distinctive et spécifique. La performance de sa profération vaut ici autant que le rythme, les jeux de sonorités et les évolutions thématiques structurées. Il s'agit de montrer le caractère révolutionnaire d'une telle conception de la langue dramatique, de son pouvoir de destruction, sinon de charge nihiliste, mais aussi d'évaluer le «monument» que propose l'amas de ruines qu'il provoque, conformément au fonctionnement d'une performance. La langue conçue comme matière première invite à reconsidérer la façon dont le texte porte, crée, déforme et reconstitue le sens, à partir de sa profération. Ce faisant, la langue devient un instrument critique du pouvoir, et révèle des enjeux proprement politiques.



## textes en scène: vendredi 28 novembre 2003, uni-dufour (salle U159)

16h30

**Natacha Allet**, Université de Genève

*La scène invisible dans l'oeuvre d'Antonin Artaud*

L'idée de «théâtre» redevient insistante dans l'oeuvre tardive d'Antonin Artaud, depuis la fin de son séjour à Rodez en 1946 jusqu'à sa mort en 1948, mais elle ne fait plus l'objet de réflexions théoriques suivies, et elle ne donne plus naissance à des projets de mise en scène strictement dramatiques. Elle apparaît dans certains textes poétiques et dans certains dessins, ainsi qu'à l'occasion de diverses manifestations artistiques, sous la forme d'une performance virtuelle qui serait à l'origine mais aussi à l'horizon de toute production artistique.

Les travaux plastiques et littéraires d'Artaud semblent bien constituer à ses yeux des traces actives de cette performance imaginaire, au même titre que sa conférence au théâtre du Vieux-Colombier (1947), son émission radiophonique «Pour en finir avec le jugement de Dieu» (1948) et l'exposition de ses portraits et autoportraits à la Galerie Pierre (1948).

Les différentes réalisations de la scène primordiale soumettent le texte à une forme de déterritorialisation, dans la mesure où celui-ci est arraché à son lieu pour être exporté dans la feuille à dessin, ou projeté dans l'espace sensible à trois dimensions: il gagne une existence plastique ou prend la consistance du souffle et de la voix; les textes poétiques en eux-mêmes, souvent écrits en vue d'être proférés, témoignent de ces bouleversements. Artaud affirme d'ailleurs explicitement vouloir quitter «la lettre écrite pour la lettre».

16h50

**Patrick Suter**, Université de Genève

*De l'illisibilité comme condition de la performance. Listes écrites et jouées chez Valère Novarina*

Les accumulations en listes sont fréquentes dans l'oeuvre de Novarina: séries de noms de rivière, de noms d'habitants de Savoie, etc. Or, en version imprimée, elles ont pour trait commun de n'être guère lisibles: comme toute liste réitérant sans cesse la même structure, elles tendent à ennuyer le lecteur, à ne pas solliciter son attention. La page se rapproche de celle de l'annuaire téléphonique, que personne ne saurait lire en entier. Et s'il est certes possible de repérer le procédé, de le méditer, de rêver à son sujet, d'en rire, on peut douter du fait qu'aucun lecteur lise jamais les treize pages intégralement.

En revanche, paradoxalement, dans la mise en scène de Claude Buchwald, avec Daniel Znyk dans le rôle de L'Infini romancier, cette tirade de *L'Opérette imaginaire* constitue le morceau d'anthologie de la pièce. Certes, en performance, Daniel Znyk ne respecte pas la structure linéaire du texte; au contraire, les variations de tempo et la gestuelle abondante jouent un rôle essentiel. Mais l'on ne peut qu'être frappé par l'hiatus existant entre les versions écrite et scénique.

Quelle est sa raison? Sans doute peut-on imaginer que le texte surabondant n'a ici d'autre fonction que de s'effacer devant sa prise en charge dans une voix et un corps – de permettre une performance.

**«resistance in the material»: samedi 29 novembre 2003, uni-dufour (salle U159)**

09h10 **Anne Réach-Ngô**, Université de Paris 4-Sorbonne (France)

*Paratextes éditoriaux et «lectures du visible» à la Renaissance*

La mise en place des conventions typographiques et des pratiques éditoriales au cours du 16<sup>e</sup> siècle s'est accompagnée d'un véritable questionnement sur le statut du texte imprimé. Après s'être progressivement affranchis de la présentation matérielle des manuscrits médiévaux, les imprimeurs-typographes de la Renaissance ont instauré de nouveaux procédés de transmission, suscitant une lecture du visible, et non du simple lisible. Ainsi, le livre imprimé se caractérise, au cours des années 1530-1560, par l'inscription dans son objet même des traces de sa genèse et de sa contingence, mise en scène visuelle de ses effets de sens.

L'étude du discours paratextuel des auteurs, éditeurs et libraires de cette période permet de déterminer comment les recherches qui ont précédé la normalisation des pratiques typographiques de l'âge classique traduisent, dès l'élaboration du livre imprimé, l'une de ses potentialités, inhérente et contradictoire: incarner le texte dans une forme provisoire, contextuelle et susceptible d'être remaniée, tout en affirmant sans cesse, dans chacun des écrans que constituent ses diverses éditions, que la forme tend à livrer le texte authentique et pleinement légitime, confinant à un absolu. De ce double statut du livre imprimé naîtrait alors la possibilité de faire de chaque édition le lieu d'une réelle performance typographique.

09h30 **Brigitte Ouvry-Vial**, Université de Paris 7-Denis Diderot (France)

*Du texte au livre: le geste éditorial ou l'accomplissement de l'oeuvre*

L'idée qu'il existe une interprétation éditoriale du texte à l'oeuvre dans l'ouvrage publié ne va pas de soi et ne constitue pas un objet d'études parce que les éditeurs commentent peu leur travail, laissant les livres parler d'eux-mêmes, parce que les théoriciens du livre se consacrent davantage aux études de réception ou à l'histoire passée des pratiques de lecture et des médiations du livre. L'étude de l'acte éditorial comme un acte interprétatif, critique avec effets sur le texte, reste encore à faire.

On se propose d'observer l'incidence de cet acte sur la performance du texte, comprise ici comme sa capacité à atteindre ses objectifs et à toucher le lecteur. Cette incidence mesurable à travers un protocole paratextuel et inscrit dans l'objet-livre lui-même, passe, pour le texte proprement dit, par une évaluation des enjeux, du ton de l'écriture et par des interventions d'importance variable sur l'écriture afin qu'elle atteigne son «point d'accomplissement» selon l'expression de Paulhan.

## «resistance in the material»: samedi 29 novembre 2003, uni-dufour (salle U159)

09h50

**Véronique Henninger**, Genève

*Fonctionnement de l'oeuvre et variations du sens dans les éditions illustrées des Chants de Maldoror*

Redécouvert par le mouvement surréaliste, le texte poétique des *Chants de Maldoror* a inspiré au 20<sup>e</sup> siècle de nombreuses éditions illustrées. Texte, livres illustrés, etc., l'oeuvre des *Chants de Maldoror* s'incarne donc dans des objets esthétiques divers. Au sens le plus large, une telle oeuvre peut être considérée comme *plurielle*; en effet, compte tenu de la variété de ses objets d'immanence et de la diversité des contextes de réception, elle est susceptible de présenter des significations sensiblement différentes.

Interprétation en acte, le processus de l'illustration apparaît comme un moyen de faire fonctionner le texte poétique, c'est-à-dire qu'il constitue une forme d'*implémentation* au sens où la définit Nelson Goodman. Je décrirai donc brièvement le mode de symbolisation de ces illustrations, soit la façon dont certains traits ou propriétés constitutifs du texte poétique sont retenus, accentués ou exemplifiés par l'artiste illustrateur.

En me fondant sur quelques exemples récents, j'analyserai enfin l'exposition des éditions illustrées des *Chants de Maldoror* comme nouveau mode de fonctionnement de l'oeuvre. Certes, en créant des rapports de sens inédits entre telle occurrence des *Chants de Maldoror* et d'autres objets esthétiques, le dispositif de l'exposition contribue à faire fonctionner l'oeuvre; mais, d'une façon paradoxale, ce contexte crée simultanément de nouvelles contraintes qui aboutissent à une manifestation en fait partielle de cette oeuvre et favorisent l'émancipation de l'image par rapport au texte.

11h00

**Simon Biggs**, Sheffield Hallam University (Angleterre)

*Performance*

The performance will consist of a piece where the computer writes a sentence automatically on a large projection screen. The sentence is endless... the computer simply adds words to the sentence endlessly ensuring that the sentence remains more or less grammatically correct. The application of redundancy algorithms means that a sense of a pattern of meaning can be seen to emerge, although this is entirely illusory. At first the sentence is quite short and the typography very large so that the text fills the screen. As the sentence gets longer it gets too big to fit the screen so it automatically downsizes the pointsize of the font, ensuring all text remains visible. This happens pretty quickly to begin with but slows down the longer it goes on. In the process it becomes unreadable and entirely illegible. It has become an abstract picture consisting of binary dots and spaces, an example of digital convergence.

«resistance in the material»: samedi 29 novembre 2003, uni-dufour (salle U159)

11h40 **Lorenzo Menoud**, Genève

*Poésies concrètes: de l'espace de la page à la scène de la rue*

Dans les années 1950, à la suite notamment des expériences des avant-gardes modernes (Mallarmé, les Futuristes, etc.), les poètes concrets vont révolutionner la fabrique de la poésie, quittant la ligne du vers et occupant de façon délibérée et réglée l'espace de la page.

On peut voir un prolongement de cette mise en acte du texte et de la lettre dans l'appropriation par certains poètes de l'espace public – la rue devenant ainsi une scène d'actions textuelles, en tension avec l'écrit fonctionnel, principalement publicitaire.

C'est ce double mouvement du texte, se détachant du centre de la page, en explorant chaque recoin et sortant dans la rue, pour peut-être mieux toucher nos têtes, dont je voudrais rendre compte et que l'on pourrait appeler *performance*.

12h00 **Ward Tietz**, Georgetown University (USA)

*Future Claims to the Category of Poetry*

A dilemma confronts those of us who construct or perform poetic works that are not easily classifiable as texts. What claims do these other *things* have on poetry? To answer this question we might look to history, since poetry was song long before it was printed text, but for somebody like me, who makes large letters and three-dimensional words out of wood, wax, steel and other materials, poetic *thingness* appears to be more than what William Carlos Williams had in mind when he said, «no ideas but in the things». But there's another end to the spectrum, too, in the digital domain, in spoken arts, in sound poetry and other forms, where *thingness* seems less than we're used to in print.

These differences in the thingness, though, are hardly provable; they are rather more the consequence of the structure of appearances and their effects on the management of memory and the experience of time. These differences in the structure of appearances manage time differently and make aspects of appearance more or less memorable. These differences put these *marginal* practices outside of the phenomenological center that anchors the category of poetry. If the management of time differs around this textual center, it is mainly because perceptual rhythms and intensities are altered: expectations of celerity, mass, scale and other attributes that print maintains are not observed.

While we might be dealing with a continuum of perceived thingness around the category of poetry, it's important that the category not be thought of as a thing. A more useful approach would treat the category of poetry like what Bergson would have called an image, «an existence placed halfway between [a] 'thing' and [a] 'representation'». A definition of poetry as an image is useful, since no material requirements are made of its apparition. Poetry as an image can be anything that appears poetic.

By stressing time and memory in poetic environments, Bergson's image can be easily transformed into something more: a temporal image. With this notion of temporal image I will present and discuss some examples of visual poetry, sound and digital poetry.

## vidéos poésies

jeudi 27 novembre 2003, 20h30

centre pour l'image contemporaine, \*(sgg)

5, rue du temple – 1201 genève

Le *Centre pour l'image contemporaine* (CIC) rassemble dans son fonds «images en mouvement» des vidéos d'artistes plasticiens, chorégraphes, cinéastes et auteurs. Reflet de la diversité de la création contemporaine dans ce domaine, il recèle quelques oeuvres dont la forme et les thématiques probléatisent le statut du «texte en performance».

La programmation de cette soirée entend mettre en valeur quelques pièces exemplaires de ce fonds du CIC, invitation à les apprécier comme les jalons d'un nouvel espace d'écriture «vidéo poétique».

## programme

**Bernard Meister** [CH]

*La lettre du roi* (1982, 24')

**Silvie et Cherif Defraoui** [CH]

*Exposition/Surexposition* (1992, 17'30)

**Aimé Jolliet** [CH]

*Michel Butor, les nuages de Magellan* (1985, 8')

**Gary Hill** [USA]

*Black/White Text* (1980, 7')

**Gary Hill** [USA]

*Why Do Things Get in a Muddle?* (1984, 32')

## programmation

André Iten (CIC, \*sgg)

Lysianne Lécho Hirt (Activités culturelles, Université)

Ambroise Barras (CeRNET)

Eric Eigenmann (CeRNET)

## nota bene

Dans le cadre de la 10<sup>e</sup> Biennale de l'image en mouvement (7-15 novembre 2003)

lundi 10 novembre 2003, 20h30

**Gary Hill** et **George Quasha** en performance

*Centre pour l'image contemporaine, 7<sup>e</sup> étage*

**poésies sonores**  
**vendredi 28 novembre 2003, 20h30**  
**atelier 51, ancienne SIP plainpalais**  
**10, rue des vieux-grenadiers – 1205 genève**

Renverser la perspective convenue. Si le texte n'était plus pris comme l'absolu, l'abstraction d'une matière première, mais au contraire comme pré-texte à la matérialisation, à la constitution d'un corps, d'un son, d'un espace spécifique, qui en seraient le déploiement abouti. Tel est le principe commun des performances de la soirée Roaratorio: performances à prendre littéralement comme des mises en forme – corporelles, sonores, spatiales – c'est-à-dire comme des empreintes concrètes, provisoires et fugitives, autant d'états suspendus de la poésie.

**programme**

**Caroline Bervall** [UK]

*Lectures*

Les lectures de Caroline Bergvall sont, dans leur radicalité minimale, extrêmement spectaculaires: gestuelle très virtuose (impliquant lèvres, face, buste), qui amplifie, ou repousse, ou contredit (comme un accompagnement musical devenu si complexe qu'il assumerait un rôle de contre-soliste) le «texte», lui-même magnifié dans sa dimension sonore par l'incessante contamination linguistique, le passage entre les langues, qui le constitue.

**Hubertus Biermann** [D]

Kurt Schwitters, *Ursonate*

Schwitters, dans le sillage de la poésie phonétique des dadaïstes zurichois, voulut retourner à l'unité élémentaire du langage, la lettre, comme matériau en soi duquel tirer des potentialités nouvelles, en deçà du mot. Cela donne, en 1932, la *Ursonate*, monument de plus de quarante minutes de poésie concrète élémentaire. Très rares sont encore aujourd'hui les interprètes capables d'en déjouer toutes les embûches proprement physiques.

À la suite d'une tradition poétique concrétiste et primitiviste (le Cabaret Voltaire des dadaïstes zurichois, les futuristes italiens des années 1910 et leurs poèmes onomatopéïques, ou encore les futuristes russes et leurs recherches sur le *Zaum*, ou «langage transrationnel»), Kurt Schwitters vise à l'élargissement de la poésie, à son affranchissement du niveau commun que sont les mots communs de la langue, et à l'épanouissement de ses dimensions spatiales et sonores. Il les délaisse, pour en arriver au niveau de ce qu'il conçoit comme le matériau élémentaire, soit les lettres. Arrachées à leur contexte utilitaire habituel, devenues pures entités indépendantes, il s'agit ensuite de les regrouper pour constituer un nouveau langage, fait de mots inventés, littéralement insensés, et susceptibles du coup de déployer une infinité de sens. Le résultat en est une oeuvre très rigoureusement composée, d'une longueur inhabituelle, construite telle une sonate classique en quatre mouvements. Déjouant, en dépit de ces emprunts (en partie ironiques) à la forme classique, les usages habituels du langage et de la musique, elle demeure un chef d'oeuvre d'une redoutable difficulté d'interprétation, et constitue, plus de 70 ans après sa création, un monument artistique du 20<sup>e</sup> siècle.

**production**



## **crédits**

### **direction scientifique**

Laurent Jenny, CeRNET, Université de Genève

### **organisation**

Ambroise Barras, CeRNET, Université de Genève

Eric Eigenmann, CeRNET, Université de Genève

### **renseignements**

<http://cernet.unige.ch>

### **contacts**

[cernet@lettres.unige.ch](mailto:cernet@lettres.unige.ch)

++41 22 379 7304

### **partenaires**

Département de français moderne

Faculté des lettres

Fonds général de l'Université

Société académique de Genève

Activités culturelles de l'Université

Fonds national suisse de la recherche scientifique (FNRS)

Académie suisse des sciences humaines (ASSH)

Centre pour l'image contemporaine, \*(saint-gervais, Genève)

Association Roaratorio, Genève

### **remerciements particuliers**

Mme Eva Russo

M. Simon Biggs

Mme Germaine Gusthiot

Mme Anne-Chantal Héritier

M. André Iten

M. Julien Jespersen

Mme Lysianne Léchet Hirt

M. Mauricio Lopez

M. Jean-Marc Naef

M. Nicolas Senn

Mme Sonia Thiery

M. Roberto Vignola

Simon Biggs, *Stream I*

