

Analyse sémiotique de la performance. *Vie de Christophe Colomb* d'Anne-James Chaton

Yan St-Onge

Number 114, Spring 2013

Poésie autre

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/69172ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

St-Onge, Y. (2013). Analyse sémiotique de la performance. *Vie de Christophe Colomb* d'Anne-James Chaton. *Inter*, (114), 41–43.



Analyse sémiotique de la performance

VIE DE CHRISTOPHE COLOMB D'ANNE-JAMES CHATON

YAN ST-ONGE

Dans la pratique d'Anne-James Chaton, on trouve une forme de poésie-performance reposant principalement sur la poésie sonore. « Les couleurs, les formes et les textures, qui peuvent servir à la représentation des choses (je reconnais le dessin d'une orange grâce à sa couleur orange et sa forme ronde), peuvent être libérées de cette servitude, et valoir pour elles-mêmes. Et c'est l'art abstrait¹. » De la même manière, la poésie sonore se libère des mots et des signes linguistiques : elle vaut pour elle-même comme poésie du son. Le passage des poésies orale et écrite à la poésie sonore est donc un changement de code. L'appellation **poésie sonore** est souvent attribuée à Bernard Heidsieck, qui a ensuite préféré utiliser le terme **poésie action**, car selon lui c'est la poésie qui ose monter sur scène et se présenter physiquement en acte. En tout cas, cette poésie sonore est une forme d'art jouant sur le repoussement des limites de la poésie, sur un travail de la texture sonore, parfois même au détriment des signes linguistiques et de l'efficacité sémantique.

Cette attention à la forme se trouve de ce fait dans la fonction poétique selon le modèle de la communication de Roman Jakobson². Qui plus est, il s'agit bien souvent d'une poésie requérant les moyens techniques de diffusion ou d'enregistrement du son. Il y a donc un changement important qui s'opère, c'est-à-dire que la poésie émise par la voix peut se répéter ou se travailler autrement que dans le contexte des capacités physiques.

> Anne-James Chaton, performance en duo avec le guitariste Andy Moor. Photo : Laurent Combe.

Pour distinguer les choses plus clairement, disons qu'il y a un type *poésie* avec un certain nombre d'occurrences et que, peu à peu, ces dernières en ont dévié, ce qui a créé un nouveau genre : la *poésie sonore*. Ainsi, chaque occurrence de poésie ou de poésie sonore se distingue du type auquel on peut la rattacher. Or, reprenons les mots de Klinkenberg : « L'occurrence n'est possible que parce que le type existe³. » Au fond, tant que le type *poésie sonore* n'existait pas, il n'y avait pas d'occurrence et, tant qu'il n'y en avait pas, il n'y avait pas non plus de type. Un lien inébranlable existe donc entre les deux, l'un ne pouvant exister sans l'autre. Bien sûr, on peut jouer sur la catégorisation à partir des occurrences, à savoir *poésie sonore*, *poésie action* ou *poésie-performance*, mais ce sera toujours en fonction d'un certain nombre d'occurrences et de types existants.



Discours pluricode

On retrouve dans la performance *Vie de Christophe Colomb*⁴ un discours pluricode qui met en jeu à la fois des codes qui transitent par les canaux sonore, visuel, spatial, textuel et kinésique. Comme le rappelle Klinkenberg, le code est une interface entre le stimulus et le référent ; c'est donc lui qui transforme l'expérience sensible en signe et la portion de monde en référent⁵. La distinction des divers codes tels que nous le faisons n'est que méthodologique, puisque leur entrelacement dans le message (ou l'œuvre) fait en sorte qu'ils signifient synchroniquement et non pas séparément.

La sémiotique sonore implique des signes à la fois « iconiques », « indiciels » et « symboliques »⁶. Par exemple, les sons du paysage sonore peuvent être iconiques ou indiciels, selon qu'ils soient artificiellement créés (relevant de l'imitation) ou réellement enregistrés (relevant d'un rapport de contiguïté avec ce qui est signifié). Donc, le bruit du vent, des éclairs, de la pluie ou des vagues est indiciel dans le cas d'un enregistrement, ce qui est le cas ici avec Chaton. Cependant, la musique classique, dans le contexte de cette performance, joue le rôle de symbole, car elle est fortement connotée par son usage dramatique au cinéma. Ainsi, le « représentamen »⁷ *musique classique* a comme objet la tension dramatique qui lui est associée par l'usage récurrent qui en est fait au cinéma. Nous savons qu'il y a certainement des motifs économiques derrière cette convention étant donné que l'accès à la musique classique ancienne est libre de droits, ce qui permet aux cinéastes de l'utiliser à leur guise. Par ailleurs, le timbre sonore créé par le micro modifie la voix, ce qu'on nomme parfois métaphoriquement une « coloration », permettant de créer un signe iconique du système de communication radio lié au monde de la navigation et de la marine. Bien évidemment, chacun sait que ce signe est tout à fait anachronique par rapport au contexte historique de la vie de Christophe Colomb. Mais le paradigme de la navigation ne s'arrête pas là puisque les voix en anglais qui se mêlent au paysage sonore réfèrent inévitablement aux multiples voix que l'on entend sur la radio maritime d'un bateau. Ce signe iconique imite la pluralité des communications qui s'entendent par le biais de cette

radio : pensons aux autres navires, mais aussi aux stations côtières. Or, dans le cadre de la performance, il s'agit naturellement de signifier l'altérité pour créer un effet réel de navigation en mer. Bien entendu, l'anachronisme de cet appareillage technologique avec la vie de Christophe Colomb vient signifier le temps qui s'est écoulé depuis cette époque.

Bien que le son soit extrêmement important dans la performance de Chaton, on ne peut passer sous silence le rôle de la présence du corps et celui de l'espace visuel. En effet, le corps du performeur est d'une certaine façon l'icône du capitaine de navire et *a fortiori* l'icône de Christophe Colomb lui-même, puisque la diégèse raconte ses aventures dans les différentes étapes du voyage. Nous reviendrons sur les modalités narratives. Quoique n'ayant ni déguisement ni jeu d'acteur particulier, le performeur joue ce rôle de signe, ne serait-ce que par la présence de son micro pour la communication maritime qui signifie déjà ce paradigme marin. L'usage du micro fait du performeur un « capitaine ». De plus, le performeur est le signe iconique du poète en train de lire derrière un micro. Il serait donc possible de dire que le représentamen *Anne-James Chaton* peut, selon l'interprétant, varier d'objet. Il est tantôt *poète lisant*, tantôt *capitaine de bateau*, et même *Christophe Colomb*.

Textualité et autres signes

Dans sa performance, Chaton utilise le texte, donc des signes linguistiques mais aussi mathématiques, comme les chiffres et les symboles nécessaires au langage des coordonnées géographiques, tel le symbole °, « degré » ; c'est ce qu'on appelle la notation DMS (Degré, Minute, Seconde) qui est basée sur le système de notation sexagésimal (utilisant la base 60, comme c'est le cas pour l'heure). Par cet usage, Chaton change le code habituellement utilisé en poésie. Il y a donc un mélange des codes de la langue française et de ceux provenant de la science géographique. Si je reprends les termes de Roland Barthes, la *langue*, donc la « convention », serait constituée dans ce cas de la langue française et du langage mathématico-géographique, tandis que le texte de la performance serait de l'ordre de la *parole*, donc une « occurrence » particulière⁸. Par conséquent, le poème s'éloigne complètement de la poésie lyrique et de la poésie épique, mais aussi des figures de style qui sont associées au genre poétique, en particulier les figures de sens comme la métaphore. Les modalités narratives sont donc réduites à une accumulation de données de géolocalisation et de quelques mots servant principalement à de courtes descriptions. Le récit ou, disons plutôt, la diégèse se trouve ainsi réduite sur le plan narratif à une forme d'abstraction langagière, ce qui nous ramène à la notion d'art abstrait que nous évoquions au début. Par ailleurs, le volume et le débit de la parole de Chaton de même que la surcharge sonore des échantillonnages qui jouent en même temps que la lecture nuisent à la compréhension sémantique : il y a une réception sémiotique qui n'est pas la même que la réception sémantique ; cela s'explique par le fait que le message-texte est difficile à comprendre, mais que ce n'est pas causé par du « bruit » dans la communication. En fait, le « message poétique » réellement proposé n'est pas uniquement le texte au sens strict, mais l'ensemble de la performance, ce qui inclut les brouillages communicationnels. Cet effet relève de ce que Jakobson appelle la « fonction poétique ». Effectivement, cette dernière « met en évidence le côté palpable des signes, approfondit par là même la dichotomie fondamentale des signes et des objets »⁹. Ainsi, la parole-flux du poète sonore, qui peut paraître difficile à comprendre, vient affirmer la nature matérielle des signes qui la composent : « La visée (*Einstellung*) du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction poétique du langage¹⁰. » Chez Anne-James Chaton, il y a donc une poésie qui relève plus du travail sur la forme que du travail sur la langue comme telle, à l'instar de la peinture abstraite qui travaille la forme picturale, tandis que la peinture figurative travaille la représentation iconique.

Bien sûr, tous ces codes se mélangent et forment un tout dans la performance. Cette pluralité synchronique crée un ensemble de signes complexe, que Klinkenberg nomme « discours pluricode » et qui implique « toute famille d'énoncés considérée comme sociologiquement homogène par une culture donnée, mais dans laquelle la description peut isoler plusieurs sous-énoncés relevant chacun d'un code différent »¹¹. Le discours pluricode existe à partir du moment où une certaine convention nous permet de considérer

divers éléments comme étant les parties d'un tout. Des critères institutionnels, mais aussi pragmatiques (et plus spécifiquement le contexte), peuvent constituer cette convention.

Transtextualité

On trouve le principe de « transtextualité »¹² de Genette dans la performance de Chaton : elle renvoie au texte « Christophe Colomb » de Jules Verne, paru dans son livre *Histoire des grands voyages et des grands voyageurs*. On peut dire qu'il est question d'hypertextualité, le récit de Jules Verne étant l'hypertexte (texte a) et la performance de Chaton l'hypotexte (texte b). Il y a d'ailleurs un lien de parenté entre le titre du livre de Verne, *Histoire des grands voyages et des grands voyageurs*, et celui de Chaton, *Vie d'hommes illustres d'après les écrits d'hommes illustres*. On passe de l'histoire à la vie, des grands voyageurs aux hommes illustres, mais au fond cette même visée persiste : celle de raconter l'histoire de personnages historiques. C'est aussi une référence claire à Plutarque, historien de la Rome antique et auteur de *Vie parallèle des hommes illustres*, qui comparait la vie de Grecs et de Romains reconnus. Cependant, comme Chaton publie son texte dans un livre et un CD en plus de le rendre en performance, il y a aussi une intertextualité entre son livre, son disque et sa performance. Le paratexte du livre donne clairement la référence à Jules Verne ; on n'a qu'à regarder le titre et le sous-titre du poème : « Vie de Christophe Colomb : d'après Jules Verne »¹³. De plus, le titre du recueil *Vie d'hommes illustres d'après les écrits d'hommes illustres* met en évidence l'hypertextualité de la construction de l'œuvre d'après des biographies écrites par d'autres auteurs. La différence entre le livre de Verne et le projet de Chaton est grande : l'un écrit un texte narratif sous la forme du roman (récit historique), l'autre joue avec les repères spatiotemporels et le langage scientifique qui est associé à la localisation géographique. Il existe donc une approche plutôt conceptuelle de la part de Chaton qui reprend en fait le récit par le biais des données de temps, d'espace et d'à peine quelques détails sur les lieux et les actions.

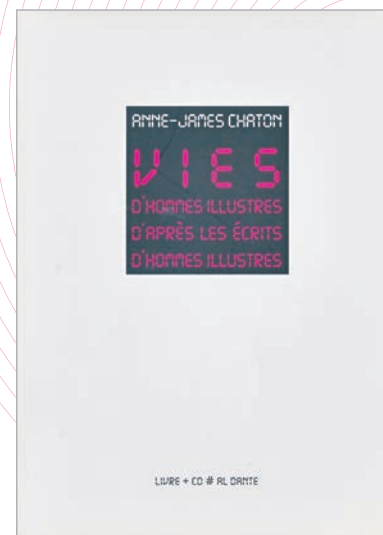
On peut aussi constater que le passage d'un média à un autre dans le projet de Chaton, que ce soit l'écrit dans le livre, le son sur le disque ou le caractère hybride de la performance, permet une tout autre réception : ce « transcodage permet à un même signifié de transiter par des substances de l'expression différentes » mais, par contre, ce « processus peut avoir des répercussions sur le signifié »¹⁴. L'axe paradigmatique reste sensiblement le même, tandis que l'axe syntagmatique change énormément. Ainsi, il s'agit toujours de la même diégèse, du même récit, mais les signes et leur assemblage sont de nature différente. La présence d'éléments de paysage sonore modifie la compréhension du texte de Chaton. En fait, il semble même que la version livre soit presque incomplète, comme si la présence du son était nécessaire. C'est en tout cas ce que permet de supposer le fait que le livre soit proposé avec le CD et non pas seul. Les signes mathématiques et linguistiques, une fois sur la page, sont un peu comme une partition musicale : ils sont les signes d'une actualisation à venir. Ces mouvements transtextuels contribuent à un processus dynamique que l'on peut qualifier de *sémiosique*. En effet, la *sémiose*, soit la signification dans le temps, évolue forcément dans le passage d'un média à un autre. Nous ne développerons pas beaucoup cette question ici, mais nous verrons en quoi le passage d'un code à un autre est un processus *sémiosique* dans le cadre de la réception de l'œuvre.

Le transcodage

Comme nous l'avons vu, en plus d'être pluricode, le projet de Chaton passe d'un média à un autre. Cette transposition se nomme transcodage. Pour Klinkenberg, le transcodage « permet à un même signifié de transiter par des substances de l'expression différentes ; par exemple, pour la langue, les substances sonore et graphique »¹⁵. En principe, il s'agit d'établir une équivalence entre les signifiants, mais il est possible que ce processus modifie le signifié. La première fonction du transcodage est de pouvoir transmettre dans des circonstances qui peuvent varier. C'est le cas par exemple de la performance de Chaton qui nécessite un espace-temps particulier, contrairement au livre + CD. La seconde fonction est de relever le niveau de redondance d'un énoncé. Par exemple, le micro de radio maritime qui se trouve sur la table pendant la performance convoque l'univers marin, et ce signifié se trouve appuyé par les données de localisation

géographique dans la lecture que fait Chaton et accentué davantage par le paysage sonore qui fait entendre des vagues. Comme le souligne Klinkenberg, avec un transcodage qui mobilise différents canaux, « on ne peut avoir une équivalence parfaite entre la variante du code transitant par le canal a et celle qui transite par le canal b »¹⁶. Ce sont donc des signifiés différents qui se rejoignent dans une certaine part de leur signification. Le son du paysage sonore, comme nous l'avons déjà dit, joue un rôle d'effet de réel que n'ont pas les données de localisation géographique. Ainsi la redondance contribue-t-elle bien plus à élargir le signifié global qu'à signifier plusieurs fois la même chose.

Nous avons considéré ici la poésie sonore comme un type qui découlerait de la poésie, mais il serait pertinent de questionner la nature hybride de la poésie-performance. Bien entendu, il reste encore énormément de questions à poser au sujet d'une sémiotique de la poésie sonore et de la poésie-performance, dont l'œuvre de Chaton nous aura ici servi d'exemple parmi d'autres. ◀



NOTES

- 1 Jean-Marie Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*, De Boeck Université, coll. « Points Essais », 1996, p. 58.
- 2 Cf. Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Minuit, p. 209-248.
- 3 J.-M. Klinkenberg, *op. cit.*, p. 126.
- 4 Cf. Anne-James Chaton, *Vie de Christophe Colomb* [vidéo en ligne], Pierre Linguanotto (réal.), Vimeo, 2011, www.vimeo.com/23976709.
- 5 Cf. J.-M. Klinkenberg, *op. cit.*, p. 49.
- 6 Cette terminologie provient de Charles Sanders Peirce. Cf. Nicole Everaert-Desmedt, « La sémiotique de Peirce » [en ligne], in Louis Hébert (dir.), *Signo*, 2011, www.signosemio.com/peirce/semiotique.asp.
- 7 Le représentamen est un signe ou, pour être plus précis, l'un des trois éléments qui constituent un signe pour Charles Sanders Peirce. C'est ce qui renvoie à quelque chose d'autre, bref la partie « perceptible » d'un signe.
- 8 Barthes reprend cette distinction langue/parole chez Saussure. Cf. Roland Barthes, « Éléments de sémiologie », *Communications*, n° 4, 1964, p. 91-135.
- 9 R. Jakobson, *op. cit.*, p. 218.
- 10 *Ibid.*
- 11 J.-M. Klinkenberg, *op. cit.*, p. 232.
- 12 Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Seuil, coll. « Poétique », 1982, 468 p.
- 13 A.-J. Chaton, *Vies d'hommes illustres d'après les écrits d'hommes illustres* [livre + CD], Al Dante, 2011, p. 36.
- 14 J.-M. Klinkenberg, *op. cit.*, p. 221.
- 15 *Ibid.*
- 16 *Ibid.*, p. 222.

YAN ST-ONGE est spécialiste en rien. Il joue avec les mots, avec le son, avec l'image ; il mange de la poésie, regarde passer le temps et le train ; il croit que penser est une façon de faire œuvre et qu'exister est déjà être en performance. Sa production a été diffusée dans divers contextes en France et au Québec, autant sous forme d'expositions que de performances, de textes publiés que d'œuvres radiophoniques. Il est aussi doctorant en sémiologie à l'UQAM et ses recherches portent principalement sur la poésie-performance contemporaine. ysoboy@gmail.com