

Article | Performer la poésie : réflexions autour du Festival Voix d'Amériques

 esse.ca/fr/article/58/performer-la-poesie

Performer la poésie : réflexions autour du Festival Voix d'Amériques

Par Catherine Cormier-Larose et Jonathan Lamy

Le micro fait partie du folklore de la poésie.

Bertrand Laverdure

Corps de voix

La dimension performée de la poésie est insidieuse. Sur scène, on dirait que le texte poétique ne se performe qu'à moitié ou en mode mineur. La poésie dans le micro pose des questions que les *performance studies*, les études sur la poésie et les lecteurs de poèmes eux-mêmes n'ont que très peu commentées. La cinquième édition du Festival Voix d'Amériques (FVA), qui s'est déroulée à Montréal du 10 au 17 février 2006, nous a donné l'occasion d'entendre des paroles performées en lien avec différents modes d'expression, comme la musique, le théâtre et la danse. De manière évidente, le FVA a illustré certaines possibilités que la littérature a de collaborer avec d'autres arts. Les spectacles, les *cinq-à-sept* et les *shifts* de nuit qui eurent lieu à la Salla Rossa et à la Casa del Popolo nous ont montré que la poésie dite, le *spoken word* et le conte sont ancrés et se mettent sur scène à la fois dans un corps et une voix.

Comme le note Bertrand Laverdure dans la dernière livraison de la revue *Jet d'encre* : « Je subis donc une transformation, une mutation momentanée, dès que je parle derrière un micro (1). » Le corps de la lecture se transforme à travers les mouvements du lecteur, de sorte que la lecture communique de corps à corps et atteint la salle. Ce qui performe se trouve dans la dimension vocale du corps, le caractère corporel de la voix. C'est sans doute dans cette mue que réside une des forces du travail d'Alexis O'Hara, qui a animé les spectacles *Jolis garçons* (transformée en un avatar masculin du nom de Guizo LaNuit pour l'occasion) et *Love and Kisses from Vancouver* (où elle prenait le rôle et la voix mielleuse ou chargée de reverb d'une hôtesse de l'air, ponctuant les prestations d'un « I hope you enjoyed your stay in [name of the artist] »). Habile improvisatrice, O'Hara utilise des machines qui retransmettent sa voix en échos, en altérations et en versions assourdies. Ce faisant, elle performe et modifie sa propre voix, amplifie et module les mots. Écoutant ce travail, le spectateur ne peut qu'être transporté par une expérimentation ludique de la parole.

Actes désaxés

Entre musique et théâtre, Tomson Highway a présenté quelques extraits de ses pièces lors du cabaret *Goddess, Alive or Dead?* La charmante Patty Cano y interprétait à la fois les personnages et les chansons, sachant séduire le public avec sa voix un peu jazzée et brisée

par endroits. Elle racontait des histoires et mettait en contexte les chansons en passant d'une langue à une autre sans même que nous nous en apercevions. Un sortilège où l'anglais, le français, le cri et même l'espagnol (le temps d'une chanson) se mélangent, se métissent, se mystifient afin de devenir une seule et même voix. Cet étrange alliage de sonorités et d'exotisme permettait d'ailleurs de se concentrer sur la musicalité de la performance probablement plus que sur son propos, acceptant derechef de laisser la mélodie des langues envahir l'espace de la compréhension et venir transformer les perceptions.

Ce fut différent chez Jean-François Poupart qui, lors du *Combat contre la langue de bois*, a accompagné son texte d'une théâtralité déphasée. En effet, Poupart s'est avancé sur scène et, au nom de la liberté d'expression et du six minutes qui était sa tribune de provocation, a vociféré contre le plus de noms possibles (principalement des sociétés d'état, des politiciens et des personnalités publiques et [ou] artistiques qu'il abhorre), sans être assez articulé ou original pour que l'audience puisse en retirer quelque chose. Pour l'accompagner, ses « épouses » (en fait un couple d'artistes sado-masochistes) se mutilaient sous nos yeux éberlués, non pas de dégoût ou de condamnation du geste, mais spectateurs plus choqués par la décontextualisation de l'action et les clichés criants que la scène véhiculait (la femme sexy, à moitié nue mais dominante, l'homme obèse, dominé, qui ne peut, pour assurer sa puissance, qu'essayer de découvrir les seins de la femme alors qu'elle le fouette ou le perfore). Du Gina Pane, du Charles Gatewood, du Joël-Peter Witkin sans désir artistique, un numéro de Jackass désolant et inutile.

Lors de la même soirée, Olivier Choinière a adopté une démarche opposée, chuchotant au micro son texte intitulé : « La langue de bois ou le cri de la *chainsaw*, dans tout ce brouhaha je ne m'entends plus penser ». À part quelques bribes choisies lues à voix haute, l'interprétation demeurait inaudible, de sorte que le propos redevenait chuchotement juste au moment où un sens émergeait. La fragmentation du texte de Choinière apporte à sa suite une nouvelle expérimentation de la parole qui s'oppose au préjugé littéraire selon lequel ce qui importe avant tout serait le texte. Ici la performance ébranle ce qui est écrit, décape le script, nous rappelle qu'il y a d'innombrables façons performatives de livrer un texte.

Textes effeuillés

L'absence de feuilles qui feraient office de partition pour le texte caractérise le *spoken word*. L'animatrice de CBC-Radio, Patti Smith, au début du *Poetry face-off*, posait une distinction entre le *spoken word* et le *page poetry*. Alors que le papier pose une distance, souvent souhaitée, parfois nécessaire, entre un lecteur et un auditoire, le fait qu'un texte soit appris par cœur déclenche la performativité. Certains performeurs s'excusent d'ailleurs de lire bêtement un texte écrit sur une feuille, comme l'a fait la chanteuse et performeuse Kinnie Starr à la soirée *Love and Kisses from Vancouver*. Si le papier peut nuire à la communication

ou à la communion entre un lecteur et ceux qui l'écoutent, les feuilles de texte, surtout si elles proviennent d'un cahier d'écriture, confèrent quant à elles un caractère plus intime à sa mise en scène ou en bouche.

La rapidité du débit de la parole, autre caractéristique du spoken word, accentue la performativité, tel qu'on l'entend chez *The Fugitives* (ensemble qui regroupe Barbara Adler, CR Avery, Mark Berube, Brendan McLeod), qui participait au spectacle consacré à la scène vancouveroise. Ce groupe faisait dialoguer les mots avec la musique et le chant, mais aussi avec cet art de la voix qui ne peut s'écrire qu'est le *beat box*. Plus encore, *The Fugitives* jouait par moments sur la simultanéité de deux voix, l'une féminine et l'autre masculine, deux discours poétiques nous inondant conjointement d'un flot de mots, d'une rafale vocale, où le rythme importe autant que le sens.

D'une manière plus sobre, Daphnée Azoulay (présente à la soirée *Semeurs de troubles* consacrée à la relève poétique québécoise) a, sans papier, fait résonner les bas-fonds de la voix, infusant comme par en dessous une ambiance charnelle et ténébreuse en se balançant de droite à gauche et de gauche à droite de tout son corps et faisant bouger avec elle le pied du microphone. En l'absence de papier, le lecteur n'a aucun fil pour se raccrocher au texte. Il oublie qu'il écoute, après tout, un poème.

Le poème bouge

Dans la performance poétique, il y a des gestes qui évoquent, ajoutent au texte un sens que seul le corps peut compléter et communiquer. Mais il y a d'autres mouvements du corps, plus descriptifs (comme dans la prestation de Chanti Wadge au spectacle *Love and Kisses...*) ou plus près de la pantomime (comme dans celle de Catherine Lalonde à la soirée intitulée *Body and Soul*), qui restreignent la polysémie de la parole et donnent l'impression que le poème est une histoire contée que le corps illustre par des gestes. Lorsque le corps du lecteur danse, littéralement, les mots se déplient avec le récit de ce corps. Dans les performances à la fois poétiques et chorégraphiques, comme on a pu en voir au FVA, les mots animent l'espace du corps, qui s'adapte à eux tout en demeurant un corps dansant, ne se transformant pas en théâtre humain.

Même si elle est généralement muette, la danse – qu'on ne peut concevoir comme un texte – donne à entendre la respiration beaucoup plus que ne le font les lectures publiques. Accompagnés de saccades de gestes, les mots respirent mieux quand ils sont portés par une performativité exacerbée. Celle-ci, appartenant à un autre registre que le littéraire, ne perturbe pas les attentes face au texte. Le spectateur alors écoute et regarde simultanément. Cela était probant dans la performance de Deborah Dunn qui, ayant placé un émetteur, non pas près de sa bouche, mais à sa ceinture, nous donnait à entendre tous les bruits de la danse, son souffle, ses pas qui glissent entre les mots. Les mots, en fait, changent de médium par l'ampleur de la performativité les accompagnant. Ils deviennent théâtre, chorégraphie ou chant mais restent rarement uniquement poèmes lorsque performés. Il ne s'agit plus seulement que d'un texte ou d'une voix, mais de l'expression d'un

corps en paroles et en mouvements. Le poème bouge et la poésie performée nous invite à une écoute élargie au corps, à ce qui le traverse et à ce qui dépasse, déborde du texte.

Généralement, les lectures de poésie possèdent un caractère statique, procèdent d'une théâtralité minimale, d'une micro-performativité. Le presque cliché veut que le lecteur pose une main sur le texte et une autre dans la poche de son pantalon. Face à cette posture obligée, on peut se demander si celui qui lit s'adresse à la foule ou à ses feuilles de papier. Est-ce que, aux côtés du poème, le corps se trouverait irrémédiablement en trop ? Si le poète agrippe le micro ou esquisse de petits gestes de danse, il nous rappelle sa présence physique. Le public, l'écoutant, se sent soudain loin du texte, du sentiment confortable et rassurant de tenir un livre entre ses mains, de pouvoir l'ouvrir ou le fermer à sa guise. Au contraire, le spectateur subit la performance. La performance poétique, lorsqu'elle a lieu, ouvre un dialogue entre le corps du performeur, le corps du public et l'œuvre en tant qu'offrande.

NOTES

1. Bertrand Laverdure, «Je vais lire derrière un micro», *Jet d'encre*, no 7, automne-hiver 2005, p. 75.