

Gestes d'écriture et écritures du geste dans les poésies expérimentales depuis les années 1960

Gaëlle THÉVAL
Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle
THALIM – Écritures de la modernité

« L'écriture n'étant pas le résultat, mais les gestes qui l'ont précédé et suivi » : cette phrase, figure, écrite à la main au bas d'un poème de Julien Blaine, intitulé « Breuvage épandu » [Fig. 1].

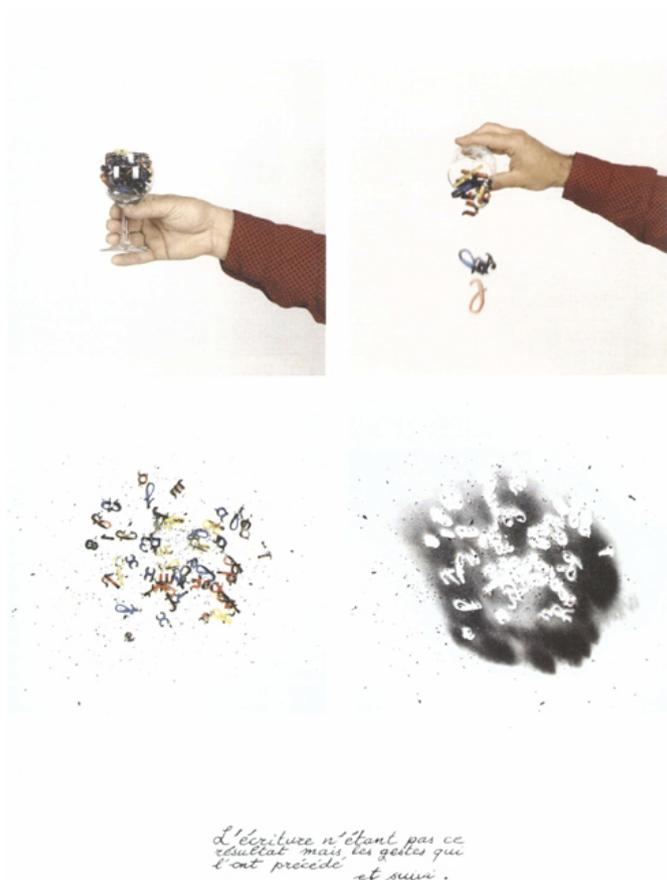


Fig. 1 : Julien Blaine, « Breuvage épandu » (1968),
reproduit dans *Blaine au MAC : un tri*, Limoges, Al Dante, 2009, p. 58.

Celui-ci présente une suite de photogrammes, saisissant quatre moments d'un processus de création aboutissant à un objet, présenté en bas à droite, que nous

identifications comme un poème visuel. L'ensemble, image et texte, se présente ainsi comme un document, indiquant que le poème efface ses bords. Il les efface tout d'abord dans un avant puisque, nous dit-il, le geste d'écrire, se déplace : d'un moyen de production de l'avant-texte, congédié par la mise en texte qui vaut comme fixation donc aboutissement du geste, il devient partie intégrante du poème dont le propos premier est de le documenter, renvoyant, par là-même, à autre chose qu'à lui-même, s'ouvrant au processus. L'écriture est cependant, également, dans les gestes qui l'ont suivis : le document que nous avons sous les yeux, est ainsi appelé à être lui-même remis en mouvement. Julien Blaine en effet « agit ses textes », sur la scène, où le poème a lieu dans le moment de la performance. Le poème imprimé est alors déstabilisé dans sa permanence en amont et en aval, il n'est qu'un moment dans un processus qui le dépasse : dans un ensemble de gestes. Mais quel geste d'écriture nous est ici montré ? Le photogramme se fait le document d'un geste que l'on n'identifie pas au premier abord comme le geste d'écrire : nous n'y reconnaissons pas le geste consistant à « mettre un matériau sur une surface pour construire des formes (par exemple, des lettres) », ni même l'action consistant, selon la description qu'en propose Wilém Flusser, à « gratter une surface¹ » conformément à l'étymologie du verbe, *graphein*. Au matériel ordinairement requis pour effectuer le geste d'écrire, un support et un outil d'inscription (stylo, pinceau, calame ou plume), se substituent un verre, des lettres en plastique, et une bombe de peinture.

Ce poème, daté de 1968, nous semble curieusement paradigmatique, en ce qu'il exemplifie trois modalités de réflexion et de redéploiement du geste d'écriture dans certaines formes de poésie à partir des années 1960, c'est-à-dire au moment de l'émergence de poésies parfois qualifiées d'expérimentales précisément parce qu'elles donnent à repenser le geste d'écriture et usent de médias divers, travaillant à partir des spécificités de chacun d'eux. Tout d'abord, les évolutions des technologies, du tracé aux « machines à écrire », entendu dans un sens large, impliquent des modifications dans la gestuelle liée à l'écriture, et l'on tentera de montrer comment celle-ci est mise en évidence, et en jeu, dans les poèmes eux-mêmes. Ce que l'on peut alors qualifier de pluralisation du geste d'écrire se double, d'une pluralisation, entamée dès le début du XX^e siècle, des gestes d'écriture, entendue comme modalité de création. À un imaginaire de l'écriture lié au jaillissement, ou au contraire au labeur de l'écrivain penché sur sa table de travail, se superposent ou se substituent d'autres images : écrire c'est aussi découper, coller, ou encore enregistrer, et monter, disposer. Enfin, en lien avec ces modalités de redéploiement qui comprennent le geste d'écriture en faisant du poème un processus, exhibant ses procédés de fabrication, le geste se déploie sur scène, au sein d'une poésie qui se fait, selon l'expression qu'emploie Bernard Heidsieck à partir de 1963, « action », qui a lieu en performance.

Ces trois phénomènes – décomposition, pluralisation et mise en action – ne se recouvrent pas, mais s'articulent en ce qu'ils procèdent d'une remise en jeu de l'écriture envisagée comme geste : d'une écriture du geste. Avant d'envisager les mises en scène de gestes d'écriture dans la poésie performance, un détour par des pratiques destinées au livre, à la page, nous fera mieux saisir comment une première articulation peut être pensée dans ce que nous proposons de décrire comme l'écrit *en performance*². Nous en viendrons dans un second temps aux pratiques d'écriture qui se déroulent dans l'ici et maintenant de la performance, soit à ce que nous appellerons les *écritures performées*.

¹ Wilém Flusser, « Le geste d'écrire » (1999), dans *Les Gestes*, s. l., Al Dante + AKA VI, coll. « Les Cahiers du Midi », 2014, p. 43.

² Selon la proposition formulée par Ambroise Barras et Eric Eigenmann dans *Textes en performance*, Genève, MetisPresses, 2006.

L'écrit en performance

« Décomposer un geste au stroboscope³ » (Olivier Cadiot et Pierre Alféri)

POUR FAIRE UN POÈME DADAÏSTE

Prenez un journal.

Prenez des ciseaux.

Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème.

Découpez l'article.

Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac.

Agitez doucement.

Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre dans l'ordre où elles ont quitté le sac.

Le poème vous ressemblera.

Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire⁴.

Faire un poème comme on fait un gâteau : écrire devient une suite de gestes enchaînés dans un protocole dont, comme le suggère la forme de la recette adoptée par Tzara en 1920, tout le monde peut s'emparer. Substituer l'instrument de découpe à l'instrument d'écriture fait alors basculer la création dans le domaine du bricolage : Tzara précise d'ailleurs qu'il ne s'agit pas d'écrire un poème mais bien de le *faire*. La substitution des ciseaux à l'instrument traditionnel d'écriture, tient ainsi de l'éloignement de ce que Duchamp nomme au même moment « la main ».

Bien que placées sous d'autres auspices, l'entreprise de démystification à laquelle Olivier Cadiot et Pierre Alféri se livrent dans les deux numéros de la *Revue de Littérature générale*⁵, résonne, à l'autre extrémité du siècle, avec la première. Entrepreneant de mettre à jour ce qu'ils nomment une « mécanique lyrique », les deux poètes entendent par-là mettre à distance la mythologie de l'écriture liée à l'imaginaire du jaillissement lyrique et inspiré, en proposant un arrêt sur image :

On pourrait raconter l'écriture comme la construction d'un barrage, ou d'un moulin, ou d'un moteur. [...] Décomposer un geste au stroboscope. [...] On distinguerait donc des moments dans un acte où tout arrive d'un coup⁶.

L'index qui clôt le numéro consiste, précisément, en un répertoire de gestes, déclinés à l'infinif [Fig. 2].

³ Olivier Cadiot, Pierre Alféri, « La mécanique lyrique », *Revue de Littérature générale*, n° 1, Paris, POL, 1995, p. 3.

⁴ Tristan Tzara, « Pour faire un poème dadaïste », *Littérature*, n° 15, juillet 1920.

⁵ Olivier Cadiot, Pierre Alféri, *Revue de Littérature générale*, n°s 1 et 2, Paris, POL, 1995-1996.

⁶ *Ibid.*

agglutiner : 107-122, 321-332, 383-393.
 agrandir : 79-94, 123-134, 321-332.
 anamorphoser : 197-208, 209-221, 265-275, 321-332, 333-342.
 automatiser : 149-157, 173-186, 301-314.
 baptiser : 23-45, 223-235.
 boucler : 209-221, 353-363.
 bricoler : 159-171, 173-186, 14, 223-235, 301-314, 333-342.
 cadrer : 79-94, 95-105, 123-134, 237-241, 343-351, 353-363, 407-411.
 chiffrer : 61-71, 135-148, 289-299, 301-314, 315-319, 343-351.
 cliquer : 23-45, 265-275.
 compresser : 73-77, 197-208, 289-299, 301-314, 333-342, 383-393.
 couper : 79-94, 107-122, 243-252.
 déhiérarchiser : 3-411.
 démultiplier : 253-263, 265-275, 289-299.
 dénuder : 197-208, 223-235, 343-351, 407-411.
 dériver : 47-60, 197-208.
 destiner : 223-235, 315-319.
 détourner : 79-94, 107-122, 10, 16, 321-332, 395-397.
 deviner : 61-71, 123-134, 301-314, 365-382.
 échantillonner : 135-148, 209-221, 265-275, 343-351.
 énumérer : 23-45, 79-94, 95-105, 107-122, 79-94, 123-134, 289-299, 399-406.
 exposer : 79-94, 237-241, 315-319, 407-411.
 fétichiser : 223-235, 107-122, 365-382, 407-411.
 filer : 395-397, 253-263.

Fig. 2 : Pierre Alféri et Olivier Cadiot, « Index », *Revue de Littérature générale*, n° 1, « La mécanique lyrique », Paris, POL, p. 414-415.

Écritures technologiques

À côté, et parfois en lien, avec ces entreprises d'objectivation du geste d'écriture, s'opère tout au long du siècle, une pluralisation des gestes d'écrire, liée au développement de médias et de technologies nouvelles. Si, selon Michel Guérin, le passage du stylo à la machine à écrire ne modifie pas fondamentalement le geste d'écrire qui reste, « dans l'économie stricte de son geste », une « percussion », un « frapper poser⁷ », il n'en reste pas moins que la relation au corps écrivant s'en trouve modifiée. Comme le souligne notamment Catherine Viollet dans son étude génétique des « dactylogrammes⁸ », la machine à écrire substitue une dactylo-graphie, soit littéralement un écrire avec les doigts, à la graphie manuelle, et imprime un rythme particulier à l'écriture, qui produit une conscience de l'instantané. La frappe mécanique, en limitant fortement ses polices typographiques, conduit en outre à une forme d'objectivation, en gommant les idiosyncrasies graphiques où se donne à voir le geste d'écrire. Ainsi, « l'écriture à la machine est censée éliminer les mouvements expressifs de l'écriture manuscrite, les traces graphiques des impulsions scripturales⁹. »

Une analyse comparable¹⁰ serait à formuler à propos des écritures sur ordinateur, à ceci près que cette dimension d'objectivation s'y exacerbe avec ce que Emmanuël

⁷ Michel Guérin, *Philosophie du geste*, Paris, Actes Sud, 2011, p. 56.

⁸ Catherine Viollet, « Écriture mécanique, espaces de frappe – quelques préalables à une sémiologie du dactylogramme », *Genesis*, n° 10, 1996, p. 193-208.

⁹ *Ibid.*, p. 201.

¹⁰ Voir *supra*.

Souchier appelle les « écrits d'écran¹¹ ». Ceux-ci impliquent une « mutation corporelle », liée au fait que « numérisée, puis recomposée au seul profit de l'œil, la lettre a perdu sa pérennité matérielle et sa relation corporelle directe¹² ». Désormais, le scripteur ne maîtrise plus le parcours intégral de l'écrit. Les opérations, outils et processus placés entre la main et l'écran créent une rupture et interdisent la compréhension globale de l'acte d'écriture¹³. L'arrivée des outils technologiques d'enregistrement comme le magnétophone dont la poésie s'empare à partir du début des années 1950¹⁴ autorise des formes nouvelles d'écriture, à même la bande, selon la formule de Pierre Garnier : « Il est possible d'écrire sur la bande magnétique comme on a écrit sur une feuille blanche¹⁵ ».

Les écritures technologiques comme la décomposition du geste de création poétique semblent ainsi renvoyer l'écriture du côté du « faire » davantage que du geste, dissociant l'écrit du corps par le biais du medium technologique, autorisant une forme d'objectivation de la matière textuelle, qui se donnera particulièrement à voir dans les poésies concrètes à partir des années 1950 par exemple. Il serait cependant bien hâtif de tirer des conclusions quant à l'effacement du geste, et, partant du corps, de ces poésies.

Gestes, traces, empreintes

Penchée sur les avant-textes et brouillons d'écrivains, la génétique textuelle observe les traces et témoignages tangibles, matériels de ces gestes d'écriture qui se voient d'ordinaire gommés par le passage à l'imprimé. Pourtant, s'intéresser aux gestes d'écriture ne revient pas nécessairement à envisager les poèmes sous un angle génétique : dans de nombreux cas la distinction entre brouillon ou avant-texte et poème fini se brouille. Le poème revient alors sur son écriture non pour la décrire, à l'aide d'un métalangage, mais en exhibant les traces de sa fabrication.

Se passer d'une transposition typographique, privilégier la reproduction par cliché, ou l'absence de reproduction, est un premier moyen de fragiliser cette distinction, et de donner ainsi à voir le geste d'écrire. Ce processus est inhérent à certaines pratiques intrinsèquement liées au graphe, comme celle d'Henri Michaux dans *Mouvements* (1951) et les ouvrages de la même série jusqu'à *Par des traits* (1984) ou encore à partir de 1962, dans les logogrammes de Christian Dotremont. Prévus pour être exposés, et non publiés, précisément pour cette raison, les logogrammes entendent rendre compte de l'énergie d'un mouvement, en recherchant une coïncidence du geste d'écriture et de la naissance du texte improvisé. Le poème exposé, par son aspect graphique, se fait trace d'un geste auquel il renvoie avant même de signifier quoi que ce soit.

Bien qu'imprimé, le poème collage n'exhibe-t-il pas de même, par les phénomènes multiples de rupture qui s'y donnent à lire ou à voir, le geste de déplacement dont il procède, à l'instar de l'acte citationnel décrit par Antoine Compagnon dans *La Seconde Main* comme « contact, frottement, corps à corps », « l'acte qui met la main à la pâte – à papier¹⁶ » ? Les traces de découpe présentes dans le poème, qu'elles soient sémantiques, syntaxiques ou, sémiotiques comme chez Breton dans « Le Corset mystère¹⁷ » ou le

¹¹ Emmanuël Souchier, « L'écrit d'écran. Pratiques d'écriture et informatique », *Communication et langage*, n° 107, 1^{er} trimestre 1996, p. 105-119.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ François Dufrêne commence à l'utiliser comme moyen d'enregistrement dès 1953, puis Bernard Heidsieck en systématise l'usage dans sa poésie sonore à partir de 1959.

¹⁵ Pierre Garnier, « Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique » (1962), *Les Lettres*, n° 29, septembre 1962.

¹⁶ Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 31.

¹⁷ André Breton, *Mont de piété*, Paris, Au Sans pareil, 1919.

« Poème » publié dans le *Manifeste du Surréalisme* de 1924, Camille Bryen dans *Expériences*¹⁸ [Fig. 3] ou dans les « poèmes découpages » de Georges Hugnet¹⁹, sont alors autant de traces mémorielles, signes tangibles d'un geste de découpage qui s'exhibe par ce biais : le poème s'ouvre à son faire.

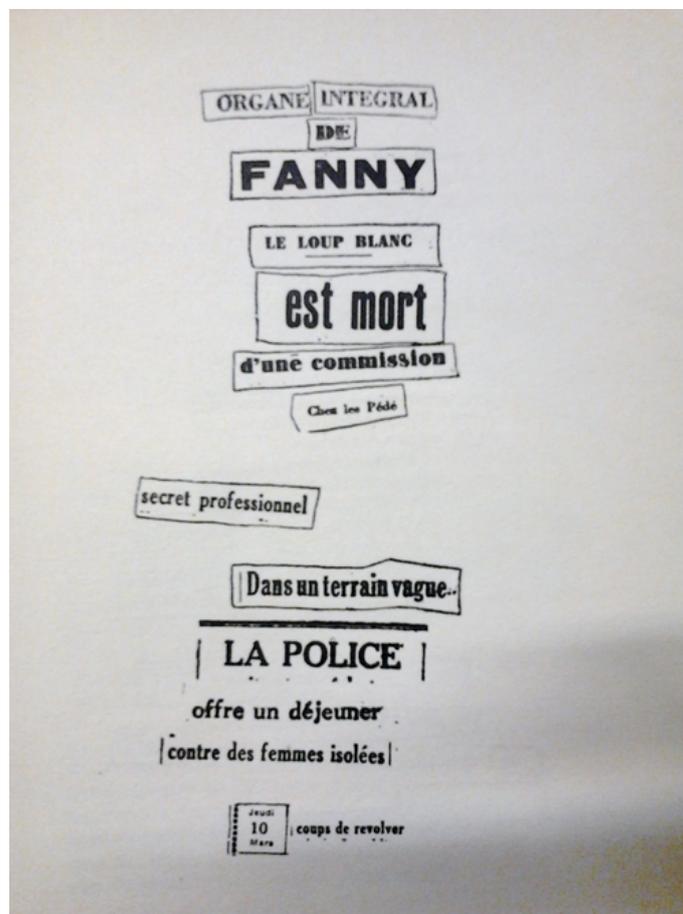


Fig. 3 : Camille Bryen, *Expériences* (extrait), Paris, Éditions de l'Équerre, 1932.

Décrivant l'entreprise de détournement d'extraits de grammaire dans *L'Art Poétique* d'Olivier Cadiot en 1988, Alain Farah note à son tour très justement : « C'est avant tout le geste dans sa dimension performative qui l'attire. » :

Forcément, la méthode a une incidence sur le contenu du travail lui-même : l'auteur n'est plus assis à un bureau à s'arracher de l'esprit les mots qui viennent au gré des pensées, une technique qui donne trop souvent, aux dires de Cadiot, une poésie de « vision, nocturne, illuminée ». Du simple point de vue de la posture, la différence est notable : l'écrivain, debout à une table, coupe, colle, engage tout son corps dans la démarche. Rien d'étonnant à ce que le résultat de ces opérations soit dynamique, imprévisible, pour tout dire : vivant²⁰.

Les écritures technologiques quant à elles, se voient reliées paradoxalement, à un paradigme fort ancien, celui de l'empreinte, nous renvoyant à une origine de l'écriture : celle des mains négatives qui aura permis, pour Georges Didi-Huberman, « à l'homme préhistorique de faire d'un geste, quelle qu'en soit la signification, une figure, sans

¹⁸ Camille Bryen, *Expériences*, Paris, Éditions de l'Équerre, 1932.

¹⁹ Voir Georges Hugnet, *La Septième Face du dé*, Paris, Jeanne Bucher, 1936.

²⁰ Alain Farah, « La révolution *Poétique* d'Olivier Cadiot », dans Nathalie Dupont et Éric Trudel (dir.), *Pratiques et enjeux du détournement dans le discours littéraire des XX^e et XXI^e siècles*, Québec, Presses Universitaires du Québec, p. 94.

médiation ou presque²¹ », ce presque étant la médiation technique elle-même. Cette manière d'envisager les techniques modernes de reproduction est une constante dans l'œuvre de Julien Blaine, toute entière traversée par la recherche d'une écriture originelle. Ainsi dans le « Poème métaphysique n° 13420²² » l'équivalence est-elle posée entre l'empreinte la plus sommaire, et la typographie [Fig. 4].

13427 POEME METAPHYSIQUE, POEME N° 13420

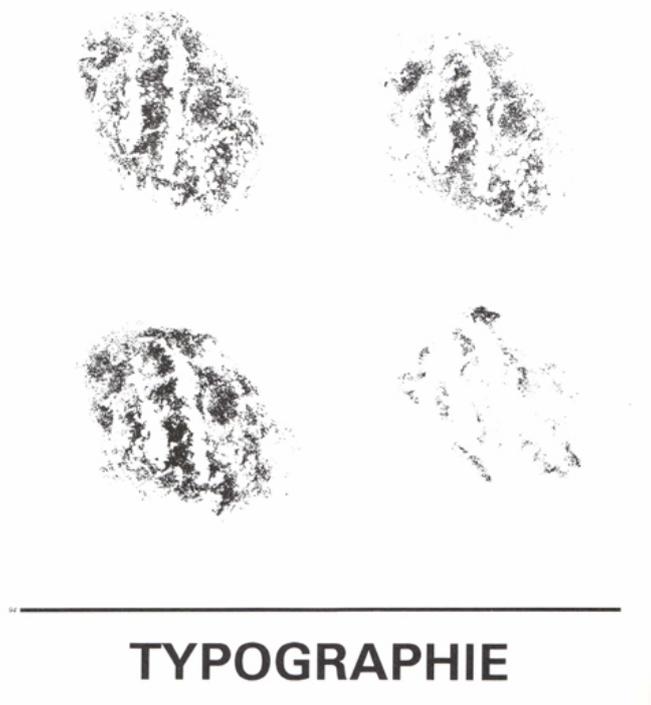


Fig. 4 : Julien Blaine, « Poème métaphysique n° 13420 », *13427 Poèmes métaphysiques*, Paris, Les Éditions évidant, 1986.

Par-là, le corps, que l'on pensait congédié par le truchement de la machine, fait retour. En effet comme le précise Georges Didi Huberman, faire une empreinte « suppose un *support* ou substrat, un *geste* qui l'atteint (en général un geste de pression, au moins un contact), et un résultat mécanique qui est une *marque* en creux ou relief²³. » Cette description ne résonne-t-elle pas avec celle que propose Vilém Flusser du geste d'écrire à la machine ?

Qui écrit presse des lettres marquées sur les marteaux de la machine contre une feuille [...]. La machine frappe la surface avec ses marteaux, et taper est donc un geste plus pénétrant, plus spécifiquement graphique que le geste avec un stylo. [...] c'est la forme la plus caractéristique du geste d'écrire²⁴.

Ce paradigme est aussi semble-t-il à l'œuvre dans les *Poèmes mécaniques* de Pierre et Ilse Garnier. En 1965, les Garnier publient sous ce titre un ensemble de poèmes

²¹ Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact, archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, 2008, p. 45.

²² Julien Blaine, *13427 Poèmes métaphysiques*, Paris, Les Éditions évidant, 1986.

²³ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 27.

²⁴ Vilém Flusser, *op. cit.*, p. 46-47.

réalisés à la machine à écrire, et publiés dans leur état premier – reproduits donc par clichage [Fig. 5].



Fig. 5 : Pierre et Ilse Garnier, *Poèmes mécaniques* (extrait), Besançon, André Silvaire, coll. « Spatialisme », 1965.

Poèmes en grande partie asémantiques, composés de lettres isolées ou de mots diffractés, déployés dans l'espace de la page, ils sont le fruit, comme leur titre l'indique, d'une écriture « mécanique ». Pourtant, ils n'en mettent pas moins le geste en leur centre. Influencés par l'art cinétique de Vasarely²⁵, les poètes tentent en effet d'obtenir, sur la page, par ce qu'ils nomment la « spatialisation affective²⁶ » du poème, des effets vibratoires. Mais si le poème se fait « événement », si, sur la page, s'inscrit « une aventure » toute en rythmes visuels, cadence et pulsions, c'est également parce que ce qui s'inscrit est l'expression d'une « énergie²⁷ ». Pierre Garnier s'en explique dans un texte intitulé « Microstructures et microformats » : se référant non plus à l'art cinétique mais à l'*action painting* de Jackson Pollock, le poète spatialiste décrit l'entreprise comme une confrontation de forces, jouant sur la vitesse d'écriture permise par le clavier²⁸, ainsi que sur l'immédiateté : « À l'extrême la conception du poème est simultanée à sa réalisation. Donc élimination presque totale de la pensée, de la réflexion, de l'inconscient²⁹. » Se met en place une écriture automatique d'un nouveau

²⁵ Pour davantage de précisions sur la question de l'influence du cinétisme en poésie, voir notamment Frank Popper, *Art, action et participation*, Paris, Klincksieck, 1980.

²⁶ Pierre Garnier, « Microstructures et microformats », dans *Spatialisme et poésie concrète*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1969, p. 100.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ « Les forces qui tendent à se transmettre ou à accélérer le mouvement du poème mécanique sont les forces motrices (introduction de la vitesse dans la conception de la poésie), celles qui tendent à freiner le mouvement sont les forces résistantes (papier, inertie des touches, limites possibles des doigts) », *ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 104.

genre, qui n'obéit pas à la parole, mais aux « gesticulations » du corps en action. Dès lors, l'œuvre se veut point d'ancrage provisoire d'énergies : « *action writing* » :

Pour l'auteur l'œuvre n'est plus le résultat d'une méditation ou d'une expérience mais d'une gesticulation. Dans l'écriture les lettres venaient par les doigts ; sur le clavier les doigts vont chercher les lettres ; danse des mains unissant les errances latérales aux fortes pensées verticales³⁰.

Ainsi,

le processus de création du poème est devenu le poème lui-même. Ce qui naguère était pris dans sa forme est aujourd'hui donné dans sa force. Ni achèvement ni inachèvement, un mouvement continu s'empare de l'auteur, du texte, du lecteur – et nous nous emparons du mouvement³¹.

Le poème est un ensemble de « gestes que nous inscrivons dans l'espace³² » et l'œuvre expansion d'un geste.

Cependant, dans tous ces cas, le poème inscrit sur la page, alors elle-même envisageable comme scène, code, par le paradigme de la trace ou de l'empreinte, une antériorité du geste. Lors du passage de la page à la scène, cette antériorité se mue en simultanéité.

Écritures performées

Poésie action et écriture du geste

Il peut sembler paradoxal de se pencher sur les gestes d'écriture, lorsque, sur scène, la poésie se donne d'abord comme une mise en avant du corps par le biais de la voix, de l'oralité, du souffle, par opposition à l'écrit dont il s'agit précisément de libérer le poème. Au début des années 1960, certains poètes sonores, à l'instar de Bernard Heidsieck, entendent précisément sortir le poème du livre, « l'arracher à la page³³ » pour le faire advenir sur la scène, dans ce que le poète nomme une « poésie action ». L'expression a pour but premier d'éloigner la pratique des « lectures de poésie », pour mettre l'accent sur le fait que le poème, funambule, ne se réalise que dans l'instant éphémère de sa performance, d'une part, et, d'autre part, sur le fait que la voix n'est qu'une composante de l'œuvre, parmi d'autres. Distinguant la désormais presque traditionnelle « lecture de poésie » (chaise / table / micro) et la « Lecture / Performance³⁴ », Heidsieck précise :

La VOIX, en fait, ne me paraît être que l'une des composantes d'une véritable transmission publique d'un texte. [...] Le terme de Lecture / Performance paraît alors parfaitement approprié. L'aspect physique et le rôle visuel d'une telle Lecture s'y trouvent associés. Et le poème, ici, semble être vécu, à chaque fois revécu, pour la première fois³⁵.

La performance : c'est un corps
dans un espace
et c'est un son
dans un corps,
ce son est celui de mon corps
ou celui de cet espace
c'est un son de nature :

³⁰ *Ibid.*

³¹ Pierre Garnier, « Position 2 du spatialisme » (1964), dans *Spatialisme et poésie concrète, op. cit.*, p. 144.

³² Pierre Garnier, « Microstructures et microformats », *op. cit.*, p. 103.

³³ Bernard Heidsieck, « Notes convergentes : poésie-action et magnétophone » (1968), *Notes convergentes*, Romainville, Al Dante, p. 54.

³⁴ Bernard Heidsieck, « Notre hémistiche » (1988), *op. cit.*, p. 309.

³⁵ *Ibid.*, p. 309-314.

voix, viande, etc.
 ou un son d'artifice : musique, bruits, etc.
 Puis c'est un geste
 du corps
 et un mouvement
 de cet espace
 et comment jouent ensemble
 le geste du corps
 et le mouvement de l'espace [...]. Là, tout va bouger :
 le corps
 l'espace
 le son
 le geste
 et la rencontre
 sera
 ou s'évaporer³⁶.

Dans le sens le plus large, on entendrait par « performance » un mode d'actualisation du poème qui en relativise le texte : celui-ci devient, dans ce type d'œuvre, une composante parmi d'autres du poème, comme l'explique Paul Zumthor lorsqu'il distingue l'œuvre, « ce qui est communiqué poétiquement, ici et maintenant : texte, sonorités, rythmes, éléments visuels », et le « texte », soit « la séquence linguistique auditivement perçue³⁷ ». Ainsi, le geste devient-il, concrètement, partie intégrante du poème. Zumthor le pense en relation avec la voix, l'impliquant tout entier, avec cette dernière, dans ce qu'il nomme l'« oralité » : « L'oralité ne se réduit pas à l'action de la voix. [...] L'oralité implique tout ce qui, en nous, s'adresse à l'autre : fut-ce un geste muet, un regard³⁸. » Dans la suite de son analyse Zumthor utilise un vocabulaire qui rapporte les gestes effectués à une forme d'écriture scénique, se dépliant dans une durée qui est celle de son tracé :

Ensemble ils portent sens à la manière d'une écriture hiéroglyphique. Le geste ne transcrit rien, mais produit figurativement les messages du corps. La gestualité se définit ainsi (comme l'énonciation) en termes de distance, de tension, de modélisation plutôt que comme système de signes³⁹.

Écrire sur la scène

Mais qu'en est-il lorsque cette écriture gestuelle présente elle-même un geste scripturaire, c'est-à-dire un geste qui, selon Michel Guérin, visant la médiation, se refuse, précisément, « à la performance immédiate⁴⁰ » ? Que signifie ce qui apparaît alors comme un dédoublement, voire une tension ? Peut-on continuer à parler, même dans un sens large, d'oralité, lorsque ce geste accompagne, il en est des exemples, un amuïssement de la performance ? Et que peut devenir l'écriture dans cet espace qui *a priori* la nie ? L'espace scénique est un espace qui n'est en effet pas propice au « geste d'écrire » : geste volontiers solitaire, celui-ci semble appeler une forme de repli, propice à l'inspiration ou bien à la concentration. Peu ample dans ses manifestations ordinaires, il est ténu, se prête mal, aussi pour ces raisons, à la mise en scène.

Précisons-le cependant d'emblée : écrire sur scène ne revient pas à « spectaculariser » l'acte créateur, dans ce qui serait une mise en scène, ou la genèse

³⁶ Julien Blaine, « La performance », *Bye bye la perf*, Romainville, Al Dante, NèPE et Adriano Parise, 2006.

³⁷ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 81.

³⁸ *Ibid.*, p. 193.

³⁹ *Ibid.*, p. 196.

⁴⁰ Michel Guérin, *op. cit.*, p. 62.

performée d'un texte destiné à la publication. Les publications écrites, lorsqu'elles existent, ont d'ailleurs un statut variable, « partitions », chez Bernard Heidsieck, « résidus » chez Julien Blaine, donnant « des indices de ce qui se passe “en vrai”⁴¹ », ou encore mode de manifestation sans solution de continuité avec la lecture. Écrire sur scène revient alors à charger, à partir de cette tension inaugurale et nécessaire, le geste d'écriture d'un certain nombre de valeurs. Écrire y devient un geste au sens plein, révélant cette aptitude à « signifier à même le corps⁴² », selon la formule de Michel Guérin. Nous n'en donnerons qu'un aperçu partiel, à travers l'examen de quatre gestes d'écriture.

Tracer

Double et pseudonyme de Patrick Dubost, Armand le poète publie depuis 1995 des poèmes, d'amour, exclusivement, manuscrits, toujours, dans une écriture enfantine, gorgée de fautes d'orthographe et de ratures. Les poèmes existent en version publiée, mais aussi en vidéo-poèmes⁴³, et en performances, dans lesquelles se met en scène leur écriture : filmée du dessus en plan fixe, une main, celle du poète ; écrit au feutre sur une feuille de papier blanc :

Fig. 6 : Armand le poète, Extrait vidéo : « Poème d'amour (etc.) n° 8 », « vidéopoème », s. d., http://www.dailymotion.com/video/xbvq65_creation.

La candeur du poème d'amour joue sur les clichés liés à l'écriture manuscrite, ici une écriture scolaire, appliquée, aux formes arrondies. Le poème en train de s'écrire, nous est livré par le choix du medium vidéo – ou par la performance, qui duplique ce dispositif, dans sa spontanéité, qui perpétue et met en œuvre de façon parodique une écriture poétique d'un lyrisme suranné et naïf, tout en jouant sur l'indécidable, la maladresse pouvant à certains endroits frôler « la grâce », selon le commentaire qu'en propose Ariane Dreyfus⁴⁴.

À l'autre extrémité du spectre de l'écriture tracée, le geste total dans lequel s'investit le corps du poète est mis en œuvre dans la série créée à partir de 1991 par Julien Blaine, intitulée *Ch'i* [Fig. 7].

⁴¹ « Pour moi, ce qui importe est la geste, la dimension physique de la poésie, qu'elle soit réactive, vivante. La fin, l'aboutissement, ne m'intéressent pas [...]. Les traces que je peux laisser, qui balisent ma trajectoire : publications, enregistrements, objets..., sont à prendre pour ce qu'ils sont, c'est-à-dire des résidus de cette poésie élémentaire, des déchets... justes bons à donner des indications, à offrir des indices de ce qui se passe “en vrai” ». Julien Blaine dans « Paroles recueillies », *Blaine au MAC : un tri*, dir. Laurent Cauwet et Fabienne Létang, Limoges, Al Dante, 2009, p. 51.

⁴² Michel Guérin, *op. cit.*, p. 19.

⁴³ Visibles sur le site d'Armand le poète : <http://armand.le.poete.free.fr/vidéopoems.html>.

⁴⁴ Ariane Dreyfus, dans Tristan Hordé, « Un entretien avec Ariane Dreyfus », *Poezibao*, 25 mars 2008, URL : <http://poezibao.typepad.com/poezibao/2008/03/un-entretien-av.html> (page consultée le 01/07/2015).



Fig. 7 : Julien Blaine, *Ch'i – Sortie de quarantaine*, performance (Galerie Donguy, Paris, 1992 – photographies : Geneviève Beauzée), reproduit dans *Blaine au MAC : un tri*, Limoges, Al Dante, 2009, p. 162.

Réinvestissant une discipline d'origine T'ang qui consiste à se mettre en état de suroxygénation, puis à libérer le flux d'oxygène en un seul instant, un seul jaillissement, mêlant la profération et la sismographie graphique du geste, la performance articule « geste d'air » et « geste tracé », pour former « é-cri(t) » :

Ainsi le corps se projette avec le cri et finit par exploser dans un signe tracé. La véritable écriture est l'expulsion de cette force vitale par le corps. [...] Le Ch'i est un idéogramme en action⁴⁵.

D'ordinaire relié à la main, le geste de tracer peut se voir déplacé, modifiant d'autant la posture corporelle d'écriture : assis, debout et en mouvement, voici le corps agenouillé puis allongé, car l'instrument d'écriture, ici le feutre, est scotché à la tête, de Charles Pennequin, et le support, un grand lé de papier, est à terre :

Fig. 8 : Charles Pennequin, captation vidéo réalisée à l'EMA, 9 décembre 2013 : <https://www.youtube.com/watch?v=OrkeaFPMQpg> (début de l'extrait commenté à 5"43).

Le geste de tracer se déroule ici simultanément à la mise en voix du texte, mais ne se présente pas comme une écriture de celui-ci, plutôt comme une écriture empêchée, problématique, tentative désespérée et grotesque pour, le stylo scotché au crâne, faire du geste d'écriture le sismographe de la pensée, sans passer par la bouche, par la parole, ni par la main, tenter peut-être de capter ce qui « déconne dans la tête ». En effet, « nous n'écrivons pas, nous voulons tout éteindre dans la tête des gens ». Car, comme l'écrit Pennequin dans *Pamphlet contre la mort*,

la pensée ne pense pas et la bouche non plus, tout est contredit par nos actes, tout est reçu de travers, tout se prend les pieds et se ramasse lamentablement [...]. Le corps est assis, le corps est debout, le corps s'allonge. Que montre-t-il ? Le corps est opposé au langage, le corps dit bien des choses⁴⁶.

Comme dit précédemment, le geste d'écrire ne se réduit cependant pas au geste de tracer, et la pluralisation dont nous avons fait état plus haut se retrouve dans les pratiques scéniques.

⁴⁵ Julien Blaine, dans « Paroles recueillies », *op. cit.*, p. 163.

⁴⁶ Charles Pennequin, *Pamphlet contre la mort*, Paris, POL, p. 192.

Presser / imprimer

Après avoir rampé sur un lé de papier enduit de peinture en lisant un poème intitulé « claustrophobie », le poète se relève, saisit un panier rempli de petites lettres de plastique qu'il jette au hasard, dans un geste rappelant celui des semailles, avant de les recouvrir de peinture à la bombe. Les lettres sont ensuite enlevées à l'aide d'un balai, ne laissant que leur empreinte négative sur la feuille. Ces étapes forment la trame de la performance de Julien Blaine, *La Pythie Claustrophobe* (1969) où se déploie ce qui s'apparente à un rituel oraculaire :



Fig. 9 : Julien Blaine, *La Pythie Claustrophobe* (1969), performance.
Images extraites du film *Bye-Bye la perf*, réalisé par Marie Poitevin, 2005 :
<http://www.documentsdartistes.org/artistes/blaine/repro1-5.html>.

Par la suite en effet, le poète entreprend d'oraliser les traces laissées par le hasard du jeté des lettres, délivrant un « message » en forme de glossolalie, avant de rendre peu à peu ce message intelligible assumant ainsi à la fois le rôle de la Pythie et celui du prêtre. Nulle vision, nul message de vérité ne se délivre pourtant ici. Le poète-oracle ne fait qu'y dire l'instant présent, le *hic* et *nunc* de sa présence au monde et à autrui : « parce que je ne sais faire que ça » ou, selon les versions, « est-ce que je suis ici avec vous ? ». Ainsi, ajoute-t-il, « le poète Pythie livre sa propre interprétation du poème et le traduit à l'auditoire comme la manifestation de son existence présence, c'est-à-dire l'expression de sa fonction parmi les autres⁴⁷ ». Comment ne pas voir également, dans cette succession de gestes, une réactivation des origines mêmes de l'écriture ? Dans *L'Image écrite*⁴⁸, Anne-Marie Christin nous rappelle en effet que l'écriture trouve son origine dans l'art de la divination, qui consiste à identifier et interpréter des signes supposément déposés par les dieux sur une surface préalablement délimitée (traces de pas ou ciel étoilé), et l'on retrouve, dans l'usage du pochoir et du souffle, les mains négatives que Leroi-Gourhan⁴⁹ percevait comme une origine de l'écriture.

⁴⁷ Julien Blaine, dans « Paroles recueillies », *op. cit.*, p. 174.

⁴⁸ Anne-Marie Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2009.

⁴⁹ André Leroi-Gouhran, *Le Geste et la parole*, Paris, Albin Michel, 1964.

Un autre rituel divinatoire, la lecture des entrailles, est convoqué dans la performance *Ecfruiture*, datée de 1986, où, cette fois, c'est le corps lui-même qui est mobilisé comme instrument d'une écriture, avec les pieds :



Fig. 10 : Julien Blaine, *Ecfruiture*, performance.

Extrait d'une captation vidéo réalisée lors du festival Polyphonix 26 à Budapest, 1994 :

<https://www.youtube.com/watch?v=eoWPgqLUVQs>.

L'inscription écrite à la bombe en ouverture de la performance par le poète sur un drap placé au fond de scène⁵⁰ donne le ton : « Ecfruiture : écrire comme un pied / l'écriture c'est le pied ». Par ces formules familières s'expriment à la fois une forme d'incapacité, une maladresse, une absence de maîtrise de l'écriture et l'expression vulgaire d'une jouissance immédiate dans la forme nouvelle d'écriture désignée par le mot-valise. Celle-ci se traduit par la suite littéralement, le poète entreprenant d'écrire avec ses pieds nus, à même les fruits, accompagnant l'acte d'écrasement en proférant leur nom dans un grognement de plaisir. Écrire les fruits, c'est les nommer en faisant éclater leur peau, en ouvrant leur chair, expulsant leur grain et leur jus qui s'imprime alors sur le support, ici à nouveau un lé de papier posé à même le sol. Pour Isabelle Maunet « Blaine en appelle à la matérialité polysensorielle des mots / fruits ouverts et désagrégés par pression et expression au rythme de sa piétinante danse jouissive, haletante et heurtée⁵¹ » et simultanément de ses proférations et verbigérations volontairement brutes et idiotes. Ouvrant la danse, le symbole dionysiaque de l'enivrement qu'est le raisin, *Ecfruiture* devient alors une sorte de rituel au cours duquel le poète interroge, interprète, transpose en syllabes répétées et éclatées chacune des empreintes de fruits écrasés.

⁵⁰ Cette ouverture n'est pas réitérée dans l'extrait ici proposé, elle est en revanche visible dans la version publiée sur le DVD *Bye bye la perf*, Limoges, Al Dante & Adriano Parisse, 2008.

⁵¹ Isabelle Maunet, « La poésie "en chair & en os, à cor & à cri" de Julien Blaine », dans *La Poésie à outrance – À propos de la poésie élémentaire de Julien Blaine*, dir. Gilles Suzanne, Dijon, Les Presses du réel, 2015, p. 74.

Couper-coller-enregistrer

À ces convocations rituelles d'écritures originelles et primitives, on opposera les gestes d'écriture étroitement liés aux technologies, qui brouillent également la séparation entre ce qui serait une « lecture » et l'écriture du poème :

Fig. 11 : Anne-James Chaton et Andy Moor, « Le Journaliste ».

Extrait d'une captation vidéo réalisée lors du festival *Paris en toutes lettres*, Pavillon de l'Arsenal, 2009 :

<https://www.youtube.com/watch?v=hX6X0He7IU4>.

Le poète sonore Anne-James Chaton, dans une performance réalisée en 2009 avec le musicien expérimental Andy Moor, « Le Journaliste », prend ainsi pour matériau le journal du jour, dont il lit et enregistre des gros titres au micro pour ensuite opérer, en *live*, un travail de cut-up sonore, derrière son ordinateur. Par la suite, des lamelles de papier, jetées au sol, sont prélevées au hasard et lues au mégaphone par le poète : le texte du poème se réalise ainsi de manière aléatoire, différant à chaque nouvelle performance, dans un geste d'écriture qui se confond avec l'acte de lecture, actualisant sur la scène le geste de découpage et de déplacement dont le poème collage procède intrinsèquement.

Taper, cliquer, glisser...

Comme le remarque Isabelle Krzywkowski, les technologies récentes amplifient ce phénomène en permettant un travail en temps réel : « L'instantanéité rejoint alors la pratique de "l'événement", de l'action, inventée par les avant-gardes historiques, la machine contribuant désormais aussi à la transformation du temps de l'écriture en temps direct de la création⁵² ». Il n'est ainsi pas rare, dans les performances faisant intervenir le numérique, de voir un texte, ou des bribes de texte se créer sous nos yeux, la projection sur écran rendant immédiatement visible le processus et son résultat. Mais écrire sur ordinateur ne se résume pas à « taper » sur un clavier, et implique un panel de gestes qui entrent dans le processus d'écriture, lié à la manipulation de l'outil et de ses logiciels : taper donc, mais aussi cliquer, cliquer-glisser, scrawler, etc., autant de gestes qui, en contexte numérique, peuvent être autant ceux de l'écrivain que ceux du lecteur. Comme l'a notamment montré Alexandra Seammer, l'interactivité implique de la part du lecteur, devenu « lect / acteur » (Jean-Louis Weissberg⁵³), une panoplie de gestes de la main⁵⁴ : « Plutôt que la trace, c'est aujourd'hui le geste effectué sur la matière textuelle qui se trouve exploré et interrogé par la création numérique⁵⁵. » Le partage traditionnel non entre auteur et lecteur (le lecteur même s'il est amené à manipuler ne

⁵² Isabelle Krzywkowski, *Machines à écrire : littérature et technologies du XIX^e au XXI^e siècle*, Grenoble, Ellug, 2010, p. 187.

⁵³ Cité par Philippe Bootz, *Les Basiques : La littérature numérique*, 2006, URL : <http://www.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/basiquesLN.php> (page consultée le 02/07/2015).

⁵⁴ Les recherches de Serge Bouchardon notamment abordent cette question, par exemple dans la pièce « Toucher » (avec Kevin Carpentier et Stéphanie Spénlé, 2009), où divers gestes sont demandés au lect / acteur pour accéder au texte, représentés sur les doigts d'une main sur la page d'entrée : « mouvoir », « caresser », « taper », « étaler », mais aussi « souffler » (fonctionne avec le microphone) : http://www.utc.fr/~bouchard/TOUCHER/index_fr.html. Voir également : Serge Bouchardon « Les figures de manipulation dans la création numérique », *Protée*, volume 39, numéro 1, « Esthétiques numériques. Textes, structures, figures », printemps 2011, p. 37-46, URL : <http://www.erudit.org/revue/pr/2011/v39/n1/1006725ar.html>.

⁵⁵ Alexandra Seammer, *Matières textuelles sur supports numériques*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007, p. 54.

créée pas, le plus souvent, le texte mais active des possibilités d'un programme écrit par l'auteur), mais entre geste d'écriture et geste de lecture, se voit par-là mis en jeu. En outre, le poème numérique a ceci de spécifique qu'il joue sur ce que Philippe Bootz a nommé le « transitoire observable », c'est-à-dire « l'événement multimédia accessible à la lecture, la seule partie lisible de l'œuvre », qui n'est qu'un « événement transitoire et observable d'un processus programmé actif, ses formes étant produites par des formes programmées plus profondes, éventuellement invisibles au lecteur et pourtant constitutives de l'œuvre⁵⁶. »

Par ces deux traits spécifiques le poème numérique rejoint certaines propriétés de la performance⁵⁷, à tel point qu'il peut être lui-même considéré comme un texte « en performance ». Partant, dans le cas des performances poétiques mettant en œuvre le support numérique, le paradigme sur lequel repose la mise en scène du geste d'écrire se déplace, entraînant nécessairement *a minima* une reduplication de la performance du poème sur écran. Cependant les performances numériques ne se résument pas à la manipulation en direct des poèmes programmés via un écran projeté : il s'y joue là aussi une mise en scène du corps et de ses gestes dans un *hic* et *nunc* qui se différencie de celui de l'interface numérique, où se rejoue un questionnement sur l'écriture selon des termes quelque peu différents.

L'écriture est ainsi la matière première de plusieurs performances de Lucille Calmel, durant lesquelles celle-ci interroge ses différentes matérialités numériques. Matérialisant sous les yeux du spectateur le flux du Web via des captures d'écran et projections de conversations de réseaux sociaux dans le but de « devenir le flux, retracer le flux de celles ceux qui le font [...] le condenser⁵⁸ », ce travail d'« écriture performance », est difficilement assignable à un genre donné. Le geste de montage, copier/coller et manipulation des données sur l'ordinateur, s'associe, dans une performance comme *When I'm bad* (2009), au geste de taper un texte en direct, qui vient à son tour nourrir le flux projeté, ainsi qu'à une mise en jeu du corps de la performeuse, qui entre en contact, charnel, dansé, avec la machine ou sur lequel s'inscrivent des mots écrits – tapés et projetés [Fig. 12].

⁵⁶ Philippe Bootz, *op. cit.* Voir aussi le site du groupe de recherches Transitoire observable : <http://transitoireobs.free.fr/to/>.

⁵⁷ Pour une théorisation de ces rapports, voir notamment l'argumentaire du colloque « Littérature numérique et performance », qui s'est tenu à l'université de Lyon 3 les 27 et 28 mai 2015 : http://www.fabula.org/actualites/colloque-litterature-numerique-et-performance-universite-lyon-3-villa-gillet-27-28-mai-2015_65839.php.

⁵⁸ Lucille Calmel, citée par Sylvie Roques, à laquelle nous empruntons ces analyses : voir Sylvie Roques, « Le théâtre des écrans ou la scène des flux : le cas de Lucille Calmel », *Agôn*, « Points de vue », mis à jour le 19/10/2010, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1224> (page consultée le 02/07/2015).

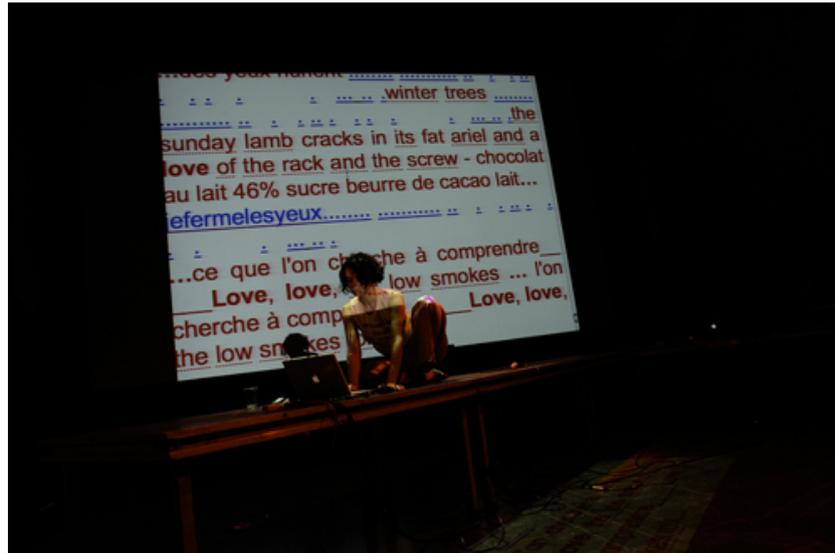


Fig. 12 : Lucille Calmel, *When I'm bad*
(avec Thierry Coduys – photographie Alexandra Sebbag), Cimatics, Bruxelles, 2009.

En outre, « à ce jeu avec les mots s'ajoute un jeu sur le graphisme : les lettres se dédoublent, changent de taille, de couleurs, se superposent, traversent l'écran et s'envolent⁵⁹. » Représentative en cela d'une poésie numérique héritière des expérimentations concrètes et visuelles des années 1960⁶⁰, cette création met ainsi en œuvre et en scène plusieurs modalités d'écritures liées à la technologie numérique, pour en interroger les matérialités et les confronter à celle du corps qui peut alors se faire ici comme dans d'autres expérimentations à partir de capteurs, « totalement écrivant » : « le but étant de créer l'image d'un corps totalement équipé pour écrire dans l'espace physique et relationnel, en chair et en ligne⁶¹ ». Une telle confrontation des écritures performées a également lieu dans certaines performances du duo HP Process comme *Contact* (2009), où l'échange – silencieux – de messages écrits entre un homme et une femme présents sur la scène, derrière leur ordinateur, à la recherche d'un « contact » impossible se constitue, dans ses hésitations, ses ratés, puis ses distorsions, jusqu'au brouillage et à la confrontation physique des corps agissants des performeurs aux mots projetés, messages diffractés, rendus à leur matérialité.

Fig. 13 : lien vidéo, HP Process, *Contact*, 2009, extraits : <https://vimeo.com/37460393>.

Les gestes d'écrire se chargent ainsi, dans la pluralité de leur mise en œuvre, de valeurs diverses, qui engagent dans tous les cas ici envisagés une mise en relation repensée entre le corps du poète et son écriture. En effet, le geste d'écrire porté sur la scène n'y accompagne pas la parole, ne la souligne pas, n'est pas là pour la seconder ou en conduire le rythme, et l'écriture ne s'y présente pas comme fixation ou substitut de la parole orale :

Quand je parle, les mots m'imposent des règles phonétiques et quand je les prononce, ils deviennent des corps sonores, vibrations dans l'air. Il ne s'agit pas, dans ce cas, de la linéarité spécifique du geste d'écrire dont j'ai parlé. Il n'est donc pas exact de dire que l'écriture est une

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Pour des précisions sur la dette de la poésie numérique « animée » à l'égard des poésies expérimentales des années 1960-1970, nous renvoyons aux analyses de Philippe Bootz, *op. cit.*

⁶¹ Agnès Cayeux, présentation d'une création au théâtre de La Villette, citée par Sylvie Roques, art. cité.

annotation d'une langue parlée. [...]. Les mots se dressent contre l'écriture d'une façon différente de celle qu'ils opposent à l'oralité⁶².

La dissociation dont fait état Vilém Flusser se manifeste d'autant lorsque l'écrit se présente en performance, où se donne à voir sur la scène une écriture envisagée dans toute sa matérialité : les écrits réalisés, bien qu'éphémères, possèdent en effet dans tous les cas envisagés une forte valeur visuelle et plastique. Rendu visible, plastique, corporel, l'écrit entre alors dans une relation avec le poète qui est de l'ordre du corps à corps, médié par le geste.

L'écrit produit sur la scène est de plus, nous l'avons souligné, d'ordre éphémère, ce qui va à l'encontre de la traditionnelle conception de l'écriture comme fixation de la pensée, de la mémoire. Sa mise en mouvement dans la performance la rend à son tour à l'inachèvement, à l'ouverture, propriétés traditionnellement associées à l'oralité. Or c'est précisément à ce prix que l'on assiste à un véritable devenir geste de l'écriture sur scène, plus précisément à un devenir esthétique du geste d'écrire envisagé comme pure médialité. Ainsi, pour Giorgio Agamben le geste constitue un troisième terme entre la *praxis* et la *poïesis*, en ce qu'il consiste à « exhiber une médialité, à rendre visible un moyen comme tel ». « Dans le geste, c'est la sphère non pas d'une fin en soi mais d'une médialité pure et sans fin qui se communique aux hommes⁶³. »

Du poème comme expansion ou trace, écriture d'un geste au geste d'écriture performé, ce parcours nécessairement partiel dans les poésies expérimentales souligne ainsi une tendance commune à l'ouverture du poème au processus, au débordement de la clôture et de la fixation liées à l'écrit, dans ou hors du livre. Il souligne aussi, nous semble-t-il, la spécificité de la poésie-action ou poésie performance, qui ne saurait être assimilée à la lecture à haute voix d'un texte préalablement fixé par écrit, sans pour autant rompre avec ce dernier. Loin de renouer avec une oralité essentielle ou originelle de la poésie, ces pratiques inventent des formes nouvelles, intermédiaires, remettant en branle les catégories et dichotomies traditionnelles. La notion de geste permet alors de penser efficacement ces circulations d'un médium à un autre, mettant au jour le fait que l'écriture se manifeste toujours en performance.

⁶² Vilém Flusser, *op. cit.*, p. 49.

⁶³ Giorgio Agamben, « Notes sur le geste », dans *Moyens sans fin : notes sur la politique*, Paris, Payot et Rivages, 2002, p. 69.