

Introduction

Jean-François PUFF

Il est possible d'envisager, si ce n'est une contre-histoire de la littérature, à tout le moins une histoire seconde, qui en quelque sorte redouble l'histoire littéraire et donne à voir son objet sous l'aspect des pratiques : cette histoire est celle de l'oralisation de la littérature, ou de sa performance si l'on entend ce terme au sens large¹, dont on constate qu'elle est en train de s'écrire, de manière encore parcellaire et non-systématique². Un grand récit, qui verrait l'oralité littéraire progressivement s'effacer avec l'apparition et la diffusion du livre imprimé, se fissure : il n'existe pas de période dans laquelle des pratiques performatives, sur des modes parfois très différents, avec des degrés d'importance et des significations

-
1. Sur cette question de définition, voir notamment l'article d'Éric Mangion, « Une histoire de la performance sur la Côte d'Azur de 1951 à nos jours », in Raphaël Cuir et Éric Mangion (dir.), *La Performance. Vie de l'archive et actualité*, Dijon, Les Presses du Réel, 2013, p. 27. On y distingue un sens restreint et un sens large du terme, dans son acception anglo-saxonne, qualifiant toute exécution ou interprétation.
 2. On peut donner quelques éléments de bibliographie, par ordre chronologique : Jean-François Puff (dir.), *Dire la poésie ?*, Nantes, Cécile Defaut, 2015 ; Stéphane Hirshi, Corinne Legoy, Serge Linarès, Alexandra Saemmer, Alain Vaillant (dir.), *La Poésie délivrée*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2017 ; Abigail Lang, Michel Murat, Céline Pardo (dir.), *Archives sonores de la poésie*, Dijon, Les Presses du Réel, 2020 ; Françoise Waquet (dir.), *Paroles ailées. Lectures en public d'œuvres littéraires (xvi^e-xxi^e siècle)*, Paris, SUP, 2023. Je ne mentionne pas ici les livres spécifiquement consacrés à la performance poétique au sens restreint, c'est-à-dire identifiée comme telle dans une perspective proche de celle de l'art contemporain, mais seulement quelques livres qui s'attachent au sens large du terme, dans l'ensemble du champ littéraire et dans l'histoire des pratiques.

variables, n'aient existé. Pour prendre un exemple récent, c'est même en pleine période textualiste, sur le plan théorique, que se situe le renouveau des lectures publiques en France³.

C'est un angle particulier qu'entend adopter ce dossier, qui procède pour partie d'une journée d'études organisée en 2022 à CY Cergy Paris Université, dans le cadre de l'UMR Héritages. Angle à la fois plus resserré et plus ouvert. Plus resserré, car il s'agit d'envisager l'oralisation non de tout genre d'écrit, mais de la poésie ou de la performance poétique, et de l'envisager précisément dans son passage à l'écriture, sous le double aspect de la transcription et de la représentation. Plus ouvert, car il s'agit de s'intéresser à l'écriture de la performance dans différents régimes de discours – compte-tenu de l'élaboration conceptuelle spécifique qu'il convient de mener, lorsqu'on se penche sur des arts verbaux n'appartenant pas à la culture occidentale. On aborde ainsi le récit ethnographique aussi bien que l'écriture de création, fiction romanesque et poésie, dans lesquels s'opère un archivage écrit et une interprétation des pratiques.

Car c'est bien de la spécificité de l'archive écrite qu'il est ici question : moyen le plus complet de rendre compte d'une performance poétique avant l'âge de l'enregistrement, de la même manière que l'écriture des Salons précède l'invention de la reproduction photomécanique, la pratique de la transcription et de la représentation écrite ne disparaît cependant pas, comme en témoignent les textes de ce dossier. Il faudrait être naïf pour croire que les techniques de captation relèvent du pur enregistrement, produisant ainsi la documentation objective d'une performance. Cependant il peut exister une visée d'objectivité, qui permet corrélativement de constater que l'on assiste à un processus d'esthétisation des médiums de la documentation, comme l'indiquent Anna Levy et Heiata Julienne-Ista dans notre dossier, en s'appuyant sur les analyses de l'historienne et théoricienne de l'art contemporain Anne Bénichou. Il en est de même de l'écriture : celle-ci n'est pas par nature vouée à un plus grand subjectivisme que les techniques de captation mécanique ou numérique. Là encore, il s'agit de savoir dans quelle intention on écrit. Reste qu'une fois posé ce partage intentionnel, on peut réintroduire des relations : l'écriture du savant peut avoir recours au travail du style, dès lors qu'on entend rendre compte d'une situation de performance et des affects qu'elle produit ; le poète, le romancier, produisent dans leur saisie esthétique un mode spécifique de connaissance de l'objet.

3. Sur ce point, voir « Le tournant oral », première section du chapitre 3 du livre d'Abigail Lang *La Conversation transatlantique. Les échanges franco-américains en poésie depuis 1968*, Dijon, Les Presses du Réel, 2020, p. 223-254.

En ce sens, l'archive écrite possède une puissance évocatrice et analytique sans égal. Dans ses deux livres fondateurs, *Homère et Dallas*⁴ et *L'Invention de la littérature. De l'ivresse grecque au texte latin*⁵, Florence Dupont défend néanmoins la thèse radicale selon laquelle toute écriture, qu'il s'agisse de représentation ou de transcription, fait passer l'énonciation poétique *in situ*, du vif au mort. Le texte est un cadavre. Ainsi évoque-t-elle l'écriture : « la langue écrite ne reconnaît aucune pertinence à ce qu'elle ne transcrit pas : l'intonation, la gestualité, la personnalité du locuteur, tout le contexte énonciatif, le soleil, le paysage, la qualité de l'air et les événements du jour⁶ ». Mais c'est précisément l'écriture, comme elle en donne ici un bel exemple, qui peut documenter au mieux tous ces aspects – l'écriture sans laquelle la chercheuse n'aurait pu reconstituer aucune pratique : Florence Dupont peut bien prévoir l'objection, et la contester en signifiant que sa pratique de reconstitution se fait « à la façon des archéologues et des ethnologues qui s'intéressent aussi bien aux tas d'ordures qu'aux tombes, et aux rituels culinaires qu'aux grands fêtes solsticiales⁷. » Reste qu'hormis les vases grecs, la quasi-totalité de ses sources sont des documents écrits, des textes qu'on peut qualifier de poétiques au sens large, et qui pour la plupart possèdent leur valeur esthétique propre. Qui songerait à le contester à propos du chant VIII de l'*Odyssee*, qui peut dire qu'on n'y entend pas vibrer la performance dans la langue du poème ? Représenter, transcrire, peut bien préserver le vif – pour autant qu'on juge nécessaire de se livrer à cette opération.

Pourquoi « documenter » en effet ? La performance artistique en son principe conteste le fonctionnement du milieu de l'art, la valeur symbolique et financière qu'il accorde à ses objets : en ce sens la pratique de la documentation, et pire, celle de l'esthétisation de cette documentation, marqueraient une réintégration de la performance dans les sphères muséale et commerciale. La performance poétique, si elle n'a pas nécessairement cette intention transgressive, est vouée au *hic et nunc* de son effectuation : il faudrait savoir respecter cet aspect. On n'est cependant pas obligé d'adopter un point de vue critique, et dire au contraire que l'on désire archiver ce qui a pour nous une valeur essentielle, ce que nous trouverions dommageable de voir se perdre. L'objet existe encore, dans

4. Florence Dupont, *Homère et Dallas. Introduction à une critique anthropologique*, Paris, Hachette, 1991. Rééd. Kimé, 2005.

5. Florence Dupont, *L'Invention de la littérature. De l'ivresse grecque au texte latin*, Paris, La Découverte, 1994.

6. Florence Dupont, *Homère et Dallas, op. cit.*, p. 13.

7. Florence Dupont, *L'Invention de la littérature, op. cit.*, p. 279.

le langage : son empreinte écrite active l'imaginaire, nous affecte, permet d'appréhender le sens de ce qui s'est effectué.

Reste que notre époque est caractérisée par une pulsion de l'archivage. Le terme de « pulsion » peut sembler fort : il me semble qu'on peut l'utiliser, tant le geste de sortir son smartphone pour photographier ou filmer ce qu'on voit et entend paraît aujourd'hui quasiment compulsif⁸. Au point qu'il semble parfois que le regard véritable soit le regard second, celui qui saisit l'événement par la médiation des images. L'écriture comme pratique pourrait échapper à cette accumulation pulsionnelle.

C'est pourtant par l'analyse d'un dispositif mettant autant que possible sur un même plan d'immédiateté les modes de captation que s'ouvre ce dossier. Anna Levy et Heiata Julienne-Ista s'intéressent ainsi à un week-end entier de performances au Générateur, lieu parisien voué à cette forme artistique. L'artiste Charlie Chine y conçoit une procédure visant à déhiérarchiser la relation entre artistes et spectateurs : *Les Transcripteurs*. Il s'agit pour un ensemble d'assistants, quel que soit leur statut, de transcrire dans un temps strictement limité ce qui se déroule sous leurs yeux, dans un espace où la distinction entre la scène et la salle est elle-même brouillée. L'ensemble doit prendre la forme d'un « rapport dactylographié descriptif et subjectif détaillé des personnes et des comportements », selon les termes de l'artiste, et les résultats en ont été publiés dans un document accessible sur le site Internet Performance Source. Anna Levy et Heiata Julienne-Ista se livrent à une analyse fine et rigoureuse de ces textes, s'appuyant sur les catégories de Frédéric Pouillaude : ils mettent ainsi en évidence les différents registres d'écriture actualisés par les transcripteurs, soit qu'ils choisissent une représentation non-fictionnelle (selon différents modes, du descriptif au réflexif), soit qu'ils optent pour une représentation fictionnelle (sur un mode qualifié d'« immersif », celui de la prose narrative, ou sur un mode poétique). Or, ce que l'analyse révèle, par la taxinomie d'un ensemble hétérogène, c'est que la déhiérarchisation virtuelle des rôles et des statuts aboutit à leur stricte reconstitution, selon une « ligne de partition stylistique » : les artistes adoptent un mode fictionnel, le public, le personnel du lieu, un mode non-fictionnel ; les « prétendants », ceux qui espèrent intégrer le champ artistique, tendent à adopter une « forme hybride ».

8. Le récent essai de Gilles Bonnet, *La Photophonie au musée*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2023, présente une approche nuancée de ces pratiques, le plus souvent blâmées, en des fragments théoriques qui déploient la complexité des situations et des usages.

À la composition de notre dossier correspond également, *a priori*, un clair partage des statuts : d'un côté les poètes, dans la première partie ; un poète *performer* devenu romancier, deux écrivains de fictions narratives (roman, nouvelle), dans la troisième⁹ ; de l'autre les savants, en l'occurrence des anthropologues, dans la deuxième partie. Or on constate que cette répartition est rien moins qu'absolue, même en se situant sur ce strict plan des statuts. Par exemple : Denis Tedlock, qui fonde avec Jerome Rothenberg l'ethnopoétique américaine, est anthropologue et poète ; José Maria Arguedas est anthropologue et romancier ; Arthur Schnitzler, de formation médicale, est un lecteur assidu de Freud, qui salue la « conformité profonde de [leurs] conceptions¹⁰ ». J'ai déjà évoqué plus haut le recours au style comme manière de voir, dans l'écriture des sciences humaines, ainsi que la puissance cognitive de la fiction. Il ne s'agit pas de brouiller les cartes, en faisant de l'art une sorte de science et des sciences une forme d'art : la mise au point de Carole Talon-Hugon est sur ce point salutaire¹¹. En revanche, nous sommes conduits à nous intéresser à la subtilité des relations d'identité et de différence qui se manifestent dès lors qu'il s'agit d'approcher un même type d'objet, par le médium de l'écriture, dans des régimes différents de discours.

La première partie de ce dossier est consacrée à l'*ekphrasis* de performances contemporaines, et l'analyse d'Anna Levy et d'Heiata Julienne-Ista est suivie de deux articles portant sur le travail de deux poètes, respectivement Patrick Beurard-Valdoye et Cécile Mainardi. Dans les deux cas il faut noter que les poètes évitent ce qu'Anna Levy et Heiata Julienne-Ista qualifient de « cannibalisme esthétique », dans lequel l'artiste prend prétexte de la performance qui se déroule devant lui pour imposer sa propre écriture – même si le cas de Cécile Mainardi, qui compose des *ekphrasis* de ses propres performances, est spécifique.

Gaëlle Théval consacre son article au recueil *Le Vocaluscrit* de Patrick Beurard-Valdoye. Dans la deuxième partie de ce livre l'auteur expose sous forme poétique les difficultés que peut rencontrer un poète en performance, de manière très concrète, dans le champ culturel : une perspective sociologique s'ébauche ici, que Gaëlle Théval met en rapport avec le recueil d'anecdotes *Le Poète insupportable*, de Cyrille Martinez. La première partie du livre est une série d'*ekphrasis* de performances poétiques, une galerie de portraits de poètes pris sur le vif, procédant de

9. Arthur Schnitzler étant également dramaturge.

10. Josiane Rolland, « Freud et Schnitzler », *Libres cahiers pour la psychanalyse*, 2012/1, n° 25 : <<https://www.cairn.info/revue-libres-cahiers-pour-la-psychanalyse-2012-1-page-61.htm>>, consulté le 10 octobre 2024.

11. Carole Talon-Hugon, *L'Artiste en habits de chercheur*, Paris, PUF, 2021.

notes de terrain, sans intention d'en faire un livre au départ. Le retravail conserve des traces du processus de composition : l'auteur adapte sa manière à l'objet, dimension stylistique sur laquelle Gaëlle Théval insiste, procédant d'une démarche empirique qu'on mettra avec profit en relation avec le caractère méthodique des transcriptions de Denis Tedlock, dans l'article de Miriam Ould Aroussi. Le « cannibalisme esthétique » n'est pas de mise, car Patrick Beurard-Valdoye n'écrit que des poètes qu'il aime ou qui à tout le moins l'intéressent : on peut parler d'éloges, s'il s'agit de conserver la mémoire des confrères. La tentative écrite, à l'origine, procède du manque d'archives sonores ou filmées, mais Gaëlle Théval met en évidence ses ressources spécifiques : rendre l'émotion de la présence, saisir, fût-ce par aperçus, la totalité de la dimension performative, mais aussi témoigner d'un regard. Cependant la subjectivité, comme on l'a dit, porte avant tout sur le choix des poètes ; elle est impliquée dans la connaissance que l'auteur possède de leurs œuvres, voire de leur personne, qui oriente les choix formels. Il s'agit d'une écriture poétique dont on peut pourtant dire qu'elle vise à l'objectivité : l'esthétique de la note nous situe au plus près de l'action, et il s'agit de « rendre compte » autant que de « faire poème ». Gaëlle Théval nous invite à le penser : ce travail relève de manière indissociable de l'œuvre et du document. En écho à cet article, Patrick Beurard-Valdoye nous confie le manuscrit d'un « vocaluscrit » inédit, composé pour une performance poétique dans le cadre de la Revue Parlée, en hommage à son directeur Blaise Gautier : ce manuscrit est l'objet central du collage figurant sur la couverture de ce numéro de la revue *Littératures*. L'ensemble représente en quelque sorte un exemple d'archivage esthétique de la performance, en constitution, sous nos yeux.

Le cas de Cécile Mainardi, abordé par Léo Dekowski, est assez différent, dans la mesure où, comme on l'a dit, la poète compose des *ekphrasis* de ses propres performances artistiques : il ne s'agit pas de lectures de poésie, qu'elle pratique par ailleurs. Ce type d'écriture relève d'une seconde carrière, d'artiste, dans laquelle la poète s'engage : mais plus profondément, Léo Dekowski inscrit cette mutation des pratiques dans la perspective d'un travail de deuil. La performance serait la manifestation d'un élan vital, elle viserait la présence et la rencontre. Cependant son effectuation n'est pas sa fin : celle-ci se trouve, selon Léo Dekowski, dans l'écriture qui la sublime et en manifeste le sens ; le rituel le cède au conceptuel. La preuve en serait l'écriture d'*ekphrasis* de performances imaginaires, ou encore l'écriture orale de performances, au dictaphone, qui en condense l'Idée.

La deuxième partie de notre dossier ne délaisse qu'apparemment les écrivains, pour se porter vers les anthropologues. L'article de Miriam Ould Aroussi, qui l'ouvre, est en effet une analyse comparée des pratiques de transcription de Denis Tedlock et du poète David Antin. Tedlock se trouve à l'origine de l'ethnopoétique américaine, et il conçoit, de concert avec Antin, une « poétique pratique » qui s'oppose au concept dominant de poésie dans le champ culturel occidental contemporain, et qui envisage la performance du poème en contexte. Notons que la situation est la même dans le contexte de l'ethnopoétique française : Florence Dupont réfère le concept de « littérature » auquel elle s'oppose, précisément au textualisme, c'est-à-dire à la version du concept d'autonomie esthétique en théorie littéraire¹². Pour Tedlock, il s'agit d'éviter de projeter nos catégories littéraires sur les arts verbaux des peuples premiers, y compris sur le plan formel. Toute transcription tend en effet à reconduire nos habitudes de perception de la page imprimée de poésie. David Antin, *performer* de « talk poems » improvisés, fait le même constat, avec la prose. Il s'agit dès lors de créer des dispositifs de défamiliarisation, appropriés à saisir la singularité des performances en contexte. Or sur ce point, les pratiques des deux auteurs, qui partagent le même constat, divergent. Tedlock pour sa part conçoit un système de notation extrêmement élaboré, qui n'est pas sans évoquer à un lecteur français la « partition » du *Coup de dés* de Mallarmé, ainsi que les polémiques qui n'ont cessé d'accompagner la question de sa performance¹³. La démarche de Tedlock est ainsi « incrémentielle », précise Miriam Ould Aroussi, elle procède par addition de marques et retrouve l'écriture. Celle d'Antin est au contraire soustractive, elle supprime ces marques et vise ainsi à « saper les normes de production du savoir légitime », au profit d'une restitution de la part d'improvisation et d'indécision dans la poursuite de la pensée. Pour Miriam Ould Aroussi, David Antin se situe de cette manière au plus près de l'esprit de la performance, avec la part d'indétermination qui s'y trouve attachée, là où Tedlock manifeste un retour de la lettre.

L'article qu'Éléonore Devevey consacre à deux textes de l'anthropologue Pierre Clastres restitue un mouvement parallèle à celui qui vient

-
12. Florence Dupont, *L'Invention de la littérature. De l'ivresse grecque au texte latin*, op. cit., p. 14-16 notamment : mais l'idée soutient l'ensemble de l'approche de la littérature par cette autrice.
 13. Voir notamment Thierry Roger, *L'Archive du Coup de dés*, Paris, Garnier, 2011, à propos d'« Art et Action » (p. 182-204), et, pour une reprise contemporaine du débat, les échanges qui ont eu lieu à l'occasion de la publication du livre de Michel Murat, *Le Coup de dés de Mallarmé. Un recommencement de la poésie* (Belin, 2005), lisibles sur le site *Fabula*. Je me permets sur ce point de renvoyer à mon article « Musicalité du *Coup de dés* de Mallarmé », in Kari Hukki (dir.), « On Mallarmé », *Hyperion: on the future of aesthetics*, vol. 9, n° 3 (winter 2015), Contra Mundum Press, 2015.

d'être décrit, mais qui se situe sur le plan d'une seule pensée et non d'une prise de conscience collective. Il met en évidence, de manière très surprenante, la manière dont l'anthropologue aborde les arts verbaux achés, certes en se plaçant en « situation d'écoute » attentive et fondamentalement réceptive, mais en les appréhendant dans les catégories de la poétique contemporaine. Le chant des chasseurs, solitaire, manifeste selon Clastres une forme d'intransivité de la parole poétique, soustraite à l'échange verbal : Éléonore Devevey montre comment, s'appuyant sur les concepts de Lévi-Strauss pour en partie les détourner, les termes de l'anthropologue consonnent avec ceux de Mallarmé et de sa postérité théorique. Le chant des chasseurs représente ainsi un mode de subjectivation, dans le même temps que ce « poème naturel où repose la valeur des mots » (Clastres) est relation au sacré. Pierre Clastres s'inscrit ainsi dans une perspective que je me risque à qualifier d'heideggérienne – encouragé en cela par la découverte très surprenante faite par Éléonore Devevey dans les archives sonores de l'anthropologue : soit l'enregistrement de la *Lettre sur l'humanisme* du philosophe allemand. Ces conceptions informent dès lors une écriture qu'on peut qualifier de littéraire. Or Éléonore Devevey montre que les conceptions de Pierre Clastres vont considérablement évoluer : l'anthropologue va de plus en plus s'intéresser au contexte du chant, pour l'aborder au cas par cas, en situation. L'autrice en tire la conclusion forte que, dans le cours de son travail de terrain, Pierre Clastres passe « du paradigme de la structure à celui de la performance ».

Le cas de José Maria Arguedas tel que le présente Raphaël Rabu dans l'article suivant est par nature différent : un sentiment de double appartenance linguistique et culturelle (indienne et créole) le caractérise. Son double travail d'anthropologue et de romancier doit être saisi compte tenu de cet aspect, ce qui conduit Raphaël Rabu à mettre en avant dans son approche le concept de traduction : d'une culture à une autre, d'une langue à une autre (du kechwa au castillan), d'un système de signes à un autre (de la musique au langage écrit). Il s'agit pour Arguedas de défendre et illustrer la culture indigène, et cela passe par une valorisation artistique de cette dernière. Autrement dit, l'entreprise d'Arguedas va dans le sens inverse d'un mouvement d'appropriation – mouvement qui se situe d'ailleurs au fondement de l'entreprise ethnopoétique en général. Et Raphaël Rabu prend soin de préciser qu'Arguedas, s'il collecte et met en scène un folklore, évite toute projection d'un panthéisme romantique occidental dans son approche de la musique : le « fait musical » est saisi dans le contexte de la culture andine et de sa conception toute spécifique d'un « *continuum* du spectre du vivant, qui lie ensemble tous les existants ». Les moyens en sont une anthologie de chants traduits, et des romans dans

lesquels le chant et la musique sont mis en situation. Dans tous les cas, il s'agit de faire résonner la langue source – le kechwa, mais aussi la musique – dans le castillan, faisant ainsi entendre l'écho d'une différence irréductible. Mais le poète, traducteur et romancier, rend ainsi possible d'en éprouver la valeur et la beauté.

La dernière partie de notre dossier est consacrée à des œuvres dans lesquelles la performance orale se trouve placée en position critique : le contexte est différent, nous sommes situés dans un régime littéraire dominant. C'est ce qui rend si singulier et intéressant le cas de Paul Beatty, à qui Cyril Vettorato consacre son article. Cet écrivain a d'abord construit sa réputation d'auteur dans le slam, pratique qui relève d'une oralité première, mais dans un contexte d'écriture. À cette pratique sont cependant associées un certain nombre de représentations relevant d'« imaginaires raciaux » dont Cyril Vettorato nous rappelle la prégnance dans la société étatsunienne. Le premier de ces stéréotypes relèverait d'une « idéologie de l'authenticité », que le slam serait censé manifester. Au contraire, c'est à une forme de « ventriloquie » que Paul Beatty s'estime soumis. Son travail d'écrivain, de poète comme de romancier, va donc consister à « inventer son propre style, au rebours des attentes sociales ». Là où les textes de Patrick Beurard-Valdoye et de Cécile Mainardi tendent à valoriser les pratiques performatives, ceux de Paul Beatty en révèlent la vacuité, avec une virtuosité très idiomatique, à laquelle l'analyse de Cyril Vettorato nous permet d'avoir accès. C'est contre la performance que le poète trouve sa voix.

Le dernier article du dossier partage avec le précédent la dimension satirique des textes abordés : Arthur Schnitzler et Italo Svevo écrivent chacun une longue nouvelle, consacrées au thème de l'écrivain raté, sur le plan de la reconnaissance sociale. L'enjeu de ces récits porte sur la question de la conscience de soi comme écrivain, à l'épreuve de la performance orale : ils sont en effet ponctués de scènes mettant en évidence la puissance ambiguë de la voix. Chez Schnitzler, la voix du « diseur de profession » produit un effet puissamment séducteur, apte à transfigurer le poème ou le discours le plus médiocre. Mais cela ne suffit pas : et le récit nous rappelle qu'à la différence du régime d'exceptionnalité, positif ou négatif, auquel nous avons été jusqu'ici majoritairement confrontés, il arrive souvent qu'il ne se passe rien de notable, lors d'une lecture de poésie. Il en va autrement dans le récit de Svevo : le personnage principal dit pour lui-même le texte de son roman et se le révèle ainsi à lui-même ; il dit à une personne aimée, dans un cadre intime, les petites fables qu'il compose et qui condensent le sens d'une vie. Ainsi, en dépit de son total

échec social, il persiste et manifeste, en même temps que sa vocation d'auteur, la valeur de la voix humaine disant de la poésie.

Enfin, ce dossier se conclut par un entretien, mené par Marine Riguet, avec les trois auteur-e-s de l'ouvrage *Qu'est-ce que la littéraTube ?* paru en 2023, Gilles Bonnet, Erika Fülöp et Gaëlle Théval. Il s'agit d'aborder de « nouvelles formes d'écriture intermédiales », relevant de ce qu'on a appelé au sens large la « littérature exposée », qui caractérise le contemporain. La plateforme YouTube représente spécifiquement un espace indifférencié de publication, non référé au champ littéraire, approprié à l'usage de moyens techniques accessibles à tous. De nouvelles pratiques s'y manifestent, d'une grande diversité, que les trois auteur-e-s arpentent, et qu'ils nous conduisent à envisager dans la perspective d'une extension du concept d'écriture. Ce faisant, le geste critique manifeste une dimension performative : il fait exister un mode de création, y tisse des rapports, sans l'uniformiser. Se redéfinit de ce fait le rapport entre le/la critique et son objet : l'investigation de la littéraTube emblématise une caractéristique centrale des pratiques critiques contemporaines.

Cet entretien présente ainsi le mouvement inverse de celui du dossier, qui allait de la performance vers l'écriture ; mais ce qu'il importe de montrer, c'est l'intense circulation et la variété des rapports qui s'établissent entre les moyens d'expression : de la voix et du corps vers l'écriture ; du corps, de la voix comme écriture. On n'élude pas le caractère dans certains cas problématique de cette circulation : mais ces problèmes sont très précisément et concrètement situés. En cela, on se situe d'emblée au-delà du clivage idéologique entre sectateurs de l'oralité performée et défenseurs de l'écriture littéraire.