

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

*PARTITIONS POUR VOCALISES INTRICUÉES SUIVI DE ÉCRIRE PAR LA VOIX (DE
CE QUI S'AGGLUTINE ET SE CASSE)*

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
MAHÉLIE CASCHETTO-LAMOUREUX

MAI 2025

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Ce mémoire a été réalisé à maints endroits, grâce à la collaboration de plusieurs, et en dépit de plusieurs obstacles. Pour leur confiance ainsi que leur soutien tout au long de ce projet de recherche-crédation, je tiens à remercier Catherine Cyr et Marc André Brouillette, qui ont co-dirigé ce mémoire avec rigueur, curiosité, patience et aplomb. La phase exploratoire du projet de mémoire s'est déroulée durant plusieurs activités de recherche-crédation soutenues par différentes personnes et institutions, dans le champ des pratiques en littérature, en art performance, en danse, en chant, et des pratiques en arts interdisciplinaires. Si l'écriture du mémoire repose explicitement sur certaines de ces activités de recherche-crédation, chacune d'entre elles a néanmoins participé à sa fondation. Pour cette raison, je souhaite prendre le temps de les nommer : le projet *Poésie en scène : corporéité et métaphorisation du texte* (Francine Alepin, Manon Levac, et Marc André Brouillette, Université du Québec à Montréal), durant trois ateliers de recherche-crédation – *Atelier de poésie en scène pour écrivain·es* codirigé par Francine Alepin, Manon Levac, et Marc André Brouillette (16 au 20 mai 2022), *Démarche corporelle tonique et engagée dans la déconstruction des stéréotypes* dirigé par Mélanie Demers (21 novembre au 2 décembre 2022), et *Matériaux textuels variés, dialogue du corps et de la parole aux frontières de la danse et du théâtre* dirigé par Alix Dufresne (15 au 28 février 2023); le collectif ACTE | *Alliance Corps Texte Expérimental*, durant les laboratoires de recherche-crédation dirigés par Andréanne Côté, Mathieu Isidore, Antoine Forcione, et Loïc Beauregard-Lefebvre au courant de l'année 2023; l'*Université d'été en lettres et création littéraire* (2 au 15 août 2021, Université du Québec à Rimouski) durant les activités du séminaire intensif de recherche-crédation « Écriture et territoire d'écriture » dirigé par Camille Deslauriers; la formation *Agir vague, écrire vague, devenir vague* de Simon Brown et Laurence Beaudoin-Morin (18 au 20 juin 2021, Regroupement de pairs des arts indépendants de

recherche et d'expérimentation – REPAIRE); la formation *Partitions, notations, interprétation et interdisciplinarité* de Valentine Verhaeghe et André Éric Létourneau (13 au 16 mai 2022, REPAIRE); la formation *Le risque dans une pratique de la performance in situ* de Laurence Beaudoin-Morin et Stvn Girard (27 au 29 janvier 2023, REPAIRE); la formation *In every bottle there is a story* de BBB Johannes Deimling et Laurence Beaudoin-Morin (11 au 17 septembre 2022, PAS | *Performance Art Studies* et Le Lieu centre en art actuel); l'atelier *Hmmm w/ Kathy Kennedy* (27 mai 2023, Naada Yoga) et la classe de chant privé auprès de Kathy Kennedy (24 janvier 2021); la méditation d'accord *The Tuning Meditation of Pauline Oliveros* avec IONE (9 juin 2023, Suoni Per Il Popolo); le cours *Haptic Dances, Haptic Writings* auprès de Lara Oundjian (hiver 2020, Studio 303); l'atelier *Learning by heart* de Kerwin Barrington (27 juillet 2022, Nous Sommes l'Été); l'atelier *Ascension in/finie* de Lauranne Faubert-Guay (1^{er} août 2022, Nous Sommes l'Été); l'atelier *Mark Making* de Kelsey Dawn Pearson (3 août 2022, Nous Sommes l'Été). Merci à Charlotte pour les discussions sensibles et rigoureuses qui savent autant secouer que soigner, merci à Mathieu pour le courage des conversations exigeantes, et le plaisir d'œuvrer ensemble l'amitié dans l'écriture, merci aux complices artistes et ami·es qui ont grandement influencé mon parcours, Rose, Laurence et Laurence, Antoine, merci pour les inspirations et l'amour de la recherche-crédation, Dédé, Lolo, Cam, Noe, Joodge, Azu et Nicolas, merci pour votre présence singulière et généreuse qui a ponctué le parcours à la maîtrise en études littéraires. Enfin merci à Gilnaz pour renouveler continuellement ce refus de compartimenter l'art et la vie. Tu m'as épaulée, chaque jour tu m'as nourrie.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
RÉSUMÉ	vii
PARTITIONS POUR VOCALISES INTRIKUÉES	1
PRÉAMBULE.....	2
A : AAA	3
OBJET : REQUÊTE VOCALE I.....	5
A : TEST	6
A : JUSQUE	8
A : PRENDS	10
A : JUSTE	12
OBJET : REQUÊTE VOCALE II.....	18
A : CORDE L'ÉPREUVE DE LA DISTANCE	19
A : (RE) PRENDS.....	21
A : FRONTAL	23
OBJET : REQUÊTE VOCALE III	29
A : VERTISSEMENT	30
A : STRUCTIONS POUR MONTER UNE AVERSE.....	32
A : SCIE SOUS UN ARBRE.....	34
A : DÉCHAUSSE	36
A : LA MER SE LANCE UNE LIGNE DE VIE.....	38
A : TABLE.....	40
A : LERTES S'ÉLANCENT DES PÉTALES.....	42

OBJET : REQUÊTE VOCALE IV	48
A : PRÉSENTE	49
A : MÛRE	51
A : VERSE	53
A : ROSE CE QUE PEUT UNE COULEUR CHAUDE	59
ÉCRIRE PAR LA VOIX (DE CE QUI S'AGGLUTINE ET SE CASSE)	65
INTRODUCTION.....	66
I. TOUCHER SENS PAR L'ACTION DU CORPS ET DE LA VOIX	67
TRÉBUCHER	67
ÉTÉ 2021 – I	68
ÉTÉ 2021 – II	69
ÉTÉ 2021 – III	70
PEAUSITIONNER	71
MARCHER	72
DENSER	73
RISQUER – I	74
AUTOMNE 2022	75
ENTRER	76
II. RÉSONNER AVEC L'ENVIRONNEMENT SPATIAL ET SONORE	77
RÉSONNER	77
COMPOSER	78
ARTICULER	79
PALPER	80
RE-CONNAÎTRE	81
TRAVERSER	82
DÉBORDER	83
ÉTOUFFER	84
(S') ORIENTER	85
FORMULER	86
GLISSER	87

III. VOCALISER : SPATIALISER UN CHAMP D’ACTION.....	88
SENTIR.....	88
PAGINER	89
TOUCHER.....	90
RISQUER – II.....	92
FAIRE DES CHOSES	93
SPATIALISER.....	94
APPRENDRE	96
NETTOYER.....	97
ALPHABÉTISER	98
SOURIRE.....	99
PLACER	101
IV. <i>TEXTURER</i> , UNE ÉCRITURE DE VOIX	102
<i>TEXTURER</i>	102
FORMER	103
CONTEXTUALISER	104
REFORMULER.....	105
CUISINER – I.....	106
CUISINER – II.....	108
CUISINER – III	110
PRÉTEXTER	111
V. ÉCOUTER, TENDRE LA VOIX	112
ÉTENDRE.....	112
EXPÉRIMENTER	113
ÉCOUTER	114
DÉ-MAÎTRISER.....	115
CONCLUSION	116
BIBLIOGRAPHIE	117

RÉSUMÉ

Ce mémoire en recherche-crédation littéraire explore le mouvement que réclame une écriture de la voix.

Au croisement de la poésie et de l'art action, la première partie consiste en l'écriture d'un recueil de partitions qui sollicitent différents contextes énonciatifs pour la voix. Dans ce projet, ce sont les liens qui existent entre l'expérience de la vocalité, la modalité de la spatialité et le sens du toucher que je tente d'observer et de penser. La voix est sondée d'un point de vue spatial, puisqu'elle produit à mon sens l'espace (*in actu*) et en porte à la fois l'empreinte (*in situ*). Si le sens du toucher nous permet de vivre l'espace, c'est qu'il transporte l'orientation de nos corps et nous renseigne sur la mesure de nos frontières (physiques, psychiques, affectives, politiques...). Aussi, l'intention est de susciter des déplacements sur le plan de la perception de la voix, en proposant un dispositif d'écriture qui focalise le régime d'attention moins sur l'expérience logocentrique que sur une expérience sensible de la voix.

La deuxième partie du mémoire emprunte au formulaire sa structure par entrées. *Écrire par la voix (de ce qui s'agglutine et se casse)* parcourt le chemin contraignant de cette forme. Là où chaque page tient lieu de support à l'écriture d'une entrée, la pensée se bute et se maille à l'étroitesse de l'espace préalablement assigné. La voix de l'essai s'articule en différents volumes, densités et vitesses. Cette voix se (*dé-*)plie dans le cadre structurant du langage, comme s'il lui fallait viser le chas d'une aiguille, comme s'il lui fallait à tous coups s'y glisser. L'essai, en négociant la dualité corps-esprit, se présente comme un espace de (*dé-*)maîtrise pour la voix qui gesticule; qui surgit, mais aussi qui s'enfouit et s'empêtre à même l'expérience de ce qui s'agglutine et se casse.

Mots-clés : voix, corps, toucher, spatialité, attention, poésie, instruction, partition, performance, art action

PARTITIONS POUR VOCALISES INTRIKUÉES

PRÉAMBULE

Depuis un régime d'attention qui cherche à se focaliser sur la relation à l'espace, c'est dans le sens du toucher, qu'à travers chaque objet, j'interroge l'ancrage de la voix dans le corps et sa situation au présent de l'énonciation.

La partition agit à titre de structure d'investigation : [I] à chaque seuil correspond un récit d'espace à partir duquel une partition est sur le point d'être performée; [II] à chaque performance s'articule un récit d'espace pour la voix qui s'éprouve dans l'action; [III] à chaque restes correspond un récit de ce qui s'étiole depuis l'espace traversé.

La performance (ici informée par le texte-instruction de la partition), elle consiste en un travail de *plasticité corporelle* – qui vise à placer le corps en *résonance* avec l'environnement sonore et matériel immédiat (Verhaeghe, 2013, p. 8).

Processuelle, l'écriture de la partition se prolonge dans la manipulation d'enregistrements sonores, et de notations perceptives produites *in situ* en amont de la performance, ainsi que post-performance, durant les heures et les jours, d'autres fois les mois subséquents.

Partitions pour vocalises intriquées est un document poétique.

C'est une chemise trouée d'autorisations et de refus signalés par la présence d'une documentation, dite *non produite*, ainsi que par des annexes, dites *sans objet*.

Les pages qui suivent seront à manipuler dans l'esprit des feuilles : détachées, qui ne sont pas immobiles; déplacées, qui se froissent; brusques, qui se soulèvent; tombées, qui demandent que l'on s'accroupisse; éparses, que l'on contemple (ou non) abasourdi·e; éphémères, que l'on plie avec les doigts; fragiles, comme une note glissée dans sa veste, un son oublié, gisant inerte (ou non) sur le plancher.

Entre ces pages, les partitions n'ont pas de point, je vous propose d'y entrer avec l'impatience des bourgeons, et un vert tendre de soif.

M.

A : AAA

LIEU : averse

DATE : un rien

HEURE : déborde

MATÉRIAUX : nos sécheresses

PROPOSITION D'ACTION : s'arrêter à l'entrée
de l'alphabet; descendre par la gorge; y bégayer
de l'eau vive et des chutes

ORIGINES : l'expression « chanter du ventre »;
nidifier ses cris (veiller sur le chant dans la
brèche)

DOCUMENTATION : *en cours*

ANNEXES : *en cours*

OBJET : REQUÊTE VOCALE I

A : TEST

LIEU : pierres

DATE : précieuses

HEURE : égarées

MATÉRIAUX : les bleus dans la gorge; rose
peau fraîchement cicatrisée (du coup) sur; le
risque; mains tendues

PROPOSITION D’ACTION : laisse couler les
sons (sur le dos des falaises, les cascades savent
chanter d’une caresse, même en s’y fracassant,
ta voix est pleine de cette circulation aqueuse)

ORIGINES : « *In the economy of logos, vocality belongs to the horizon of nonsense. Given that the semantic claims to cover the entire territory of meaning, a phone that evades its semantic function, at best it becomes animal. From the perspective of logos, the vocal ends up being funneled into nostalgic regression toward nonsense, where the infant and the animal coincide. According to metaphysics, once a voice is taken away from language as a system of signification, it becomes meaningless. This view is obviously a certain interpretation of “signification” that demands, in the name of logos, the entire sphere of meaning* » (Cavarero, 2005, p. 182)

DOCUMENTATION : *non produite*

ANNEXES : *sans objet*

A : JUSQUE

LIEU : solaire

DATE : combustible

HEURE : reculée

MATÉRIAUX : un guide inadéquat de survie; le gage (ou non) d'une intuition; l'apparence frêle d'un son; de quoi en tresser une corde (que l'on pourra s'attacher à la taille)

PROPOSITION D'ACTION : relever l'intégrité du corps; banale répétition; creuser cette préoccupation de salive; repasser dans le son autant que les gestes; répéter comme autant de lignes de vie (que l'on pourra se lancer au besoin)

ORIGINES : l'essoufflement de la parole; et du cri suivant, depuis, dans; un abri de verre éclaté; derrière; après le silence, avec; chez, vers; jusqu'aux syntaxes séquestrées à la gorge, tranchantes

DOCUMENTATION : *non produite*

ANNEXES : *sans objet*

A : PRENDS

LIEU : sur

DATE : question

HEURE : de la mise en forme

MATÉRIAUX : entonnoir; et pertes; tous ces fluides oxygénant le tissu entre les gestes et les mots

PROPOSITION D'ACTION : mesurer ce qui fuit; écouter ce qui se résume gradué; ce qui déborde; et qui occupent; le plancher de la parole

ORIGINES : devant l'entente de la menace; j'insérais un entonnoir; dans ce cauchemar; je l'enfonçais dans ma chair, comme on récolte l'eau de pluie; le récipient était transparent et gradué; je transversais le contenu dans des demi-lunes; sur des bureaux solennels; je déposais toutes ces pertes claires; les faisais couler dans ma gorge; et le quadrillé des grilles s'écartait; de cette vulgarité; dégouttée à la commissure; mes lèvres troubles; une coupe; et un pied de verre cassant

DOCUMENTATION : *non produite*

ANNEXES : *sans objet*

A : JUSTE

LIEU : crispé

DATE : gonflée

HEURE : sanguine d'oxygène; battant la
chamaille dans les tempes

MATÉRIAUX : un bureau d'air, et de gras;
des chemises; un classeur; et une règle de bois

PROPOSITION D'ACTION : mesurer le
volume d'un non; l'amplitude de ses gestes

ORIGINES : l'expression « détailler »; une
pièce de vêtement; et de peau compromise; un
silence ébréché franc de clarté; une maille tirée
dans un bas-collant; la poussée du corps, non
verbal; le son d'un point de non-retour; ce refus
qui enfle jusqu'à obstruer toute motricité (est un
cri)

DOCUMENTATION :

récit d'espace I _ seuil
récit d'espace II _ performance
récit d'espace III _ restes

ANNEXES :

trace *a*

des taches de vieillesse enlacent le vert défraichi;
leur étreinte marque la pièce d'un écho peu
commun; une transpiration incontrôlable persiste;
entre les murs, une impression silencieuse de
beauté arrachée; troués par endroit, leurs pores
dilatent ce qui fut maquillé plusieurs fois; des
cernes engourdis, des conversations entamées,
gelées, endormies, d'autres laissées pour mortes

récit d'espace I _ seuil

[a];
coudée;
franche;
non;
presse;
ton;
ferme;
[a];
juste;
coupe;
non;
[a];
pied;
casse;
[a];
coule;
non;
breuses;
[a];
terre;
plaqué;
de bois;
noble;
bureau;
[a];
règle;
[a];
juste;
son;
volume;
tranche;
[a];
juste;
son;
silence

récit d'espace II _ performance

manqueraient à l'appel :
toutes ces lettres tombées;
justes sous les bureaux;
elles sileraient même;
encore sous le seuil;
de cette audition;
et des entorses;
soigneusement;
effacées

récit d'espace III _ restes



trace a _ perçue par_ laurence gravel

OBJET : REQUÊTE VOCALE II

A : CORDE L'ÉPREUVE DE LA DISTANCE

LIEU : fragile; d'empreinte

DATE : décapée de sel; et temps longs

HEURE : cambrée devant l'élyme des sables

MATÉRIAUX : nos tailles respectives; leur mesure rapportée; circonférences au sol; ruban de marquage; 150 pi d'orange flamboyant; et de chasse (chronométrée)

PROPOSITION D'ACTION : à tour de rôle; parler simplement; parler sans arrêt dans les battures et le vernis du genre; mesurer ensemble l'amplitude de ce qui porte, persiste et se brise

ORIGINES : l'expression « s'accorder »; savoir *maîtriser* le ton (est ici un *pouvoir d'être*; s'il ferme le ton, cette assurance dessert la passion de son discours, on s'intéresse peut-être même davantage à ce qu'*il dit*); risquer *avoir* (ou non) une bonne capacité de communication (si elle ferme le ton, *c'est tout ce qui s'entend*; les paroles; et le motif; jusqu'à l'écho de sa voix; ici effacées, elles ne font plus le poids)

DOCUMENTATION : *non produite*

ANNEXES : *sans objet*

A : (RE) PRENDS

LIEU : rubans

DATE : de soie

HEURE : enroulée

MATÉRIAUX : index; et clichés; de la féminité

PROPOSITION D'ACTION : parler (à voix haute ou non); pleine de nœuds; sans prétextes capillaires; ni crinière à dompter ni poils à s'arracher; embrasser sa langue; de salive et de plaisir; choisir densité et volume

ORIGINES : quand elle glisse dans la parole; sans préoccupation de menace; animale; un souffle humide entre les dents

DOCUMENTATION : *non produite*

ANNEXES : *sans objet*

A : FRONTAL

LIEU : inondable; et mouvant

DATE : lunaire

HEURE : contre-jour

MATÉRIAUX : algues; tissus; et peaux mortes

PROPOSITION D'ACTION : s'y rendre nu-voix

ORIGINES : « o » vulvaire; écailles; et chant de sirène

DOCUMENTATION :

récit d'espace I _ seuil

récit d'espace II _ performance

récit d'espace III _ restes

ANNEXES :

trace *a*

il y a ce qui longe la 132; il y a tout ce qui résiste ses forces d'engloutissement, ce qui traverse sa mâchoire froide d'acier; des sons s'avancent sous l'attraction de la lune; minuscules poches d'air, elles articulent une respiration profonde dans les côtes qui s'élancent; sauvages, des caresses bruissent à peine perceptibles au sable; varech entre coquillages, varech entre moustiques et crustacés; les trouées d'hydrogène et d'oxygène signent une pluie interminable dans la grève; là où ma peau s'abreuve à l'écho, des algues ressassent l'eau trouble; une pointe sèche; « Mali ! » tout près; l'eau agitée; « Mali ! » plus près encore; la pointe sèche fend dans le couchant; sursautent quelques bernaches, leurs gorges toutes déployées; sous le cri haut perché de la mouette; « Peux-tu juste piler sur sa laisse ? »; dans ma poitrine se brisent les paroles du maître à sa chienne

« A m'écoute pas »

récit d'espace I _ seuil

dos, cils;
 langue;
 [a] vallée;
 amphibienne;
 [a] tourne;
 sept fois;
 ce chant;
 [a] lèvres;
 osseuses;
 [a] dresse;
 frontale;
 [a] l'expiration;
 animale d'eau;
 verte pubienne;
 d'émeraudes;
 [a] crêtes;
 criardes;
 [a] rauque;
 voix vase;
 de rivières
 et d'argile;
 [a] bascule;
 transporte;
 [o] vulgaire;
 éclate en;
 son écho;
 traverse;
 l'anse;
 brise;
 vive;
 écaille;
 soprano;
 [a] nu;
 la robe;
 gorge;
 ses rides
 musiques
 falaise;
 [a] dénoué;
 [o] pertes salées

récit d'espace II _ performance

suffira-t-elle :
encore, la prochaine marée;
de quoi apprendre à dépasser;
les contours propres d'une lettre;
[a] trouées d'air et salive sonore

récit d'espace III _ restes



trace a _ perçue par _ camille bernier

OBJET : REQUÊTE VOCALE III

A : VERTISSEMENT

LIEU : taillé

DATE : aérée

HEURE : dégagée

MATÉRIAUX : lever du jour; atmosphère propre; et plantes fraîches (ce bureau en fait la location; forme, taille, teintes et couleurs vous seront soigneusement facturées)

PROPOSITION D'ACTION : scier l'hospitalité trompeuse des chaises en bois vernis; et de la mie de pain disposée à l'entrée; contempler la nature des miettes projetées dans la boucle vocale; l'arborescence d'une lettre et ses formules musicalement orchestrées

ORIGINES : dans l'embrasure de la porte entrouverte; un doux rayon de lumière; et ce nuage; des mouches; vertes (nausées)

DOCUMENTATION : *non produite*

ANNEXES : *sans objet*

A : STRUCTIONS POUR MONTER UNE AVERSE

LIEU : étanche

DATE : arrêtée

HEURE : épuisée

MATÉRIAUX : des pièces détachées (je, tu, nous); avec les moyens du bord (du *presswood* laminé, une chaudière, une scie égoïne, des oreillers, un sac plastique avec deux poignées, des fruits acides, un couteau, une échelle pour monter sur les toits, un gallon d'eau embouteillée); beaucoup de sécheresse, peut-être un chant (qui s'abreuve à nos gorges chambranlantes)

PROPOSITION D'ACTION : usiner une averse; suivre les instructions; mesurer la portée

ORIGINES : l'expression « passer comme une lettre à la poste » (ou « comme du beurre dans la poêle »); le verbe *faire*; fondre et frire; ce qui brûle vite d'inattention; interroger l'usage du mot « simplifier »; démouler une esthétique de la propreté; un protocole du *less is more* dans les chaînes d'assemblage; parler produit; se placer prêt-à-monter

DOCUMENTATION : *non produite*

ANNEXES : *sans objet*

A : SCIE SOUS UN ARBRE

LIEU : d'intention

DATE : pulmonaire

HEURE : d'infraction

MATÉRIAUX : le poids de l'air; conditionné dans la pièce; des riches boiserie; et du mobilier bon marché; flottant sur le front brûlant des mers

PROPOSITION D'ACTION : humer la rétention du carbone; rabattre sur soi la couverture nuageuse des arbres abattus; écouter bruire les feuilles de route; le son d'une puissante accélération greffée sous la langue sidérée; le silence des chemises huileuses; les cartes blanches de la sécheresse et des explosions étouffées

ORIGINES : la violence des horloges; et son combustible

DOCUMENTATION : *non produite*

ANNEXES : *sans objet*

A : DÉCHAUSSÉ

LIEU : sec

DATE : rompue

HEURE : affolée

MATÉRIAUX : émulsion gazeuse; coucher de soleil; sans chaussures (par la plante des pieds)

PROPOSITION D'ACTION : tirer sa chaise longue; au milieu de l'autoroute; goûter en l'asphalte la brûlure du goudron, l'horizon insupportable d'une soif; ses plages et ses plages de stationnement

ORIGINES : une sirène évanouie; des terminaisons nerveuses (autrefois alarmées au toucher)

DOCUMENTATION : *non produite*

ANNEXES : *sans objet*

A : LA MER SE LANCE UNE LIGNE DE VIE

LIEU : commun

DATE : chronophage

HEURE : bleue

MATÉRIAUX : chair d'autoroute; langue d'abattoirs et de transports réfrigérés; entrailles de cargos; glandes d'oléoducs; têtes foreuses d'or noir; bras mécaniques des vaisseaux sanguins; et des glaciers qui se font crever les eaux

PROPOSITION D'ACTION : chercher le niveau d'entendement des marées; dans l'eau douce grugée de sel; lécher le plastique et les doigts; assoiffés de langues crues, de langues sauvages; lécher l'emballage, le mercure des poissons apprêtés; apprendre la langue des déversements; s'en retourner allée 22, la suspendre au comptoir des surgelés

ORIGINES : le son d'une goutte; et son poids; *Langjökull*, *Snæfellsjökull*, *Solheimajökull* (2007) de l'artiste Katie Paterson; être convié·e à l'épuisement du son des trois glaciers

DOCUMENTATION : *non produite*

ANNEXES : *sans objet*

A : TABLE

LIEU : beige

DATE : dense

HEURE : de pâte et papier

MATÉRIAUX : une carte murale; du ciel; plastifiée; d'anniversaire; d'identité; annuelle; de crédit; topographique; de centre d'achat; de zone protégée; bancaire; d'accès; magnétique; cadeau; d'abonnement; en règle; soleil; de membre; holographiée de côtes, de pointages, de couleurs, et de lexique d'échelles

PROPOSITION D'ACTION : rassembler; rebrasser; échapper (délibérément) toutes les cartes; quitter la table; et les règles du jeu

ORIGINES : cette table ronde; un carré s'entourant de quatre chaises capitaines

DOCUMENTATION : *non produite*

ANNEXES : *sans objet*

A : LERTES S'ÉLANCENT DES PÉTALES

LIEU : abrasif

DATE : de fonte

HEURE : récurrente

MATÉRIAUX : constitués d'eau; et du son rose
de ce qui s'étiole

PROPOSITION D'ACTION : avec plus d'une
espèce; entamer une correspondance; depuis
l'étendue échouée; de nos épidermes plastifiés;
entendre la peau; et tendre le geste; avec
(ou sans) papier lettre

ORIGINES : des brasiers; et ce blanc silence
d'extincteur

DOCUMENTATION :

récit d'espace I _ seuil

récit d'espace II _ performance

récit d'espace III _ restes

ANNEXES :

traces *a, b*

il n'y a ni assiette, ni couteau, ni fourchette pour
gratifier dans un cri tout en s'excusant poliment;
il n'y a que ce long rouleau de gaze qui cascade
maintes écorchures; entre la cime des pins, des
cèdres et le tronc pâle des bouleaux; il n'y a que
ce silence joli de nature morte; qui inquiète
l'épaisseur du vent plat; rompu dans le
craquement d'une brindille; il y a la terre au
ventre creux; ses vertes aiguilles, elles pointent
dans toutes les directions

récit d'espace I _ seuil

toc;
ting;
glup;
gloup;
ting;
glup;
panse [a]
toc;
ting;
glup;
gloup;
ting;
glup;
cueille;
rages pétales;
roses compresses

récit d'espace II _ performance

ne resterait plus :
d'un trait appuyé;
cette brutale distance;
[a] panser

récit d'espace III _ restes



traces photographiques a b _ perçues par _ mahélie cl

OBJET : REQUÊTE VOCALE IV

A : PRÉSENTE

LIEU : vieillissant

DATE : prématurément

HEURE : sombre

MATÉRIAUX : litanie de frigo et de congélateur
tombeau; le plastique des lettres; couleurs d'arc-
en-ciel désaimantées

PROPOSITION D'ACTION : presser le jus frais
de la parole qui s'étrangle; verser dans la terre;
déjeuner sur l'herbe

ORIGINES : l'humidité de la langue (toutes ces
particules en suspension dans l'air); nos peaux qui
réverbèrent jusqu'au son le plus ténu; la plus fine
des bruines

DOCUMENTATION : *non produite*

ANNEXES : *sans objet*

A : MÛRE

LIEU : d'offrande

DATE : enfouie

HEURE : dans le sable

MATÉRIAUX : ce chant de la gorge remplie d'eau; l'expression « éviter tout déplacement non-essentiel »; rémunérées (ou non), toutes les distances parcourues

PROPOSITION D'ACTION : tracer le parcours hydrographique emprunté par le corps (porter attention à la porosité des frontières); recouper avec celui de la respiration (topographie de la cage thoracique); contre toutes les pièces de monnaie lancées dans le fond du bain; vase marécageuse; depuis cette respiration qui s'efface; exige beaucoup

ORIGINES : les bleus rides ruisseaux qui racontent une pluie vieille d'étoiles; danse nébuleuse; veille d'orage; les paumes en fleurs qui remontent sous la peau

DOCUMENTATION : *non produite*

ANNEXES : *sans objet*

A : VERSE

LIEU : sous-terrain

DATE : courante

HEURE : introuvable

MATÉRIAUX : un sac plastique à l'effigie d'un pot en verre; un plan d'eau (cuve, bassine, boyau, gourde, gouttière, lac, sueur ou salive)

PROPOSITION D'ACTION : baigner la voix (sa densité, son volume); suspendre pour sécher; contempler la fluidité (ou non) du mouvement; porter attention au débit et à ses variations; dégoutter entre les mots; remuer l'élément de clarté sur le plancher; faire corps avec l'obstruction

ORIGINES : la corde raide de la parole; les accents aigus; et ce qui pointe soprano; le poids du corps

DOCUMENTATION :

récit d'espace I _ seuil

récit d'espace II _ performance

récit d'espace III _ restes

ANNEXES :

traces *a, b*

nos trames se tissent à ce qui transpire le murmure
ambiant; chacune des bulles tièdes qui éclatent sur
nos dents; elles resurgissent au décollement
humide des paupières; des bougies s'échauffent,
reprennent cette répétition infinitésimale du feu
allumé, de la flamme qui vacille mais qui danse
ferme contre les murs; s'embrasent des bouches
entières qui se pressent dans ce silence; s'y
emmêle l'haleine; fibreuse de racines aériennes; la
proximité de nos corps accorde le muscle des
langues; pleines bouches migratoires; elles
déposent leurs gestes fragiles en offrandes

récit d'espace I _ seuil

[a];
verse;
goutte;
[a];
goûte;
[a];
bois;
vitre;
[a];
bois;
transparence;
toi dans la parole;
qui plastique;
tes lèvres;
[a] pluie;
condense;
trouble;
bave les mots;
peau d'eau;
de source;
perméable;
flaque;
des rivières;
[a] dense;
leurs crues;
au ventre;
des formulaires;
détrempés;
[a] bois;
sans même;
les mots;
ce qui;
[a];
force;
de vie

récit d'espace II _ performance

un an plus tard, ont disparu :
la précision des mots articulés;
mais pas la force d'attraction;
ni la nécessité de (se) débattre;
avec et contre l'élément de clarté;
l'étanchéité de sa transparence;
son scellant propre et imperméable

récit d'espace III _ restes



traces a b _ perçues par _ mahelie cl

A : ROSE CE QUE PEUT UNE COULEUR CHAUDE

LIEU : cardiovasculaire

DATE : grise (selon l'état du trafic)

HEURE : de haute pression

MATÉRIAUX : du temps mort (devant soi); une quantité importante de rose (ou toute alternative soutenable)

PROPOSITION D'ACTION : transplanter le feu d'une circulation épineuse; accueillir ce qui pousse rose-gorge (d'essoufflement)

ORIGINES : petite résistance clandestine; mauvaises herbes et rosée s'organisent; chaque matin où les deux voies rapides se serrent la main

DOCUMENTATION :

récit d'espace I _ seuil

récit d'espace II _ performance

récit d'espace III _ restes

ANNEXES :

traces *a, b, c, d, e*

pression, dépassement, dépression, décélération;
 et clair chemin de la berceuse; un son creux; de
 quoi se laisser porter; du réconfort trouvé dans un
 mouvement qui se répète; l'autoroute, ses lames
 affûtées et glissantes; cette voie qui tranche les
 moutons sur la crête; ce leurre me bitume; greffée
 à ce qui miroite un flot ininterrompu de vitesses, je
 tremble nos mains; traverse un pigeon qui
 roucoule faiblement; d'une aile protubérante, il
 balaye la rue; sa traine bruyante d'une macabre
 dentelle crochetée de styromousse; et du lustre
 d'un emballage, faussaire de la chute gracieuse
 d'une feuille en été; j'entre le battement d'un nerf;
 longe le film aqueux de ma rétine; frénétique sous
 la paupière; l'eau chante à l'aide des cailloux; avec
 des roches et des pierres, je remonte le silence de
 ma salive; dans ce champ pointu de graviers, bleui
 d'éclats de plastique, la volatilité des sons
 retombe; le vent s'ébroue dans ce qui scintille; il
 n'y aurait qu'à tirer la chaînette, retirer le bouchon
 et passé ce bruit de succion, on entendrait le
 piaillage d'oiseaux qui transperce la tôle des
 feuilles usinées; ce chant s'enfuit de la
 performance des machines, s'enfouit sous des
 vagues d'accélération qui se brisent lourdement
 contre la chaussée; dans le ressac gommé
 d'asphalte, quand l'onde persiste, on y retrouve à
 l'effort l'humide quiétude des sumacs vinaigriers,
 des verges d'or et des berces communes; ample,
 elle s'étend, s'allonge, s'étire des oreilles à la
 trachée; compresse solaire, plexus au sol;
 l'acoustique végétale remue là une autre trame,
 elle est à portée de peau; sous la limite de la vitesse
 permise; j'entre le frisson de la canopée et la
 morsure d'une déchiqueteuse; la dénote, notre
 distorsion; brûlante plaie ouverte; qui entaille le
 maillage des liens du vivant

récit d'espace I _ seuil

[a] la première excroissance vocale;
 la sensation d'être sous l'eau;
 une main nue, l'autre gantée;
 [a] sécher la langue;
 brûle aux pieds de la lettre;
 mâche ossature, ses fissures;
 [a] rondement articuler;
 le son creux du bâton de craie;
 [a] tenir ferme [a] pousser;
 [a] motoriser d'amplitude;
 explosions et coulées de béton;
 [a] première note contre l'immensité;
 [a] tient, entre les dents klaxons frénétiques;
 pédales de frein [a] mastiquer, déglutir, digérer;
 [a] silence lourd de fines particules;
 bleuir;
 vingt-cinq;
 pour cent;
 plus;
 profond;
 des mots lourds;
 pelle;
 pioche;
 [a] l'étroitesse de la bouche;
 [a] grisaille cardiovasculaire;
 [a] rose-gorge d'essoufflement;
 [a] distance de marche;
 du temps mort, cigales;
 des grillons et criquets;
 une couleur chaude;
 [a] effleurer;
 du souffle;
 un terrain;
 [a] vague;
 ses friches;
 l'haleine humide;
 hélant [a] crié tendre;
 [a] rosent ce que peut;
 une lettre sous la vitesse

récit d'espace II _ performance

cinq jours plus tard, ont disparu :
 la chemise bleue classée sous la lettre;
 [a] maintenant effacée de moitié;
 les copies papier de la partition;
 les blocs de glace, la bâche et;
 cette chaudière prévue pour;
 [a] l'eau de pluie;

s'ajoutent trois mois :
 surprise de l'orange;
 aveux de cône détourné;
 veilleuse de pétales;
 un geste témoin;
 [a] l'effort;
 maintenant collectif;
 de rose sauvage

s'ajoute un hiver :
 poudrerie de pneus;
 bordées de chaînes;
 entre les branches;
 rafale une voirie et;
 son blanc stationnement;
 contre toutes attentes;
 lui survit [a] roses floraisons;
 criées en plusieurs;
 chante encore;
 au printemps

récit d'espace III _ restes



traces a b c d e _perçues par_ antoine forcione

ÉCRIRE PAR LA VOIX (DE CE QUI S'AGGLUTINE ET SE CASSE)

INTRODUCTION

*Tout ce qu'on nomme coule à travers.
Toutes les surfaces,
toutes les parois.
Toutes les barrières,
toutes les membranes.*

Simon Brown

S'il me faut d'emblée ici proposer une définition de la voix, je dirais qu'elle est d'abord un geste. Car ce que le geste exprime est *instable*, « oscill[ant] perpétuellement entre le statut de signe (médiation intentionnelle) et de symptôme (indice matériel), sans qu'on ne sache jamais vraiment avec certitude où il faut les situer » (Citton, 2012, p. 31). Ce qui s'observe dans le geste – cette expressivité « subite » et « *subie* » (Citton, 2012, p. 31) –, je la rencontre aussi dans ma voix. Avant de se qualifier dans la parole, ma voix est d'abord une gestuelle en mouvement embrayée sur le présent de l'énonciation.

Elle gesticule.

I. TOUCHER SENS PAR L'ACTION DU CORPS ET DE LA VOIX

TRÉBUCHER – On dit, s'enfarger dans les fleurs du tapis – s'arrêter à ce qui, dans les détails, nous compliquent –, on dit aussi, perdre le fil de la pensée. « Le détail n'est pas un repère descriptif, c'est une profondeur de poésie, en même temps qu'une étendue non mesurable », écrit Édouard Glissant (2009, p. 28).

Quand la voix trébuche, l'attention se déplace, car *je* perds toute l'assurance du regard surplombant.

L'attention (écoute) est peut-être moins alors dirigée sur l'expérience logocentrique que sur une expérience sensible de voix.

ÉTÉ 2021 – I. Un coup à la tête bouscule ma langue.

Je veux te dire un gâteau, jouer les morceaux de ma langue et la tienne, recoller ce jour mon amour – *jigareman*. Je veux te parler d’anniversaire.

Le langage friable s’échappe.

Casse-tête sans boîte, il n’y a ni fond ni couvercle et je n’ai plus rien de ce que l’image peut projeter d’éclairage. Ma voix ne s’avance plus dans les mots à vol d’oiseau; feu, souhait, bougie, comment te les dire ? Ma voix se déplace. L’intuition demeure dans les sons et les sensations

[...] si la motricité est un *pouvoir de*, elle n’est pas séparable d’un *vouloir*, ce que nous qualifions d’intentionnalité. De sorte que si l’expression corporelle est structurée par la motricité celle-ci ne peut être comprise comme un ensemble de pures opérations mécaniques, mais bien comme un pouvoir de vivre l’espace, de lui donner un sens et, pour tout dire une profondeur... (Mercury, 2001, p. 107).

S’entortille autour de l’index un fil conducteur qui ne pointe plus devant soi.

ÉTÉ 2021 – II. C'est dans l'interstice entre les doigts, ça remonte les poignets, brosse la racine d'un duvet, s'assoit dans les plis des coudes, et ce coup à la tête qui bouscule mes manières de faire. L'en-dos-visage-des-mains-nuque-entre-les-seins-jambes-le-dessus-des-pieds-cuisses; il y a dans le courant d'air que provoque mon déplacement, des poils qui se cambrent, l'éclaircissement de la pièce, tous les brins de lumière qui découpent simultanément l'atmosphère, le faisceau lui-même, sa force de frappe, l'échange de température entre le métal et le creux de ma paume plissée, la poignée que je devine, le cliquetis haut perché des ustensiles retentissant sur les ongles et entre les jointures qui tentent de se resserrer sur une prise; toutes ces sensations me concernent. Leur rapport d'équivalence est déconcertant. Ce sont des données 1 : 1 ; elles sollicitent la totalité de mon attention. L'organe du cerveau retombe au même plan que celui des poumons et du cœur. De cette pulsation transversale émerge une qualité de présence qui m'est foncièrement autre.

ÉTÉ 2021 – III. L'espace était ressenti par vibrations et résonances. Il prenait forme par réverbération dans les fibres du corps. La tête n'avait plus la hauteur que je lui connaissais. Cette verticalité tombait à plat et signalait avec le reste, depuis l'étage des tissus. Durant le mois de juin 2021, l'égo s'est écarté et le langage fut moins un monologue de la pensée qu'une conversation entretenue depuis mes terminaisons nerveuses. Cette qualité de présence, je l'ai comparée à toutes celles que je me suis rappelée avoir vécues.

Rien.

Elle demeure pourtant familière.

Corrosion cérébrale (peut-être qu'elle est ce qu'il y a de plus près de la vie *in utero*, de ce qu'il m'en reste, de ce que je fabule à l'effort dans les jeux de mémoire); je me suis prise ici à croire que l'expérience vocale était une forme de peau-à-peau, que la voix portait quelque part en elle toujours le pli de cette faculté d'avant les mots, qu'elle n'avait peut-être rien oublié des premières conversations, pratiquées dans le sens du toucher.

PEAUSITIONNER – Les silences de peau sont aussi des moments de voix. La membrane vibre comme dans la page.

Tressaillir, frémir, frissonner... Cela produit du mouvement; c'est de la chaleur et ce changement de température est perceptible.

Variations de *température*, de *pression*, de *pH* – des récepteurs enregistrent ces données; cinquante trillions de cellules humaines bout à bout, approximativement trente km², explique le biosémioticien Jesper Hoffmeyer

Il ne suffit pas de sentir; les organismes doivent aussi créer des interprétations fonctionnelles à partir d'une myriade de stimulations sensorielles afin qu'elles ne deviennent pas des impulsions d'entrée isolées, mais qu'elles soient intégrées en une forme que le corps puisse comprendre, et sur laquelle il peut adéquatement agir [trad. libre*]¹ (Hoffmeyer, 2008, p. 172).

Il y a dans ma peau des cellules capables de signifier, elles fabriqueraient du sens à partir de *sensations*.

* Pour ne pas alourdir le texte outre mesure, je signalerai dorénavant toute citation traduite librement par l'usage de l'astérisque.

¹ Dans le texte : « *It is not enough to sense; organisms must also create functional interpretations of the myriad of sensory stimulations so that they do not become isolated incoming impulses but are integrated into a form that the body understands and can act upon appropriately* » (Hoffmeyer, 2008, p. 172).

MARCHER – Après l'accident, le simple fait de marcher brusque ma voix.

C'est que « la voix comme la peau se frotte » (Goux, 1999, p. 151); on marche, on parle avec tout un corps sensible. La voix, « elle est massée dans la phonation » (Goux, 1999, p. 151), comme dans les bruits et les sons de l'espace traversé. Ça pousse dans les fibres du corps et ça tire, les cordes vocales en passant... Tremble, tressaute, sursaute; c'est *ici* « le *rythme* [qui] traverse d'un corps à un autre, qu[i] franchit les limites de l'intellect pour rejoindre l'*intelligence sensible* [je souligne] » (Gagnon, 2004, p. 113).

Torse, pieds, bras, mains, tête, le ballant au palais genoux humides; une poulie de corde à linge; sur la peau, des aboiements; le coup de tonnerre; cette pression des fibres, devenues soudainement trop ajustées; averse; la poche intérieure du manteau qui vibre frénétiquement, les notifications de cellulaire dans sa voix; l'engoulement, son chant qui chute; des éclats de rire; ces feuilles qui hèlent, les motifs du vent; toutes ces éclaboussures, tièdes de lumière déplacée entre nos corps qui s'engagent dans le mouvement; cette tonalité du feu de circulation, son décompte assourdissant; le crissement des pneus dans la chaussée; ce clignotement rouge de la main qui réclame que l'on s'arrête; le vélo piquant à travers; le nuage roucoulant de pigeons, battant des ailes dans l'ombre du massif; bourdonne un rosier tout en fleurs... Se vit l'urgence d'apprendre à lire tout près; ce corps *ici*, puis devant encore, ce corps qui marche derrière, et encore *ici*, côte à côte; se conjugue simultanément une multitude d'informations que *je* n'ai pas l'habitude de *toucher*. *J'écoute* des sensations, une conversation d'empreintes, ainsi faites pour s'emmêler.

Après l'accident, prendre la rue signifie que *je* et *marcher* s'affectent à une telle vitesse que chaque enjambée se vit comme un *cri*.

DENSER – La voix dense, elle poursuit son mouvement. Même quand la parole s’interrompt. Tous ces *blancs* dans la page,

[ils] ne miment pas d’éventuelles absences d’articulation dans le discours, ils sont l’écriture d’un battement rythmique comme ils marquent, non pas les silences, mais les intervalles où se frottent la voix et le langage (Goux, 1999, p. 160).

Or, si la voix se *frotte* au langage, il en va de même du lieu d’où elle s’énonce. Car « les espaces ne sont pas extérieurs aux corps; au contraire, ils sont comme une seconde peau, qui se déploie dans les plis du corps », écrit Sara Ahmed (2006/2022, p. 19).

L’espace bruit.

Ma voix s’y maille.

L’*enfance*, elle connaît ce niveau d’attention. Frêle en l’accueil « des bruits et des sons qu’[elle] entend et qu’[elle] produit » (Goux, 1999, p. 149), *toute petite* dans cette ouverture; il y a cette perception sensible et profonde d’univers en déploiement qui se joue là *minuscule*, une forme de sagesse; cette *qualité d’attention* qui sait déplier une conception *sonore* des mondes toujours encore *en devenir*... Curieuse sensation, vertigineuse entre les mots.

S’étirer, se déplier, s’étendre, s’éparpiller.

Denser vers l’*autre*.

RISQUER – I. La peau, poreuse.

« Nous n'*avons* pas de corps, nous *sommes* nos corps et nous sommes nous-mêmes et le monde en même temps. Qui peut supporter l'indétermination constante ? Qui peut vivre en étant entièrement exposé·e ? », écrit Trinh T. Minh-ha (1989/2022, p. 58).

La peau poreuse, fragile frontière.

Nous écrivons – nous pensons, nous sentons – (avec) nos corps entiers plutôt que seulement (avec) nos esprits et nos cœurs. C'est une perversion de considérer que la pensée est produite par un organe spécifique, le cerveau, alors que les sentiments, eux, émanent du cœur (Trinh, 1989/2022, p. 58).

Je ne parle pas de lettres, ni même encore d'articuler des sons. Je ne parle pas de mots, car je n'avance pas encore dans cette disqualification de la voix par le langage. Je parle de langue, de foie et de peau. Je parle de voix comme je parle d'organes, de tissus qui s'oxygènent de toi, de nous : le monde... Je veux parler du risque de traverser *des sens*.

Toucher, c'est aussi *être touché·e*. Et comme le dénote María Puig de la Bellacasa, la *réversibilité du toucher* entraîne des questionnements épistémologiques; « Qui/quoi est objet? Qui/quoi est sujet?* »² (2017, p. 114).

En reconfigurant la mesure de ce que nous appelons *distance*, et aussi *hauteur*, il y a dans le sens du toucher une intimité qui nous bouscule. Et si, de préférence, la radicalité de cette *intimité* est mise à distance, c'est peut-être qu'elle ébranle une croyance fondée à même l'idée des frontières qui nous séparent. C'est peut-être que *je* tiens à m'élever pour parler *au-dessus* et depuis cette distance apprise qui sécurise l'assurance du regard posé sur l'*objet*.

² Dans le texte : « *Who/what is object? Who/what is subject? It is not only the experimenter/observer/human agent who sees, touches, knows, intervenes, and manipulates the universe: there is intratouching* » (Puig de la Bellacasa, 2017, p. 114).

AUTOMNE 2022 – Dans une salle de répétition du théâtre Espace libre, nous réapprenons les lettres; depuis la peau nous articulons d'autres syntaxes. Vibrantes surfaces coextensives, elles rythment l'échange.

« Cueillir le mot avec le geste »

Mélanie Demers dit que ce sera la règle du jeu.

Il faudra « passer par le corps pour entrer dans les mots ».

Cueillir le mot repose sur l'action d'errer dans la présence immédiate. Il faut faire confiance au geste, dès l'instant où, par le corps, je m'y engage. *Cueillir* est inconfortable, car la hauteur familière des mots tombe et le palais côtoie rapidement la fragilité des orteils.

Si Mélanie Demers travaille à partir de la tâche, son approche est moins dans le faire que dans le *dé-faire*. Elle dit : « le hasard permet de négocier avec la vie plutôt que de la contrôler ». Elle parle de *dé-maîtrise*, suggère de créer des dispositifs pour *ne pas* faire. Elle cherche à désacraliser la relation au texte, et nous invite à vivre l'expérience processuelle de ce qui se *dé-fait* dans la mise en échec du faire.

Je reconnais qu'il ne s'agit plus d'écrire sur une surface, mais d'écrire dans l'action.

On chante, on mime, comme on parle aux autres, à partir de la forme. Parler est un pari, c'est un essai, c'est un jeu, une entrée.

Parler n'est pas naturel.

Le rythme, oui. Parler cherche son rythme.

Gabrielle Giasson-Dulude

ENTRER – On dit de la voix qu'elle serait une position de l'*entre* : entre le corps et le discours (Barthes, 1976/1992; Castarède, 1987).

Pour s'extraire de la dualité corps-esprit, Trinh T. Minh-ha rappelle qu'« on peut penser aux démarches qui, en Asie, partent du principe qu'il existe non pas un, non pas deux, mais trois centres dans l'être humain : l'intellectuel (le *path*), l'émotionnel (le *oth*) et le vital (le *kath*) » (1989/2022, p. 62). Elle explique que celui-ci est un « point nodal situé juste en dessous du nombril (le *oth* est connecté au cœur et le *path* à la raison) » et qu'il « irradie la vie » (Trinh, 1989/2022, p. 62).

Des *sons*, des *souffles*, plusieurs *inspirations* s'emmêlent, s'agglutinent et se cassent à même l'expérience de la vocalité humaine. Leçon A) Je suis *plongée* dans la respiration du vivant, et si je ne mesure pas la portée de cette résonance, il y a dans ma peau des empreintes sonores qui bousculent le cadrage de l'œil, son empressement à cerner pour mieux survoler.

Si l'on peut embrasser la voix du regard – en resserrant l'objet de notre écoute sur le logos –, ne pourrait-on pas aussi descendre dans la vibration, entrer dans ce qui *résonne* – depuis le *vital* ?

II. RÉSONNER AVEC L'ENVIRONNEMENT SPATIAL ET SONORE

RÉSONNER – Le principe de résonance, explique Adriana Cavarero, transforme la vocalité en une structure d'expressivité sonore, dont l'effet sur la parole signale la présence d'une *relation vocalique* (« vocalic relation ») (2005, p. 182), c'est-à-dire non seulement la création d'une relation singulière entre les voix, mais aussi la reconnaissance du caractère proprement unique de chaque voix. Constitutif d'une relation d'interdépendance fondée sur la *musicalité* (« musicality ») d'un *lien acoustique* (« acoustic link »), le principe de résonance serait un indicateur du registre sensible de l'expérience vocale, en ce qu'il annoncerait l'aménagement d'une dynamique de réciprocité sonore avant, en deçà, au-delà des mots (Cavarero, 2005, p. 13-16; 179-182).

Si Cavarero situe la résonance dans l'expérience d'un *dialogue acoustique* (« acoustic dialogue ») (2005, p. 201) entre des voix humaines, je reprends l'expérience sensible qui se joue au présent de la voix, et j'insiste ici sur la dimension spatiale de ce contexte énonciatif. Car je pressens que ce que la voix produit d'excédent³, cette expressivité qui déborde la parole, a tout à voir avec l'environnement spatial et sonore qui participe, lui aussi, de l'acte de langage.

³ Je parle ici en termes d'*excès* (« excess ») car, comme l'indique Adriana Cavarero, « [l]a voix est son, elle n'est pas parole. Seulement la parole en représente la destination essentielle [...] Formulé autrement, la sphère de la voix est, du point de vue de sa constitution, plus vaste que celle de la parole: elle l'excède* » (« *The voice is sound, not speech. But speech constitutes its essential destination [...] Put another way, the sphere of the voice is constitutively broader than that of speech: it exceeds it* » – Cavarero, 2015, p. 12-13).

COMPOSER – avec la capacité de savoir se laisser affecter.

Si « [l]a voix est une vibration sonore sur *l'infini du silence* qui l'enveloppe [Je souligne] » (Le Breton, 2011, p. 14), alors l'expérience de la vocalité ne produit-elle pas l'espace (*in actu*) et n'en porte-t-elle pas l'empreinte (*in situ*) ? Comment penser la voix sans égard à l'espace, si l'expérience du silence est ainsi faite qu'il nous arrive toujours *plein* ?

Quicon- / que est entré dans / une chambre ané- / choïde, une
cham- / bre rendue aus- / si silencieuse / qu'il est
techno- / logiquement pos- / sible, y a en- / tendu deux sons, / l'un
élevé, / l'autre bas – l'é- / levé étant / le système ner- / veux en
fonction- / nement de l'au- / diteur, le bas / son sang en
cir- / culation (Cage, 1961/2017, p. 26).

Au sujet des expérimentations de John Cage, de sa conceptualisation ainsi que de son usage du *silence*⁴ dans la musique, Dugal McKinnon relève que la démarche du compositeur fit intervenir un régime d'audition qui attribuait aux sons de l'environnement immédiat une « *valeur musicale* » (« musical value ») (McKinnon, 2013, p. 71). Cette disposition d'écoute à l'égard du silence s'ancrerait dans la matérialité d'une expérience sensible; la *présence acoustique* (« acoustic presence ») (McKinnon, 2013, p. 71) qui s'appuie sur le travail de l'attention, une « *attention à l'endroit de ce qui est déjà là pour s'y faire entendre – tout son** [je souligne] »⁵ (McKinnon, 2013, p. 71). Cette disposition d'écoute à l'égard du silence m'importe.

L'espace ne va pas de soi.

Le bruit de fond, c'est ce que j'écarte et que je discrimine.

⁴ « [D]ans cette nouvelle musique, rien d'autre n'a lieu que des sons : ceux qui sont notés et ceux qui ne le sont pas. Ceux qui ne sont pas notés apparaissent dans la musique écrite comme des silences, ouvrant les portes de la musique vers les sons qui se trouvent exister dans l'environnement » (Cage, 1961/2017, p. 9).

⁵ Dans le texte : « *attention to what is already there to be heard – all sound* » (McKinnon, 2013, p. 71).

ARTICULER – l'exercice de s'étrangéifier.

Ici – le son [a]

[ouvrir la bouche]

Le texte glisse sous ma langue.

Je retiens à l'instant l'impulsion qui m'intime de lui faire reprendre place. Cette franche impression de savoir désigner en quoi précisément consiste « sa » place, je choisis de m'y intéresser. Je contemple cette idée de placement sûr.

Je peux fabriquer une digue avec des mots. *Je* peux s'y accrocher, refuser de céder. L'asphalte dans la voix prépare le chantier d'un phrasé qui aménage la pensée d'autoroutes. Faite de mots qui s'emploient à m'extraire de la vulnérabilité du vivant, c'est une parole efficace qui érige une pensée prêt-à-monter. *Je* peux vouloir prendre part à cette construction. *Je* peux bétonner mes terminaisons nerveuses, refuser d'oxygéner ce qui s'étire vers l'*autre* entre les mots.

Ici – [reprendre]

[chercher le pouls]

J'essaie de me rappeler d'être fibreuse au bout du souffle, dans la *petite-mort* entre chaque respiration; attentive aux sons qui s'emmêlent, aux chœurs du vivant, sons contre sons se décentrent et s'affectent – en essayant d'habiter ce *rythme*, l'expérience de la vocalité se transforme. Sous le poids de l'attention, quelque chose se *déplace*.

PALPER – La dimension spatiale de l'expérience vocale se trouve dans le sens du toucher et dans ce qui s'y négocie en actes par l'intermédiaire de la *modalité haptique*⁶. *Palper* mon corps, *palper* ma voix, *palper* ma relation à l'espace. Les mouvements de ma voix et de mon corps sont une gestualité inspirée par des points de contact. Prendre acte du contexte d'énonciation est déjà un aspect de l'expérimentation. La créativité se joue dans la spatialité, car il y a dans la voix une motricité fine... qui est une façon de se mouvoir dans l'espace.

En auscultant ma gestualité sonore et physique, je trouve ce qui dans l'amplitude du mouvement résiste, coince, bloque, coule, déborde.

La voix qui se déploie dans l'espace, elle *remarque* les rythmes.

J'apprends *là*, élève du mouvement, à me *laisser couler* dans le pointillé des lignes sonores. J'emprunte le chemin du *corps résonnant*, que Valentine Verhaeghe explique par ce rapprochement : le « terme anglais *corporeality* suggéré par le compositeur Harry Partch (1901-1974), [lequel] évoqu[e] une matérialité physique du son qui retentit aussi corporellement » (Verhaeghe, 2013, p. 8). Transportée par toute l'architecture sensible du lieu qui ponctue et qui reçoit ma respiration, j'apprends le mouvement de la voix dans le corps et sa situation au présent de l'énonciation.

⁶ Quand le toucher s'exprime dans sa *modalité haptique*, c'est « [qu'il] se couple alors avec la kinesthésie (sens du mouvement) » (Streri, s. d., s. p). Résultat : « [l]es déformations des muscles, tendons et articulations s'ajoutent à la perception cutanée », explique Arlette Streri (*Ibid.*).

RE-CONNAÎTRE – Le son de ma voix est une vérité provisoire : « l’instant qui vient de sonner, nous ne pouvons le garder avec son individualité, comme un être complet. Il faut la mémoire de beaucoup d’instantes pour faire un souvenir complet » (Bachelard, 1931/1992, p. 15). Je n’éprouve pas ma voix dans la durée, mais chaque fois que je la touche / qu’elle est touchée.

La pluie pianote la terre, la découpe de l’avion dépèce le ciel d’une traînée orageuse, le gouffre hermétique d’une porte arrière glissée, claquée, refermée; les clés secouées dans les pièces de monnaie, je sens le piaillage d’oisillons, leurs gorges entre mes os, soudainement enterrées par le cri de la corneille qui piétine ma nuque; s’emmêlent ma respiration, le bruit de ma digestion, la pulsation du sang dans mes tempes; transpercée, crochetée d’air et de tissus fibreux, ma voix tisse des toiles de peaux, capture le papillonnement de sensations fugaces qu’elle relâche aussitôt.

Capteur de mouvement, il lui faut lire l’espace, en porter l’empreinte dans ses tissus – « la peau clairvoyante », écrit Nicole Brossard, « prunelle essentielle dans le déploiement / de ma conscience et *expression* » (2006, p. 88).

Ma voix est un pointillé d’instantes vocaliques qui s’expriment ou non dans la parole, mais qui toujours emprunte le chemin du corps.

TRAVERSER – des sens.

« Le langage advient dans le passage de ce qui est entendu, vu, senti, goûté et touché à ce qui est dit et écrit » (Trinh, 1989/2022, p. 65). *Passer* en plusieurs endroits, c'est un désir de langue profonde, une intuition fondamentale.

Casse-tête-ras-bas-la-joie-brise-la-fête. Elle surgit, cette intuition, dans l'expérience vocale.

Elle *interrompt* le défilé du langage.

On voudrait ranger la voix dans la parole, se rassembler pour applaudir chacune de ces lettres habillées de mots, chorégraphiées de syntaxes saines puisque conformes à l'itinéraire, elles seraient claires pour ne pas dire transparentes (leur valeur consacrée à l'efficiencia de leur trajectoire annoncée). On voudrait tant se ranger derrière le langage, suivre cette cadence qui martèle *l'horizon de sa ligne* sur les lèvres.

DÉBORDER – Comme d'autres avant moi, j'ai appris que *ce qui déborde* manquait de forme (McDermott, 2012); que *ce qui débordait* était à compresser et mouler au cadre structurant de la rationalité du langage

« [L]'harmonie et le rythme, ils doivent s'accommoder aux paroles » [Platon, *La République*, 398d, 400d]. Car le cœur du danger est la voix qui se libère de la parole, la voix au-delà du *logos*, la voix anarchique (Dolar, 2006/2012, p. 58).

Depuis cet héritage, j'ai su repérer la règle, puis répéter comment et de quel côté *re-placer* ma voix⁷.

Hors cadre, *elle* fille hors champ. « Dans le domaine de la rhétorique, les voix des femmes ont été, historiquement, réduites à des échos* »⁸ (McDermott, 2012, p. 149).

Liquide et sans forme, j'ai pensé qu'elle ne faisait que sortir et que si c'était à contenir, c'est qu'il ne fallait pas s'échapper, qu'il y aurait sans quoi un dégât, une flaque gênante à recouvrir de tissus et de papiers ramassés à la presse.

Qualifier un mouvement de débordement présuppose la reconnaissance d'un espace désigné (voire attribué) et dans lequel l'action de déborder détermine notre positionnement. Or, cet espace est altéré par ce qui déborde; l'intégrité de sa forme est compromise, ou plutôt, la permanence de ses frontières. Il y a *déborder* – l'action.

Il y a *débordement* – la dénomination qui se transforme en menace brandie.

⁷ Prescrivant l'idéal de la *maîtrise de soi* (« self-control ») accomplie par une mise à distance du corps au profit de l'*articulation rationnelle du son* (« rational articulation of sound »), la vertu masculine du *sophrosyne* dessert une rhétorique patriarcale transmise depuis l'Antiquité en Occident (Carson, 1994). Lydia M. McDermott en fait la démonstration dans sa thèse – « la voix femme a été caractérisée comme dangereuse et irrationnelle, basée largement sur la conception classique de leurs corps [les corps des femmes] qui fuient* » (« *the female voice has been characterized as dangerous and irrational, based largely on the classical conception of their leaky bodies* » – McDermott, 2012, p. 3).

⁸ Dans le texte : « *In the realm of rhetoric, women's voices have historically been reduced to echoes* » (McDermott, 2012, p. 149). Pour une relecture agentive du mythe d'Écho, voir L. M. McDermott (2012), le chapitre intitulé *The Voice Behind the Form: Echo the Ventriloquist*, dans la thèse « Sonogram: A Rhetoric of Echo-Location », Ohio University, Department of English, p. 144-192.

ÉTOUFFER – plusieurs voix, ou comment *elle*-même étrangle la différence en tirant sur les ficelles de la pensée binaire

[elle] catégorise les personnes, les choses, les idées, sur la base d'une différenciation mutuelle (Keller 1995, 8). Par exemple, dans les binarités blanc/noir, mâle/femelle, raison/émotion, culture/nature, fait/opinion, esprit/corps, et sujet/objet, chacun des termes n'acquiert de signification qu'au moment où il est placé vis-à-vis de sa contrepartie (Halpin 1989)*⁹ (Hill Collins, 2000/2009, p. 77).

Elle faufile sa langue. « *Elle* a toujours été associée à l'idée d'une voix personnelle et genrée » (Trinh, 1989/2022, p. 44). Comme d'autres, *elle* sait tirer la conclusion que « [s]i elle veut être prise au sérieux, elle doit teindre cette voix pour lui donner une dimension universelle, et [qu'] elle ne peut obtenir cette nuance qu'avec des mots comme : *homme, humanité, lui/il* » (Trinh, 1989/2022, p. 44).

Il pleut des voix de femmes comme si elles étaient mortes même dans le souvenir. Ce vers d'Apollinaire (1925/2007, p. 64), le caresser rond d'obsession, comme pour en rompre la verticalité, le retourner dans mon ventre; désorienter les lettres gouttelettes ruisselantes. *Dé-faire* l'image de la fenêtre et de ces voix de femmes liquéfiées dont la résonance n'adhère pas *même dans le souvenir*. Leurs voix qui s'écoulent comme des pertes, elles sont ici faites pour mourir, s'épuisant à courir la transparence de sa vitre. Dans cet imaginaire du langage, il y a une fenêtre vitrée – peut-être qu'elle s'ouvre mais elle est ici résolument fermée. Le registre d'attention n'est plus celui de l'écoute mais du point de vue sur la chose. Ces voix de femmes, elles portent et *se* transportent, singulières. Seulement ici elles n'entrent pas, car elles sont désignées courantes, glissantes, coulantes. Retirons ce rectangle qui force l'orientation, et le cadre, cette vitre qui épuise.

⁹ Dans le texte : « [b]inary thinking [...] categorizes people, things, ideas, in terms of their difference from one another (Keller 1985, 8). For example, each term in the binaries white/black, male/female, reason/emotion, culture/nature, fact/opinion, mind/body, and subject/object gains meaning only in relation to its counterpart (Halpin 1989) » (Hill Collins, 2000/2009, p. 77).

(S') ORIENTER – À force de prendre voix, *je* se frappe à la fiction d'une parole si propre d'esprit qu'elle dissiperait le corps, asséchant jusqu'à l'huile de ses doigts, effaçant toutes empreintes.

Femme – vulgaire de peau

Allez, femme-toi

Ouvre la bouche, risque-toi

Sans laisser de traces

Prendre voix

J'ouvre la bouche, enflent les cils, enflent la langue, seins, hanches, mèches de cheveux, sexe et poils s'étranglent dans ma gorge, que je s'écarte ou non dans la parole.

Femme – Alexa-toi

Machine-toi pour l'hospitalité

Ouvre la porte, répète mélodieuse le récit des opérations

Chante « appuyez sur le dièse pour obtenir plus d'options »

Prendre une voie

Pendant qu'elle répète le système, qu'elle feint de parler cette langue sans entendre le sang qui bat dans les tempes, je tâtonne un espace d'énonciation...

FORMULER – Un lieu propre de voix cérébrale.

Ma voix retenue dans la contraction de chaque muscle; étirer la peau sur les os, que rien ne dépasse; usiner la découpe, le sablage et ponçage d'une voix lisse. Sans aspérité, elle vise l'efficacité d'une parole (nœud) coulant dans cette fiction humaine du langage, où l'oralité ne passe plus dans le corps mais s'écrit sur lui.

J'achetais du pain quand, je me suis éprise de ce poème : « Nous encourageons la / prise de risque mais / vous prions de / colorier / sans dépasser ». Les yeux rivés sur l'enseigne publicitaire, j'ai arrêté ma course et dévié rue Notre-Dame jusqu'à la Halte Dare-Dare¹⁰. Par la suite, j'ai manqué l'affichage public de plusieurs poèmes de Martina Chumova, dont : « On se démène / forcenés / dans le menu déroulant » (dare-dare.org). Cette « langue formulaïque »¹¹ avec laquelle travaille Martina Chumova, je la retrouve dans *Number Piece I (1961)* – « *Count all the words in the book / instead of reading them.* »¹² (1964/2000, s. p.) – et *Number Piece II (1961)* de Yoko Ono – « *Replace nouns in the book with numbers / and read. Replace adjectives in the book with / numbers and read. / Replace all the words in the book with / numbers and read.* »¹³ (1964/2000, s. p.) –, dont les instructions ont pour effet, sur le plan de la lecture, de saboter l'intégrité du texte (ici, métaphoriquement, la *voix*) et de l'objet-livre (ici, métaphoriquement, le *corps*), en produisant une collision d'usage entre le système de notation qu'est l'alphabet et le système de notation que sont les chiffres.

¹⁰ *J'écris toujours très librement dans les formulaires* fut diffusé du 29 septembre au 21 décembre 2022. À travers ce projet, Martina Chumova voulait « interrog[er] les collisions qui surviennent quand la bureaucratie trébuche sur les expériences réelles, organiques – irréductiblement denses et ambiguës » (dare-dare.org).

¹¹ Chumova attribue deux modes d'action à cette « langue formulaïque » : *classifier* et *enjoindre*. (dare-dare.org). Le choix de ces termes indique alors que la langue de la bureaucratie fonctionnerait : [1] lorsqu'elle crée des *classes* qui supportent l'institution d'un ordre déterminé par des critères préalablement définis; [2] lorsqu'elle formule des énoncés prescriptifs, dont le résultat vise à *joindre* au contexte de la situation particulière, des exigences préalables à la reconduction de l'ordre en question.

¹² « Compte tous les mots dans le livre / plutôt que de les lire* » (Ono, 1964/2000, s. p.).

¹³ « Remplace les noms dans le livre par des chiffres / et lis. / Remplace les adjectifs dans le livre par / des chiffres et lis. / Remplace tous les mots dans le livre par des chiffres et lis* » (*Ibid.*).

*These sentences will emerge as sites built haphazardly upon a
fog ground and will be winded*

*They will have speed, and this will be what pleases, what funnels
the valley to void; they will have gasps where they bridge and
will figment*

*These places will perform gestures of welcome; they will drop
where they glow and be enclosing; they will open where they fail*

Renee Gladman

GLISSER – À propos de la *désorientation*, Sara Ahmed explique qu'elle

implique un contact avec les choses, mais un contact dans lequel les
« choses » *glissent* en tant que proximité qui ne maintient pas les
choses en place, créant ainsi un sentiment de distance [Je souligne]
(Ahmed, 2006/2022, p. 245).

Le réflexe est de vouloir tout contrôler : dresser le corps, dresser la voix, dresser
le texte. L'attention est vite saturée. J'apprends à lisser les jointures, à serrer les dents,
mâchoire de la productivité. J'apprends aussi heureusement à m'échouer, car je sais
maintenant que dans la perte d'équilibre, quelque chose se libère.

En poésie action, il y a une *performativité du langage* qui se saisit brusquement
de « tout ce qui est connu[, le] transfigur[e], déform[e], dénatur[e] dans un organisme
pluriel et énigmatique » (Fontana, 2013, p. 20).

III. VOCALISER : SPATIALISER UN CHAMP D’ACTION

SENTIR – ce qui surgit aux plans gestuel et sonore : poésie action.

C’est la chercheuse et « critique Josette Féral qui affirmait que “l’intention de la performance n’est pas de dire mais de faire sentir” » (Ferrando, 2008, p. 19). Écouter, tendre la voix, s’ouvrir (dans) *les sens*

Depuis un discours dénué de message, avec l’intention de *faire sentir*, la performance est dirigée vers l’autre, *déclenchant une certaine empathie* envers lui, liée au désir, avec l’intention de se faire sentir [...] Mais l’on ne veut pas que ce faire sentir constitue une simple *contemplation passive de l’action* menée à bien. Il faut que ce faire sentir soit capable *d’activer la réflexion et la capacité imaginative de l’autre*. Il faut que la performance non seulement traverse l’autre à travers ce faire sentir, mais qu’en plus elle incite et provoque à son tour sa propre interprétation ou lecture, ou qu’elle mobilise sa capacité créative. Il est nécessaire que, *depuis un discours, s’organise un nouveau discours* chez le récepteur, chez l’autre, chez le public [Je souligne] (Ferrando, 2008, p. 19).

La performance ne s’éprouve-t-elle pas à travers l’inconfort d’un déplacement, d’une *dés-orientation*, qui se noue à même l’expérience sensible du présent de la voix ? Trébucher là, « entre reconnaissance et ambiguïté des significations » (Féral, 2013, p. 212), bousculé·e par ce qui *résonne* avec et contre soi.

PAGINER – *Les chiens* (1982/2007) d'Hervé Guibert. Je me souviens tenir une copie entre mes mains, prendre un couteau, puis en glisser la lame entre les pages qui, bien que reliées, n'avaient résolument pas été tranchées à l'assemblage du livre. Toutes ces pages déchirées comme une dentition acérée, elles avaient secoué le texte et mon expérience de lecture, comme un trop plein de corporalité peut parfois secouer la voix et en bousculer la réception. Site d'inscription pour le langage littéraire, la page fonctionne normalement quand elle tourne intacte dans la reliure du livre; quand se confondant en série numérotée, la page demeure à sa place; support fabriqué à même l'effacement présumé de sa matérialité. Quand un décollement s'opère, que je *la* lis *elle* aussi, je suis touchée de ce débordement. Cette sensation, je la retrouve dans cette œuvre de Kathy Slade, *love poem* (2015), que je lis avec affection pour ses pages, rebuts d'écriture ayant fait l'objet d'une reliure.

Surfaces documentant le raté de la transcription d'un poème, l'œuvre surgit d'une gestuelle négociée avec la matérialité du papier. À même les gestes manuels et mécaniques de l'écriture, il y a la machine (dactylo *Smith-Corona Skywriter*) et l'artiste (Kathy Slade) qui conversent. Le poème se crée dans l'écueil de leur tendance respective à coïncider, à *dé-faire* le poème concret *Graph of an Affair* de Michael Joseph Phillips – produit fini attendu de la transcription dactylographiée. Les pages de *love poem* sont chacune un ratage, le brouillon que nous aurions jeté. Rassemblées telles quelles, c'est ensemble qu'elles font *œuvre*. Il y a quelque chose d'émouvant dans le fait de pouvoir recevoir ce qui échoue. Être *faillible*, qualité relationnelle, devenue ici opératoire, qui tend à restituer une certaine complexité du langage dans la relation à l'objet-livre. Depuis sa forme et sa structure, son papier que l'on touche, le livre de Kathy Slade n'est plus strictement considéré comme un véhicule usiné pour livrer la *voix textuelle*. Texte, page, livre et machine, corps et voix sont tout aussi *présent·e* et *signifiant·e* l'un·e que l'autre dans cette expérience que l'artiste m'entraîne ici à faire du langage.

TOUCHER – Dans *Touch Poems*, une série de livrets conçus par Yoko Ono en 1960, l'expérience du *langage* est irrémédiablement liée à l'expérience du *toucher* :

[d]ans *Touch Poem #5*, par exemple, le texte a été substitué par des lignes de ruban adhésif et, traitées comme des illustrations, différentes touffes de cheveux ont été collées aux pages [...] Au premier regard, ils s'apparentent à des textes en Braille. Toutefois, en regardant de plus près, il n'y a manifestement rien à lire dans le ruban (du moins pas au sens conventionnel); c'est (relativement) lisse. Bien que les lignes suggèrent un texte narratif, il s'agit d'un langage opaque* ¹⁴ (Concannon, 2021, p. 133-134).

Si le système de notation qu'est l'alphabet intervient ici dans la conception de l'œuvre, il n'en tient qu'au titre qui fonctionne comme une adresse et se lit comme une directive : *Poème à toucher*. Construire la signification du poème s'arrête à ce stade de l'expérience, le poème figé dans la forme d'une requête avec laquelle on jongle dans ses pensées, ou se poursuit par l'action du toucher qui se risque à avancer physiquement dans l'*opacité* du langage (« opaque language »), en s'engageant de sa propre gestuelle – peut-être pleine d'assurance ou de gestes malhabiles – dans la matérialité du poème. Auquel cas, le toucher du poème surgit précisément là où le risque est pris, c'est-à-dire dans l'expérience kinesthésique de tourner les pages blanches entre lesquelles sont insérés des cheveux humains. Les usages que nous faisons de la voix aux plans linguistique (les comportements verbaux, tels que parole et écriture) et extra-linguistique (les comportements non verbaux, tels que gestes, tics et mimiques) entrent alors en collision. *Tourner les pages* d'un livre pour en lire le poème se transforme en *tourner les mèches de cheveux* entre nos doigts. Qu'est-ce que cette sensation perçue par le sens du toucher change dans l'expérience de lecture ? Elle y inscrit pour moi une communication de tous les jours; de celle qui se fait depuis le corps en mouvement et

¹⁴ Dans le texte : « *In Touch Poem #5, for example, lines of tape replaced text, and clumps of different hair glued to the pages were treated as illustrations [...] At first glance, they appear to be Braille texts. Upon closer inspection, however, it becomes clear that there is nothing to be read in the tape (at least in any conventional sense); it is (relatively) smooth. Though the lines imply a narrative text, it is an opaque language* » (Concannon, 2021, p. 133-134).

affecté dans l'action; qui s'organise avec ou sans les mots, depuis cette gestuelle sonore qu'est l'expérience de la vocalité humaine.

En sollicitant la dimension verbale et non verbale du langage, l'œuvre rend ainsi compte d'une complexité intrinsèque à l'expérience ordinaire de la voix humaine.

D'ailleurs, si *Touch Poems* prit initialement la forme d'un objet de poésie concrète, cette œuvre s'exprima en 1964¹⁵ par le biais de la performance à la Naiqua Gallery de Tokyo (Concannon, 2021). Midori Yoshimoto rapporte, en se basant sur le témoignage d'un participant (Takahiko Iimura), « [qu']un groupe de personnes, incluant Ono, s'assirent ensemble en cercle et se touchèrent en silence* »¹⁶ (Yoshimoto, 2005, p. 96). Dans quel(s) sens, de quelle(s) manière(s), sur quel(s) plan(s) *toucher*, et *se laisser* (ou non) *toucher* ? Répondre, c'est alors collectivement le négocier *ici* et *maintenant* dans l'agir et le travail mutualisé de l'attention. C'est évidemment aussi en réfléchir les limites. Et interroger, par exemple, *les* sens du *coup* de téléphone infligé à répétition – ce que fit ce jour-là Nam June Paik, qui « utilisa le son de la sonnerie... pour toucher les participants* »¹⁷ (Iimura, cité par Tomii, 2004, s. p.).

¹⁵ Kevin Concannon indique que Yoko Ono en présente la chronologie dans une note de programme datée du mois de septembre 1965 (3rd Annual Avant Garde Festival, New York) – « *Touch Poem was first exhibited in the lobby of the Living Theater in New York City on January 8 '62 in the evening of AN ANTHOLOGY. It was then exhibited at the Sogetsu Art Center in Tokyo for the evening of WORKS BY YOKO ONO. Touch Poem, the audience participation piece, was first performed in NAIQUA GALLERY, February 1964* » (Concannon, 2021, p. 136).

¹⁶ Dans le texte : « *One of the participants, Takahiko Iimura, noted that a group of people including Ono sat in a circle and touched each other in silence* » (Yoshimoto, 2005, p. 96).

¹⁷ Dans le texte : « *Nam June Paik, who phoned the gallery and "used the ringing sound ... to touch the participants"* » (Tomii, 2004, s. p.).

RISQUER – II. Le sens du toucher contribue à un savoir expérientiel au cœur des pratiques en art action.

En régime d’oralité, l’œuvre nous place dans « la possibilité, même virtuelle, de toucher le corps de l’autre et d’en sentir corporellement la présence » (Zumthor, 2008, p. 175); cette *tactilité* est reliée à la présence concrète du « corps d’où émane la voix », explique Paul Zumthor (2008, p. 187). Le potentiel de contact entre des corps est alors ce qui attribue au poème une qualité tactile.

L’expérience que nous faisons de la *tactilité* se crée à partir du contexte spatial de l’énonciation – par exemple, entre quatre murs (imaginons, une pièce...) ou entre deux murs (imaginons, une ruelle...) – et de ce que les corps en présence y font – le corps agissant dans l’action, et aussi le corps agissant dans la réception. La *dés*-orientation vécue au présent de la voix, par le corps et dans l’espace – lorsque, par exemple, je me tiens à distance, et que je m’efforce de lire *cette* distance perçue normalement comme étant d’usage –, cela participe de l’expérience *tactile* d’une œuvre poétique.

Enfin, si la performance repose sur « l’engagement empirique, hic et nunc, de l’intégrité d’un être particulier dans une situation donnée » (Zumthor, 1990, p. 42), la notion de présence va « [a]u-delà d’un être-là, d’un être-là dans (dans un corps, dans le moment présent, dans l’espace), d’un être-là avec (avec l’objet, avec l’action, avec soi-même, avec l’autre), la présence performative est un fil conducteur » (TouVA, 2017, p. 101).

Pour descendre dans l’écriture d’une poésie *in situ*.

FAIRE DES CHOSES – « Mon corps est là où il a quelque chose à faire », écrit Maurice Merleau-Ponty (cité par Ahmed, 2006/2022, p. 100). C’est dans le *faire des choses* que des lignes se tracent; celles *du corps* et celles qui *divisent l’espace* (Ahmed, 2006/2022, p. 24-25). Ces lignes sont celles du mouvement des corps et des espaces qui *s’orientent* et *sont orientés* (Ahmed, 2006/2022). La notion de lieu intervient dans cette expérience dynamique, où la relation entre *sujet* et *espace phénoménal* est caractérisée par le corps qui tend à *s’y étendre* (Ahmed, 2006/2022, p. 100). Dans une perspective phénoménologique, les possibilités d’action sont étroitement liées aux perceptions spatiales. Ce que nous faisons avec le corps et qui vise certains objets – ceux-là même qui sont orientés comme étant à *proximité* par nos actions –, crée, à force de se répéter, une *orientation corporelle*; c’est-à-dire un *champ d’action* qui oriente alors les possibilités même de l’agir (Ahmed, 2006/2022, p. 90). Pour Sara Ahmed, il importe de considérer le genre et la sexualité depuis cette perspective phénoménologique, où « l’horizon corporel [est] un espace pour agir, *qui place certains objets à notre portée et pas d’autres* » (2006/2022, p. 101). Pour décrire l’espace vécu par l’orientation du *corps straight*, Ahmed explique que les perceptions spatiales sont en phase avec l’*axe normatif* – les lignes déjà données – et la *verticale* – cet *alignement* du corps qui, en reproduisant précisément les lignes, les efface du champ de la perception (2006/2022, p. 100-102). C’est donc dire que le corps s’engage, pour ne pas perdre sa pleine amplitude de mouvement, dans des « dispositifs de redressement qui maintiennent les choses en ligne » (Ahmed, 2006/2022, p. 101). Et ce, parce qu’aussi longtemps qu’un *décalage* entre une *chose* et la *ligne* persiste, l’expérience de la perception sera *queer*¹⁸ – « ce qui désoriente[ra] l’image et même, déstabilise[ra] le corps » (Ahmed, 2006/2022, p. 101-102).

¹⁸ Dans *Phénoménologie queer. Orientations, objets et autres* (2006/2022), Ahmed emploie le terme « queer » selon deux contextes d’usage, parfois « pour décrire ce qui est oblique ou hors ligne » (p. 236), d’autres fois « pour décrire des pratiques sexuelles spécifiques » (p. 237). Ahmed précise : « [r]endre les choses queer revient certainement à perturber l’ordre des choses [...] les effets d’une telle perturbation sont inégaux, précisément parce que le monde est déjà organisé autour de certaines formes de vie – autour de certains temps, certains espaces et certaines directions » (p. 237-238). Aussi faut-il « savoir ce

SPATIALISER – un *champ d'action*. Quand Lenora de Barros (*Poema*, 1979) engage sa langue dans la dactylo *Hermes Baby*, son toucher qualifie pour moi un *contact queer* (Ahmed, 2006/2022) par lequel elle s'arrache une liberté de mouvement, qui la (*dé-*)place toute entière dans l'espace de l'écriture¹⁹. Dans ce poème visuel, qui prend la forme d'une « séquence photographique d'actions performatives* »²⁰ (Fletcher, 2023, s. p.), la corporéité de l'expérience vocale s'exprime bruyante. C'est que « [l]e corps de De Barros est inséparable de l'œuvre* »²¹ (Calirman, 2023, p. 93), on ne peut ni *l'*occulter de l'image, ni *l'*en dissocier de l'action; on ne peut *la* soustraire du *poème* en lui-même. Le toucher de la langue bousculant ici la métaphore d'une parole de l'esprit couchée sur le papier, corps et objet produisent un *contact queer* dont l'effet est de « bouleverser cette ligne qui divise les espaces en tant que mondes, créant ainsi d'autres types de connexions, où *des choses inattendues* peuvent se produire [Je souligne] » (Ahmed, 2006/2022, p. 249).

Molle et visqueuse, la langue de Lenora de Barros fait craindre le pire. Comment fixer l'encre des lettres et maintenir l'intégrité du papier, le cadre structurant de la page immaculée, si la langue bave, coule, salive animale ? Poème construit sans mots, la voix ne *pass*e pas dans le texte, car la langue de Lenora de Barros se refuse à être *l'impression*, à recevoir le statut de *métaphore*. La création du poème se produit plutôt dans le mouvement de *sa/la* langue et du langage qu'elle négocie à même la matérialité

que nous faisons de tels moments de désorientation, ainsi que ce que de tels moments de désorientation peuvent faire – s'ils peuvent nous laisser espérer de nouvelles directions » (p. 233).

¹⁹ *Poema* (1979) est « [l]a première œuvre que j'ai performée avec ma langue* », explique Lenora de Barros durant une entrevue (De Barros, 2022) où elle précise le lien qu'elle entretient dans sa pratique avec le mot *lingua*. « Cette fascination pour le mot, pour le langage, elle est surtout venue de cette idée qu'en portugais et dans certaines langues latines, vous avez "língua" avec plusieurs significations : comme un organe, comme un langage, comme une métaphore du langage, comme une langue. Ces dimensions et ces sens m'ont stimulée précisément à penser comme une image* » (De Barros, 2022). Se confiant sur l'origine de *Poema* (1979), De Barros dit, « [c]ette œuvre a une histoire un peu particulière [...] elle a commencé à être travaillée et créée sur ma machine à écrire. J'avais une petite machine, elle s'appelait "Hermes Baby", de couleur orange, je l'aimais* » (De Barros, 2022).

²⁰ Dans le texte : « *In the 1970s, she [Lenora de Barros] began creating visual poetry, constructing poems from photographic sequences of performative acts, rather than words* » (Fletcher, 2023, s. p.).

²¹ Dans le texte : « *De Barros's body is inseparable from the work* » (Calirman, 2023, p. 93).

du monde. Le cadrage serré de chacune des six photographies a d'ailleurs pour effet de rendre visible cette créativité à l'œuvre du mouvement, lorsque depuis l'expérience d'une *dés*-orientation, l'impulsion nouvelle qui est donnée au corps surgit là où l'on ne s'y attendait pas – *sa/la* langue ne reste ni dans *sa bouche* (*effacée, silencieuse*) ni dans *sa poche* (*passive, obéissante, polie*). Les touches lettrées à actionner sont pointées du bout de *sa/la* langue, léchées, pressées; les blocs de métal engravés d'un caractère à frapper contre le ruban d'encre sont soulevés, humectés, lubrifiés; et encore, *sa/la* langue est pincée, séquestrée et contrainte entre les bras-leviers de la machine à écrire.

Si *Poema* (1979) peut témoigner d'une forme d'écriture qui réaffirme l'impossibilité d'évacuer le corps dans la voix réelle (la vocalité humaine) autant que métaphorique (la voix du texte), l'œuvre signale également la langue d'une femme qui s'exprime entière. Plus désirante que craintive dans l'expérience du langage et de la vocalité humaine, elle ne fait pas que manipuler les pièces de l'alphabet; *sa/la* langue descend, coule, s'infiltrer, et se *dé*-joue dans la machine du langage; avec et contre les lettres, *sa/la* langue se crée là un espace praticable; prenant poème comme la vie prend racines dans les fluides.

APPRENDRE – De la gestation, à la naissance, aux toutes premières années de vie, *je* suis un maigre récit dont l'incipit a été placé entre les gencives, dans ce vide d'avant les dents de lait. La structure narrative qui me met au monde a gommé le cri inaugural d'un sourire assourdissant. Ma mère s'inquiétait de ce que je respire sans bruit. S'il avait fallu ne pas sourire dans cette histoire, on aurait cru de chiffon le poupon. Sourire fut donc ma première occurrence vocale. Comment la voix d'une nouvelle-née s'est-elle donnée à entendre si scellée d'un sourire à la commissure des toutes petites lèvres ? Il faut croire que l'action de sourire fut suffisamment vocale pour que la voix du poupon ne soit pas confondue avec celle de la poupée.

Prendre les bottines, nouer dans sa langue les lacets oreilles de lapin, apprendre inoffensive à mesurer la taille et le volume des boucles vocales.

Risquer s'étendre dans la conversation.

Découper les sourires.

Des oreilles à la mâchoire, de la trachée au nombril, se les attacher là compulsivement. S'en faire une guirlande, jusqu'à pouvoir loger minimalement une pièce.

NETTOYER – Il y a de ces espaces qui réclament une énonciation nettoyée d'excroissances vocales.

Ces lieux sont inhabitables.

ALPHABÉTISER – Ma voix fonctionne quand elle me réassigne à ma place. Je dis *place* sans trop savoir de quoi il en retourne. Je dis *place* comme je dis *vague*. Puisque cette place est indéterminée, continuellement redéterminée; trop souvent reconduite par la violence d'un dressage qui procède par jeux de langage sournois.

Sautiller dans l'espace

devant lui : en arrière, en avant, en avant, en avant, et en arrière encore, maintenant mouvement tournant autour de lui, et puis encore sur la pointe des pieds, sans le quitter des yeux, et de côté et en avant et en arrière (Sarraute, 1957/2007, p. 28-29).

Contre l'énervement des portes qui sortent de leurs gonds, ne plus craindre l'accent aigu, ne plus dissoudre la voix comme du sel dans un verre d'eau.

Depuis l'inconfort de la maison de poupées, écouter la vidéo *Semiotics of the Kitchen* (1975). Apprendre de Martha Rosler. Répéter « A » – « Apron ». La regarder enfiler son tablier, admirer le ton de ses gestes assurés. Répéter « B » – « Bol ». Prendre comme elle un récipient entre mes petites mains. Répéter « C » – « Chopper ». Puis ne plus suivre le pied de la lettre...

« D » – Devenir bruyante, *ce son qui perce, traverse, voyage*.

Pour chaque lettre de l'alphabet, l'artiste énonce à voix haute le nom d'usage d'un instrument de cuisine et le geste qui accompagne habituellement son utilisation. Rosler mesure ses gestes, sa voix dans l'écran. Elle est dans le cadre, là où nous l'attendons. Seulement, elle y cuisine des gestuelles sonores qui s'échappent fracassantes. C'est qu'elle opère des déplacements autant sémantiques que corporels au moyen de sa voix, de son corps, de l'espace de la cuisine (et ses objets). Les murs de la maison de poupées se tordent, la langue se déplace. Rosler m'offre la perception d'un *décalage* heureux. L'alphabet devient une partition, et l'abécédaire, le registre de nos usages et pratiques langagières. À la lettre « Y » – « Why ». Bras écartés, fourchette et couteau de service aux poings levés, j'y perçois : comment *se fait-il* et comment *faire autrement* ? Je reçois la question comme un clin d'œil complice.

SOURIRE – C’est la première instruction qu’adresse Paul Auster à Sophie Calle pour le projet *Gotham Handbook* (1994)

Souris quand la situation ne l’impose pas. *Souris* quand tu es en colère, quand tu te sens malheureuse, quand tu te sens très malmenée par la vie – et vois quel effet ça fait. *Souris* à des inconnus dans la rue. New York peut être dangereuse, tu dois donc être prudente. Si tu préfères, ne *souris* qu’à des femmes (les hommes sont des brutes, il ne faut pas leur donner d’idées fausses). *Souris* néanmoins aussi souvent que possible aux gens que tu ne connais pas. *Souris* à l’employé de banque qui te donne ton argent, à la serveuse qui t’apporte ton repas, à la personne assise en face de toi dans le métro. Vois si l’un d’eux te sourit en retour. Comptabilise le nombre de sourires qui te sont adressés chaque jour. Ne sois pas déçue quand les gens ne te rendent pas ton sourire. Considère chaque sourire qu’on t’adresse comme un cadeau précieux [Je souligne] (1998, p. 11).

Sophie Calle s’active, *actionne* le sourire – objet de l’instruction.

Elle note les sourires, les dénombre et les contextualise; ceux qu’elle offre; ceux qu’on lui retourne, ou non. Sophie Calle ne s’en fait pas trop. Si l’instruction ravive ici l’injonction du sourire plaquée sur le corps des femmes, l’artiste s’en saisit comme d’un matériau, choisissant de ne pas *comptabiliser* que le nombre de sourires qui lui sont adressés, mais aussi ceux qu’elle produit. Car ceux-ci, Auster ne les a pas considérés, lorsque réfléchissant à l’archivage quotidien de la trace du sourire, il en réclame le compte. « *Unquestionably an oversight*²² », écrit Calle (1999/2007, p. 246). En s’emparant de l’injonction, Sophie Calle épuise le sourire et, bien qu’elle soit forcée d’en constater l’*empreinte* dans les muscles raidis de son visage à la toute fin²³, on peut imaginer l’assignation à la passivité d’un corps *sans* voix qui se renverse dans les notes

²² Dans la version traduite en français (« Un oubli, sans aucun doute. »), le mot « oubli » évacue la notion d’*omission*, qui pointerait vers l’action de *négliger de considérer* (« *the failure to notice* »).

²³ Sophie Calle écrit: « Je lui [Paul Auster] ai annoncé que j’avais mis fin au *Gotham Handbook*. Je devais encore arborer ce sourire contraint car il s’est penché vers moi et tout doucement, comme s’il s’adressait à une malade, il m’a dit : “C’est fini, Sophie... C’est fini. Tu peux arrêter de sourire” » (Calle et Auster, 1998, p. 93).

de son carnet, là où l'artiste a consigné le récit de cette expérience vocale par laquelle elle *se* mesure à l'expressivité sonore, ou non, du geste. Car si le sourire est un comportement non verbal, cette pratique langagière *vocalise* un seuil, le point de bascule entre la gestuelle d'un silence qui, potentiellement, dispose autant d'*ouverture* que de *fermeture*.

< *boundary music* > (1963)

Make your sound faintest possible to a boundary / condition whether the sound is given birth to as / a sound or not. At the performance, instruments, / human bodies, electronic apparatuses and all the / other things may be used.

Mieko Shiomi

PLACER – Amanda Weidman utilise les notions de *chorégraphie interne* (« internal choreography ») et de *chorégraphie externe* (« external choreography ») pour réfléchir les manières dont nous *plaçons* la voix dans le corps et dans l'espace (2015, p. 235). Elle souligne que le fait de penser la vocalité en termes de *pratiques vocales* (« vocal practices ») permet d'interroger ce que la production même d'une voix demande au corps (Weidman, 2015, p. 235). Car si le larynx est l'organe principal de la voix, c'est tout le corps qui s'engage dans la production d'un son. Ancrée dans la *matérialité* du monde, la voix n'est plus hors-le-monde (métaphysique), et on peut alors entendre dans cette pratique sociale, la réflexivité d'une vocalité agissante :

[...] la mise en œuvre répétée d'une pratique vocale contribue à faire advenir une catégorie sociale et une position du sujet: c'est ce à quoi Bourdieu référerait par le « pouvoir symbolique » du langage, qu'Austin a conceptualisé comme « faire des choses » avec les mots, et que Butler a théorisé plus largement comme la « performativité »* ²⁴ (Weidman, 2015, p. 237).

Placer sa voix, c'est alors aménager un espace praticable; c'est ce que je fais avec ma voix pour gagner un champ d'action corporelle.

²⁴ Dans le texte : « [...] *the repeated enactment of a vocal practice helps bring into being a social category and a subject position: what Bourdieu referred to as the "symbolic power" of language, Austin conceptualized as "doing things" with words, and Butler more broadly theorized as "performativity"* » (Weidman, 2015, p. 237).

IV. *TEXTURER*, UNE ÉCRITURE DE VOIX

TEXTURER – On dit les cordes vocales. On s’imagine l’attacher, mais « [l]a voix se dit alors même qu’elle dit » (Zumthor, 1983, p. 13) et de tout le corps humain, « aucun organe [n’est] destiné directement à la production vocale » (Le Breton, 2011, p. 13). La voix symbolise donc peut-être moins une forme qu’une *texture* qui s’éprouve dans l’action, par le mouvement même de sa *résonance*. Au contact des surfaces, elle vibre de tout ce pointillé de collisions qui la relancent, la pétrissent et la transforment. Entre « cris, chuchotements, enrouements, sanglots, gémissements, toux, rires, éructations, vociférations, chants, fredonnements » (Le Breton, 2011, p. 14), entre parole, silence et gesticulation; comment l’écrire ?

FORMER²⁵ – La voix *débordera* son support; qu’importe le degré, une pulsion, aussi minime soit-elle, en fera bouger la forme. « Parce qu’elle est puissance de parole, de dire, contre la linéarité du langage, la voix est un pluriel interne, une simultanéité » (Meschonnic, 1995, p. 292). Recourir à la partition m’apparaît alors répondre à l’exigence de mouvement que réclame une écriture de la voix. Car l’« œuvre-partition » (Giasson, 2021) incarne en quelque sorte un potentiel de plusieurs formes. C’est que la partition a une *structure tripartite* (« *tripartite structure* ») (Kotz, 2001, p. 61); les possibilités de l’œuvre sont alors à la fois dans le *langage* (par le texte-instruction), dans la *performance* (par le ou les gestes qui produisent l’action performative) et dans l’*objet* (par la surface d’inscription du texte-instruction, de même que les traces matérielles encourues par l’action performative) (Kotz, 2001, p. 60-61). Ce type d’œuvres, en prenant appui sur l’utilisation du texte comme partition, a ainsi pour trait distinctif « [d’être] fondées sur le langage, mais [tout en] pouvant potentiellement donner naissance à d’autres œuvres » (Giasson, 2021, p. 110). Aussi, « les artistes conceptuels ont, depuis le milieu des années 1960, conçu des “œuvres à partition” », explique Denys Riout (s. d., s. p.). Celles-ci « sont caractérisées par une double modalité d’existence – d’une part le concept, unique, d’autre part son incarnation visible, toujours réitérable » (Riout, s. d., s. p.).

²⁵ « [L]a forme n’est pas régie par une règle, la forme est règle. Mais une règle à tout instant recréée » (Zumthor, cité par Hélène Matte, 2013, p. 22).

CONTEXTUALISER – En littérature, l'appellation « partition » fait depuis longtemps référence aux poèmes du poète sonore Bernard Heidsieck²⁶. Quant au terme « texte-partition », il renverrait quant à lui au texte dont la particularité est d'avoir été écrit en prévision de son usage dans le cadre d'une performance poétique (St-Onge, 2022). Si « partition » est un terme qui renvoie de manière générale à la partition *musicale*, c'est-à-dire à un système de notation visant à produire l'archive d'une pratique musicale; le registre d'usages de la partition s'est transformé sous l'effet de maintes influences²⁷. La notion de partition que je convoque ici est celle d'artistes de la néo-avant-garde new-yorkaise (tels que La Monte Young, *Composition 1960 #10*, 1960; Yoko Ono, *VOICE PIECE FOR SOPRANO*, 1961; George Brecht, *WORD EVENT*, 1961²⁸) qui, durant les années 1960, explorent les possibilités du langage par l'intermédiaire d'une forme appelée « “event” scores » ou « word pieces » (Kotz, 2001). Si le terme « event scores » est attribuable à George Brecht, plusieurs artistes, dont Yoko Ono, explorent le « modèle de la partition comme objet textuel/graphique indépendant* »²⁹ (Kotz, 2001, p. 57) – délaissant les principes de notation classique en musique au profit d'une partition prenant la forme d'un « assortiment condensé de mots et de nombres dactylographiés* »³⁰ (Kotz, 2001, p. 57), les expériences de Cage dans les années 1950 marquent alors plusieurs artistes qui participent au mouvement *Fluxus* des années 1960 (Kotz, 2001; Semin, s. d.; Ramade, s. d.; Lussac, 2010; Munroe 2000).

²⁶ *Poèmes-partitions: 1955-1965. Précédé de Sitôt dit 1955*, Limoges, Al Dante, 2009, 416 p., et 2 CD.

²⁷ « Tantôt système de notation précis et codifié, la partition peut être perçue comme médium de la mémoire collective ou individuelle d'une équipe de création, et permettre l'interprétation et la transmission pour une reprise future; tantôt pratique processuelle de production de traces variées de la création en cours, elle peut être appréhendée comme un outil même de composition, reliant chaque élément de l'œuvre, et constituer une entité modulable à tout moment de la création » (Giacomazzi, Héroux et Bienaise, 2019, s. p.). Voir A. Lang « Partitions|Scores. Musique, danse, théâtre, poésie, arts visuels », *Revue française d'études américaines*, 2017, vol. 4, n° 153, p. 3-16; la section « Partition », dans *Chorégrapheur l'exposition*, (dir.) M. Copeland et J. Pellegrin, Dijon, Les presses du réel, 2013, p. 26-54; O. Lussac, *Fluxus et la musique*, Dijon, Les presses du réel, 2010, 332 p.

²⁸ Je me réfère ici spécifiquement à l'étude de Liz Kotz qui, dans l'article « Post-Cagean Aesthetics and the "Event" Score », analyse les œuvres de ces trois artistes (2001). La Monte Young, Yoko Ono et George Brecht ayant chacun·e été pionnière et pionniers de cette forme d'exploration conceptuelle du langage (Munroe, 2000, p. 18).

²⁹ Dans le texte : « the model of the score as an independent graphic/textual object » (Kotz, 2001, p. 57).

³⁰ Dans le texte : « a condensed set of typewritten numbers and words » (Kotz, 2001, p. 57).

REFORMULER – Prenons *WORD EVENT* (1961) de George Brecht, qu’analyse Liz Kotz (2001). Cette *partition d’événement* (« event score »)³¹ est constituée du mot : « Exit ». S’il se lit à la fois comme un nom commun (« sortie* ») et comme un verbe à l’impératif (« sors* »), c’est que l’utilisation du langage dessert ici une *ambiguïté* qui est propre à la structure même de la partition

En installant des chaines de substitutions (mais aussi des chaines de bifurcations, d’hésitations, et d’éclaircissements) entre mot, signe, objet, action, etc., *toutes contenues au sein d’un seul mot*, un petit texte embêtant comme le « Exit » de Brecht ouvre sur l’énigmatique abîme de la sémiotique; ouvrant une porte à l’entrée des structures et des matériaux linguistiques dans l’art visuel des années 1960*³² (Kotz, 2001, p. 61).

Autrement dit, le texte de la partition ayant aussi valeur d’instruction, l’œuvre incarne « inséparablement, des *mots à lire* et des *actions à performer** »³³ (Kotz, 2001, p. 57). Entre langage, performance et objet, cette matérialité glissante, propre à l’utilisation du texte comme partition, s’inscrit pour moi dans l’idée d’une simultanéité qui fait écho au fonctionnement de la voix.

Si ma voix est un flux de texturation, l’écrire suppose une forme capable d’autant de transformations.

³¹ Ramade (s. d.) emploie « event » et fait le choix de maintenir le terme en langue originale, Semin (s. d.) fait de même, mais propose la traduction « événement » (Semin, s. d.) entre parenthèse, Sicotte (2016) utilise le terme « partition événementielle », et Giasson (2021) « partition d’événement ».

³² Dans le texte : « *By setting up chains of sign, object, action, and so forth, all contained within a single word, a perplexing little text like Brecht's "Exit" opens onto the enigmatic abyss of the semiotic, opening a door to the entry of linguistic structures and material into visual art of the 1960s* » (Kotz, 2001, p. 61).

³³ Dans le texte : « *inseparably words to be read and actions to be performed* » (Kotz, 2001, p. 57).

CUISINER – I. Sans livre. Entre le texte – « séquence plus ou moins longue d'énoncés » (Zumthor, 1990, p. 81-82) – et l'œuvre – « tout ce qui est poétiquement communiqué, hic et nunc – (Zumthor, 1990, p. 82) subsiste un écart :

C'est au niveau de l'œuvre que se manifeste le sens global, embrassant, avec celui du texte, de multiples éléments signifiants, auditifs, visuels, tactiles, systématisés ou non dans le contexte culturel : ce que je nommerais le *bruitage existentiel* (les connotations, conditionnées par les circonstances et l'état du corps récepteur, du texte et des éléments non textuels); un accompagnement de formes ludiques de comportement, dépourvues de contenu prédéterminé... [Je souligne] (Zumthor, 1990, p. 82)

L'irritation de ma mère, les fois où j'ai voulu coucher sur papier les savoirs que sa mère et sa grand-mère lui avaient transmis. J'ai fini par comprendre l'écueil de mon geste d'empressement. Une recherche d'efficacité obstruait le sensible. Mesurer les quantités, savoir ce qui précède et ce qui s'en vient, tout cela se transporte par le toucher, dans le (*dé-*)faire du corps et de la voix. L'intuition sensible de la présence s'apprenant là; elle ne saurait s'écrire fixée prestement par les lettres dans le papier. De cette expérience concrète émerge probablement mon aversion pour les livres de cuisine. Quelque chose de profondément désagréable; un froid qui me brûle quand j'essaie de négocier cette pratique de l'intuition avec celle des doigts cherchant la mesure sur la page. En chorégraphiant chaque geste, la recette du livre de cuisine contraint son amplitude en amont. Le texte-instruction d'un livre de *partitions* serait autre chose, car la *recette* deviendrait « le projet d'une action à faire » (Fontana, 2013, p.20), une densité souple de potentiels et de choix maillés dans l'agir.

Prenons *Make a Salad* (1962) d'Alison Knowles³⁴.

³⁴ « *Make a Salad* est d'abord intitulé *Proposition* et performé pour la première fois en 1962 » (Sicotte, 2016, s. p.). L'artiste Alison Knowles, lorsque questionnée au sujet de sa pratique, décrit la *partition d'événement* comme « une recette d'une ou deux ligne(s) pour l'action* » (« *Knowles's event scores, she once explained, are a "one- or two-line recipe for action"* ») (Fiore, 2018, s. p.).

Performée, cette *partition d'événement*, qui ne tient qu'à un fil de quelques mots (« Make a salad »); elle se transforme en une gestuelle embrayée sur la situation, et le *bruissement* de sa musique – celle qui, chaque fois³⁵, surgit de l'action et des particularités de son contexte d'énonciation (18 août 2014, MoMA PS1³⁶ : couteaux hachant ce qui est mélangé, chaudières recueillant ce qui est brassé pour être partagé, vinaigrette s'écoulant sur la bâche amortissant la chute des ingrédients, râteau pour sarcler les feuilles, pour remuer légumes et herbes, ventres enthousiastes, voitures et autres, tout ce qui circule précisément à l'instant, ...).

³⁵ *Make a Salad* a été performée plus d'une fois, notamment au Tate Modern de Londres en 2008, ainsi que sur la High Line de New York en 2012 (Fuentes, s. d., s. p.).

³⁶ Alison Knowles, (artiste), (2014), *Make A Salad*, [documentation vidéographique, performance], Julia Sherman (crédit vidéographique), Vimeo, <https://vimeo.com/104729193>

CUISINER – II. Tokyo 1964. Yoko Ono publie *Grapefruit*³⁷, un livre d'artiste³⁸ divisé initialement en cinq parties – « *Music, Painting, Event, Poetry and Object (later editions included Dance and Film)* » (Munroe, 2000, p. 20) – et dans lequel sont rassemblées plusieurs *instructions* formulées entre 1955 et 1964³⁹. Celles-ci rendent compte de l'usage pragmatique que l'artiste fait du langage (tonalité directive), et aussi de l'usage poétique qu'elle en fait (tonalité lyrique)⁴⁰

A PAINTING TO SEE THE SKY III

See the sky between a women's thighs.
See the sky between your own thighs.
See the sky through your belongings
by making holes in them.

i.e., pants, jacket, shirt, stockings, etc.

1962 autumn (Ono, 1964/2000, s. p.)

En recourant à l'utilisation de verbes à l'impératif, ainsi qu'à des figures de style d'insistance comme l'anaphore, la répétition, et la redondance, une prévalence marquée

³⁷ *Grapefruit : A Book of Instructions and Drawings* est publié par la suite en 1970 par la maison d'édition Simon & Schuster.

³⁸ Autopublié et tiré à 500 exemplaires.

³⁹ « Ono considérait ses Partitions comme étant la manifestation matérielle d'idées qu'elle concevait et entreposait dans sa mémoire. Il y a certains de ces concepts qu'elle ne transmettait que sous forme orale. En 1961, se préparant alors pour sa première exposition solo à la AG Gallery de George Maciunas, elle commença à écrire sur de petites cartes plusieurs de ses concepts. Parfois, il lui arrivait de les noter simplement au verso de cartons d'invitation qui traînaient dans la galerie de Maciunas* » (« *Ono regarded her Scores as material manifestations of ideas she conceived and stored in her memory. Some of the concepts she passed solely in oral form. In preparation for her first solo exhibition at George Maciunas's AG Gallery in 1961, she began writing several of her concepts on small cards. Occasionally, she would simply note them down on the backs of invitation cards she found lying around in Maciunas's gallery* » – Skrobanek, 2013, p. 123).

⁴⁰ Alexandra Munroe compare à cet égard l'artiste à George Brecht, précisant qu'un trait distinctif des partitions de Yoko Ono relève de cette tendance à solliciter « le domaine merveilleux de l'improbable et de l'imaginaire* » (« *Ono's scores often suggest a realm of the wonderfully implausible and imaginary* » – Munroe, 2000, p. 19). Or, c'est dans cet espace de projection – partagé, offert et empreint du *désir* précisément de *créer* – que se noue la rencontre de l'idée et de l'action nécessaires. En ce sens, c'est peut-être pourquoi Reiko Tomii suggère de penser davantage les *instructions* de l'artiste comme des *moyens de produire un acte de communication* (« *her instructions are in and of themselves a means of producing a communicative act* » – Tomii, 2004, s. p.), et moins comme le résultat cristallisé d'une simple *collaboration* (« "collaboration" ») avec l'artiste (*Ibid.*).

pour l'action s'en dégage et sollicite la participation d'autrui dans le processus de création.

Pour l'artiste, l'œuvre est dans l'idée; dans ce qui fait *événement*, par l'expérimentation qui en découle⁴¹. Fondée sur le langage, l'œuvre se crée alors dans l'interprétation du texte-instruction offert, c'est-à-dire au terme d'un déploiement de l'acte de réception, par la construction mentale (un *faire* d'ordre *méditatif*, accompli par le travail de l'*imaginaire*) et/ou physique de l'objet/performance (Skrobanek, 2013; Munroe, 2000).

⁴¹ « Toutes mes œuvres, dans les autres champs, ont une part d'“Event”, une inclinaison pour ainsi dire [...] “Event”, pour moi, c'est [...] faire face à soi-même. Aussi, il n'a pas de script, contrairement aux happenings, même s'il a quelque chose qui le met en mouvement – le mot qui en serait le plus près, ce pourrait être un “vœu” ou “espoir” *» (« *All my works in the other fields have an “Event bent” so to speak [...] Event, to me, is [...] a dealing with oneself. Also, it has no script as happenings do, though it has something that starts it moving – the closest word for it may be a “wish” or “hope”* » – Ono, 1964/2000, s. p.).

CUISINER – III. Bien que Yoko Ono travaille avec des directives, ses *instructions* transportent une certaine *souplesse* dans leur sillage. Car la partition transmet une idée, mais le concept exprimé par les directives est moins à exécuter qu'à interpréter et réaliser à même la contingence du monde, à partir de notre situation, au présent de l'énonciation. Cette *ouverture* (« *openness* »), quant à l'interprétation / réalisation de l'œuvre, est propre aux partitions des années 1960, et c'est une modalité d'écriture qui participe au fonctionnement de la forme en tant que telle, explique Bruce Altshuler

L'utilisation de la partition écrite concentre l'attention sur l'ouverture de l'œuvre d'art elle-même, et ce autant dans sa réalisation que son interprétation. Implicite en composition musicale – là où plusieurs facteurs affectant la performance et l'expérience de l'écoute ne sont pas spécifiés, et pas spécifiables –, cette ouverture passe au premier plan dans les œuvres *instruction* conceptuelles des années 1960. Ne s'appuyant plus sur une tradition musicale, les questions telles que, comment une partition doit être exécutée et, comment l'objet ou la performance qui en résulte doit être interprétée, deviennent centrales à l'œuvre. Citer la partition, disons, EGG de George Brecht (janvier 1963) devrait éclaircir ce point : « au moins un œuf ». Pour de telles œuvres, le fait de l'interprétation ouverte relève autant de leur contenu que d'un trait définissant leur statut ontologique. Les œuvres *instruction* sont ouvertes, car elles sont texturées de manière à laisser entrer le monde – à travers des variations dans l'exécution et l'interprétation – en leur for intérieur* ⁴² (Altshuler, 2000, p. 65).

Admettre ce qui relève de l'*imprévisible* – mais surtout, du vivant –, c'est alors ce que ces « variations dans l'exécution et l'interprétation » rendent possibles.

⁴² « The use of the written score focuses attention on the openness of the work of art itself, both in its realization and its interpretation. This openness is implicit in musical composition, in which many factors affecting performance and listener experience are unspecified and unspecifiable, but it comes to the fore in Conceptualist instruction pieces of the 1960s. Without reliance on a musical tradition, questions about how a score is to be executed and how the resulting object or performance is to be interpreted become central to the work. Citing the score of, say, George Brecht's EGG (January 1963) should make the point clear: "at least one egg." For such works, the fact of open-ended interpretation is both part of their content and a defining feature of their ontological status. Instruction works themselves are open-textured, admitting the world – through variations in execution and interpretation – into their very being » (Altshuler, 2000, p. 65).

L'attitude performative nous ramène à l'essentiel en nous faisant goûter au risque et nous place devant le fait que l'on peut toujours tout perdre.

Sylvie Tourangeau

PRÉTEXTER – prétendre suivre le pied de la lettre.

Si la partition consigne des « matériaux verbaux ou visuels » prenant la forme d'instructions sur une page, elle est aussi l'instant de « la performativité d'un langage complexe en dehors de la page, qui se dilate dans l'espace et le temps, qui se nourrit de contamination, de déraillements, de courts-circuits intermédiés, d'explosions de signes » (Fontana, 2013, p. 20).

La partition, est un *prétexte* pour se rendre.

Nous suivons le *plan* – et l'« événementialité gestuelle » (Citton, 2012, p. 263) remonte comme une *nécessité*, exprimant cette « résistance intérieure du geste au programme » (Citton, 2012, p. 265). Renseignée par le mouvement de ma voix, je travaille depuis un espace de *dé-maîtrise* qui aiguise non pas la *virtuosité* d'un acte rendu tel quel, mais la *faillibilité* de cet acte en tant que tel. Je ne suis pas « le virtuose [...] celui qui réussirait parfaitement à soumettre la réalité à son programme d'action volontaire » (Citton, 2012, p. 43). Plutôt, je suis l'expérience processuelle de ce qui se *dé-fait* dans la *mise en échec du faire*. Je suis le *plan*, et aussi donc ce qui passe à côté; je suis ce qui casse, et ce qui rate (est dans la *maîtrise* qui échoue), car la *dé-maîtrise* est un processus qui admet ce qui tressaute quand le geste qui s'échappe *fissure sa technicité* (des accidents se produisent).

V. ÉCOUTER, TENDRE LA VOIX

ÉTENDRE – la définition de l'écriture, retourner la *page* à sa matérialité. Marilyne Bertoncini définit les *poésies-performances* comme des œuvres poétiques à

situe[r] dans un espace transdisciplinaire, en tension entre diverses tendances artistiques : l'art performance et ses développements dans le champ des arts plastiques ou visuels, la poésie sonore et la poésie action, les diverses avant-gardes comme dada, le futurisme, le surréalisme, Fluxus, mais aussi la contre-culture, le lettrisme, le happening (2021, s. p.).

La notion de texte se réfléchit ici de manière étendue, puisque le champ de cette pratique

suppose à la fois une poésie usant des ressources linguistiques, mais aussi d'autres paramètres constituant le « texte global » de la performance (le texte étant entendu dans une perspective sémiotique plus large que la simple sémantique); notamment, ce texte global peut inclure le son, le geste, l'espace, le temps ou l'apparence (St-Onge, 2022, p. 258).

Un filet d'air s'introduit. Un tout petit courant d'air et cela suffit. *Ça* courbe, *ça* forme une spirale, *ça* s'emporte; ici les lettres, elles ne tiennent plus tout aussi droites, ici mêlées aux sons, ici mêlées à toute cette contingence gigantesque qui s'esclaffe en un coup de vent; ici, dans la *page*, je reconnais l'esprit des feuilles *détachées, déplacées, brusques, tombées, éparées*... je reconnais qu'il me faut descendre dans le sens du toucher, comprendre qu'ici, *toute page a le potentiel de s'emporter*, que lorsqu'elle se soulève, c'est tout le cadre qui s'en trouve déplacé et qu'alors, c'est la *matière* même du texte qui se rompt, puisqu'il ne s'agit plus de la contenir... je reconnais qu'elle est dans les éclats, depuis cette fracture qui s'ouvre en soi.

EXPÉRIMENTER – John Dewey décrit l'expérience artistique-esthétique par un va-et-vient entre *action* et *perception*. L'expérience adviendrait dans le mouvement de cette « contribution cumulative et réciproque entre ce qui est fait et ce qui est éprouvé » (Dewey, 1934/2019, p. 104).

Il y a *écrire* sur le papier. Il y a aussi *écrire* par le mouvement du corps et de la voix. Cette gestualité fait bouger le texte. Déplacé, il est réécrit, et il n'y a pas à s'attacher à une version antérieure, car l'écriture est ici processuelle; sa valeur, expérientielle.

En art action, l'expérience ordinaire de la voix se module selon l'accumulation d'une charge de tension-attention ressentie si fortement qu'elle m'aspire dans un lieu *autre* et par lequel la *dés-orientation* opère les conditions même de l'expérience. Aussi, quand ma voix ne se plie plus si aisément dans la traversée des mots, je prends la mesure du logos et de sa portée dans l'expérience de la vocalité humaine. Cet effet de surprise, ce pourrait être chuter au présent de l'énonciation. En chutant, on se rapproche des organes et on y entend là peut-être moins sourdement la matérialité de la voix, ce phénomène acoustique médié par le corps, et sa situation à l'instant même de l'énonciation. Le souffle coupé, on s'aperçoit que les bruits du monde s'emmêlent à cet « entre-deux du sens et du son » (Le Breton, 2011, p. 13) qu'est la voix.

ÉCOUTER – Il existe d’autres imaginaires possibles pour l’écoute et le travail de l’attention. Jean-Luc Nancy distingue le fait d’*entendre* et celui d’*écouter*

Si « entendre » c’est comprendre le sens (soit au sens figuré, soit au sens propre : entendre une sirène, un oiseau ou un tambour, c’est chaque fois déjà comprendre au moins l’ébauche d’une situation d’un contexte sinon un texte), écouter c’est être tendu vers un sens possible, et par conséquent non immédiatement accessible (Nancy, 2002, p. 19).

Écouter relève de l’expérimentation. C’est une capacité d’accueil. Elle est expérimentale et requiert de dialoguer avec de l’indétermination et de la contingence à l’œuvre.

Aussi, quand Julien Blaine déboule les marches de la gare Saint-Charles durant la déclaration performative « chute-chut ! » (1982), le vocable « chut » est moins à *entendre* qu’à *écouter*. Car pour que les homophones se percutent et que depuis cette collision éprouvée, un *sens non immédiatement accessible* se produise, il faut vouloir habiter ne serait-ce qu’un instant cet espace d’indétermination provoqué par l’usage espace/texte/voix/corps qui simultanément s’articulent dans l’action. Puisque c’est, il me semble, précisément leur mouvement de connectivité qui crée le site où peut se déployer le *faire sentir* de la poésie action.

Et si l’écoute peut devenir une *encorporation* – autrement dit, le site « [d’] expériences et [de] perceptions corporelles [qui] informe[ront] et influence[ront] la pensée » (Hudon, 2022, p. 15) – alors peut-être qu’au présent de la voix, s’emmêleront les contingences matérielles de l’espace devenu – par l’action de la chute (et sa réception) – le lieu incarné d’une *tension*, capable d’accueillir la possibilité même de la fabrique des sens possibles.

DÉ-MAÎTRISER – La partition m'intéresse pour sa rigidité apparente, comme un formulaire qui force la main, le texte-instruction réveille une gestuelle, s'adresse à une mémoire kinesthésique. Poignet, avant-bras, coude, épaule, coup-torsion. Le texte-instruction sollicite une chorégraphie du corps contraint de s'exprimer par voie de réponses recommandées; terrifiante marelle bureaucratique. Les muscles connaissent bien les formulaires, chacune des cases inscrites et prévues à cet effet. Les muscles se rappellent les contorsions et les contusions.

L'attention portée à ce qui *déborde* témoigne dans ma pratique d'une curiosité dirigée à l'endroit de ce qui déborde le pointillé de la forme planifiée. C'est aussi pourquoi je travaille au carrefour de l'écriture et de l'art action, que je m'intéresse au langage de la partition. L'autorité du texte s'amenuise, laissant place à une décomposition / recomposition du texte qui n'est pas sans rappeler l'organicité du vivant – Yoko Ono comparait, par ailleurs, ses partitions à des « “*semences*”, activées individuellement et collectivement dans les esprits et les actions de celles·eux qui les reçoivent* »⁴³ (Concannon, 2008, p. 83).

Enfin, c'est qu'il y a dans la performance une qualité de présence recherchée qui engage le texte dans l'espace et le transforme par l'action du corps et de la voix. Se met alors en œuvre un rapport d'immédiateté risqué, parce que toujours empreint d'imprévisibilité. Or, ce parti pris pour la transformation engage le texte dans l'éphémère de ce qui est vivant et, par extension, vulnérable.

On *peut* accepter de se rendre là. On *peut* souhaiter s'y rencontrer, s'y rejoindre, plusieurs à ce point vulnérable(s)

et, peut-être

⁴³ Dans le texte : « “*seeds*”, activated individually and collectively in the minds and actions of those who receive them » (Concannon, 2008, p. 83)

ESPÉRER y apprendre à mutualiser et vivre l'expérience d'une vulnérabilité profonde – pétrie, entretenue, manipulée, transportée dans nos corps depuis l'expérience de nos différences. Pour se mailler là dans nos pratiques langagières, il nous faudra le désir d'abord, le désir durant, et le désir ensuite; renouvelé tout au long de l'expérimentation, il nous faudra le désir partagé de refuser toute ascendance d'un corps sur l'autre dans l'expérience de la vocalité humaine.

BIBLIOGRAPHIE

Textes critiques et théoriques

- Ahmed, Sara. (2022). *Phénoménologie queer : orientations, objets et autres* (Laurence Brottier, trad.). Éditions de la rue Dorion. (Publication originale en 2006)
- Altshuler, Bruce. (2000). Instructions for a World of Stickiness: The Early Conceptual Work of Yoko Ono. Dans Munroe, Alexandra (commiss.), Hendricks John et Japan Society Gallery, *Yes Yoko Ono* (p. 64-71) [Catalogue d'exposition].
- Bachelard, Gaston. (1992). *L'intuition de l'instant*. Stock. (Publication originale en 1931)
- De Barros, Lenora. (2022). Interviewée par Pollyana Quintella. Lenora de Barros: My Tongue (english subtitles). Dans Pinacoteca de São Paulo (prod.), *Exposição: Lenora de Barros*. <https://pinacoteca.org.br/conteudos-digitais/video/lenora-de-barros-my-tongue/>
- Barthes, Roland. (1976). Écoute. Dans *L'obvie et l'obtus* (p. 217-230). Seuil.
- Bertoncini, Marilyne. (2021). *De la performance aux poésies-performances*. Recours au Poème. <https://www.recoursaupoeeme.fr/de-la-performance-aux-poesies-performances/>
- Cage, John. (2017). *Silence : conférences et écrits* (Vincent Barras, trad.). Contrechamps et Héros-Limite. (Publication originale en 1961)
- Calirman, Claudia. (2023). Discursive practices. Dans *Dissident Practices: Brazilian Women Artists, 1960s-2020s* (p. 58-107). Duke University Press.
- Carson, Anne. (1994). The gender of sound: description, definition and mistrust of the female voice in western culture. *Resources for Feminist Research*, 23(3), 24-31.
- Castarède, Marie-France. (1987). Pour une approche psychanalytique de la voix. Dans *La voix et ses sortilèges* (p.125-166). Belles Lettres.
- Cavarero, Adriana. (2005). *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford University Press.

- Citton, Yves. (2012). *Gestes d'humanités : anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*. Armand Colin.
- Concannon, Kevin. (2021). Yoko Ono's Touch Piece: A Work in Multiple Media, 1960–2009. *Oncurating*, 51, 133-149. <https://www.on-curating.org/issue-51-reader/yoko-onos-touch-piece-a-work-in-multiple-media-19602009.html#n27>
- (2008). Yoko Ono's *Cut Piece*: From Text to Performance and Back Again. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 30(3), 81-93. <https://doi.org/10.1162/pajj.2008.30.3.81>
- Copeland, Mathieu et Pellegrin, Julie (dir.). (2013). *Chorégrapheur l'exposition*. Presses du réel.
- Dewey, John. (2019). *L'art comme expérience* (Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gaspari, Catherine Mari, Nancy Murzilli, Claude Pichevin, Jean Piwnica et Gilles Tiberghien, trad.). Gallimard. (Publication originale en 1934)
- Dolar, Mladen. (2012). *Une voix et rien d'autre* (Christine Vivier, trad.). Nous. (Publication originale en 2006)
- Féral, Josette. (2013). De la performance à la performativité. *Communications*, n° 92(1), 205-218.
- Ferrando, Bartolome. (2008). De la relation communicative avec l'autre dans l'art de l'action. *Inter*, (101), 17-20.
- (2014). Entre l'écriture et l'action. *Inter*, (118), 38-40.
- Fiore, Julia. (2018). *When Making a Salad Became Groundbreaking Performance Art*. Artsy. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-making-salad-groundbreaking-performance-art>
- Fletcher, Kanitra. (2023). *Lenora de Barros: Homenagem a George Segal (Homage to George Segal), 1984*. Landmarks Video Archive, College of Fine Arts, University of Texas. <https://landmarks.utexas.edu/video-art/homenagem-george-segal-homage-george-segal>
- Fontana, Giovanni. (2013). Page. Dans Michaël La Chance et Richard Martel (dir.), *Index du performatif* (p. 19-20). Intervention.
- Frontier, Alain. (2017). Julien Blaine. Chute-Chut ! *Inter*, (127), 24-25.

- Fuentes, James. (s. d.). *Make A Salad, 1962. Alison Knowles*. Art Basel. <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/39164/Alison-Knowles-Make-A-Salad>
- Gagnon, Renée. (2004). *Vacarmes et (suivi de) Et ce fantôme* [Maîtrise en études littéraires, Université du Québec à Montréal].
- Giacomazzi, Enzo, Héroux, Isabelle et Bienaise, Johanna. (2019). La partition en arts vivants : regard(s) sur l'utilisation du mot « partition » chez des artistes québécois·es. *Percées*, s. p. <https://percees.uqam.ca/fr/article/la-partition-en-arts-vivants-regards-sur-lutilisation-du-mot-partition-chez-des-artistes>
- Giasson, Steve. (2021). « *Affaire de routine* » ? : *des œuvres-partitions et de leurs exécutions* [Doctorat en études et pratiques des arts, Université du Québec à Montréal]. Archipel. <https://archipel.uqam.ca/15045/>
- Giasson-Dulude, Gabrielle. (2017). *Les chants du mime : en compagnie d'Étienne Decroux*. Noroît.
- Glissant, Édouard. (2009). *Philosophie de la relation : poésie en étendue*. Gallimard.
- Goux, Jean-Paul. (1999). *La fabrique du continu : essai sur la prose*. Champ Vallon.
- Hill Collins, Patricia. (2009). *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. Routledge. (Publication originale en 2000)
- Hoffmeyer, Jesper. (2008). The Semiotic Body. *Biosemiotics*, 1(2), 169-190. <https://doi.org/10.1007/s12304-008-9015-3>
- Hudon, Véronique. (2022). L'art de donner la parole - The Art of Giving Voice. *Espace*, (131), 6-15.
- Knowles, Alison. (2009). Fluxus Long Weekend. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 31(1), 139-148. <https://doi.org/10.1162/pajj.2009.31.1.140>
- Kotz, Liz. (2001). Post-Cagean Aesthetics and the « Event » Score. *October*, 95, 54-89.
- Lang, Abigail. (2017). Partitions | Scores. Musique, danse, théâtre, poésie, arts visuels. *Revue française d'études américaines*, 4(153), 3-16.
- Le Breton, David. (2011). *Éclats de voix : une anthropologie des voix*. Métailié.
- Lussac, Olivier. (2010). *Fluxus et la musique*. Presses du réel.

- Matte, Hélène. (2013). Performance. 5. Dans Michaël La Chance et Richard Martel (dir.), *Index du performatif* (p. 22). Intervention.
- Munroe, Alexandra. (2000). Spirit of YES: The Art and Life of Yoko Ono. Dans Munroe, Alexandra (commiss.), Hendricks John et Japan Society Gallery, *Yes Yoko Ono* (p. 10-37) [Catalogue d'exposition].
- McDermott, Lydia M. (2012). *Sonogram: A Rhetoric of Echo-Location* [Thèse de doctorat, Ohio University]. ProQuest Dissertations and Theses Global. <https://www.proquest.com/dissertations-theses/sonogram-rhetoric-echo-location/docview/1034461347/se-2?accountid=14719>
- McKinnon, Dugal. (2013). Dead Silence: Ecological Silencing and Environmentally Engaged Sound Art. *Leonardo Music Journal*, 23, 71-74. https://doi.org/10.1162/LMJ_a_00158
- Meschonnic, Henri. (1995). Le poème et la voix. Dans *Critique du rythme* (p. 275-296). Verdier.
- Mercury, Jean-Yves. (2001). *Approches de Merleau-Ponty*. L'Harmattan.
- Nancy, Jean-Luc. (2002). *À l'écoute*. Galilée.
- Puig de la Bellacasa, María. (2017). *Matters of Care: Speculative Ethics in More Than Human Worlds*. University of Minnesota Press.
- Ramade, Bénédicte. (s. d.). Brecht George (1926-2008). Dans *Encyclopædia Universalis*. <https://www.universalis.fr/encyclopedia/george-brecht/>
- Riout, Denys. (s. d.). Art (l'art et son objet) : la reproduction en art. Dans *Encyclopædia Universalis*. <https://www.universalis.fr/encyclopedia/art-l-art-et-son-objet-la-reproduction-en-art/>
- Semin, Didier. (s. d.). Fluxus. Dans *Encyclopædia Universalis*. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/fluxus/>
- Sicotte, Geneviève. (2016). Make a Salad. *Captures*, 1(2), s. p. <https://revuecaptures.org/contrepont/make-salad>
- Skrobaneck, Kerstin. (2013). Yoko Ono beyond Categories. Dans Pfeiffer, Ingrid (commiss.), Hollein, Max, Hendricks, Jon et Schirn Kunsthalle, Frankfurt, Allemagne, Louisiana Museum of Modern Art Humlebaek, Danemark, Kunsthalle Krems, Autriche, Museo Guggenheim Bilbao, Pays Basque, *Yoko Ono. Half-A-Wind Show. A Retrospective* (p. 123-148) [Catalogue d'exposition].

- St-Onge, Yan. (2022). *Sémiotique et esthétique de la poésie-performance : les enjeux de la performance, du texte et de la remédiatisation* [Doctorat en sémiologie, Université du Québec à Montréal]. Archipel. <http://archipel.uqam.ca/id/eprint/15761>
- Streri, Arlette. (s. d.). Perception tactile. Dans *Encyclopædia Universalis*. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/perception-tactile/>
- Trinh, T. Minh-ha. (2022). *Femme, indigène, autre : écrire le féminisme et la postcolonialité* (Julia Burtin Zortea et Claire Richard, trad.). B42. (Publication originale en 1989)
- Tomii, Reiko. (2004). Yoko Ono: Tokyo/1964. *X-TRA*, 7(2), s. p. <https://www.x-traonline.org/article/yoko-ono-tokyo1964>
- Tourangeau, Sylvie. (2001). Du performatif non-stop : synopsis d'une intervention dans un colloque. Dans Guy Laramée (dir.), *L'espace traversé : réflexions sur les pratiques interdisciplinaires en art* (p. 70-75). Le Sabord.
- TouVA – Tourangeau, Sylvie, Victoria Stanton et Anne Bérubé. (2017). *Le 7^e sens : pratiquer les dialogues / pratiquer les workshops / pratiquer le performatif au jour le jour / pratiquer l'art performance*. Sagamie.
- Verhaeghe, Valentine. (2013). Corps résonnant. Dans Michaël La Chance et Richard Martel (dir.), *Index du performatif* (p. 8). Intervention.
- Weidman, Amanda. (2015). Voice. Dans David Novak et Matt Sakakeeny (dir.), *Keywords in Sound* (p. 232-246). Duke University Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv11sn6t9>
- Yoshimoto, Midori. (2005). The Message Is the Medium: The Communication Art of Yoko Ono. Dans *Into Performance: Japanese Women Artists in New York* (p. 79-114). Rutgers University Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt5hjd48.8>
- (2005). Music, Art, Poetry, and Beyond: The Intermedia Art of Mieko Shiomi. Dans *Into Performance: Japanese Women Artists in New York* (p. 139-168). Rutgers University Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt5hjd48.10>
- Zumthor, Paul. (2008). Oralité. *Intermédialités / Intermediality*, (12), 169-202.
- (1990). *Performance, réception, lecture*. Le Préambule.
- (1983). *Introduction à la poésie orale*. Seuil.

Œuvres citées

- Apollinaire, Guillaume. (2007). Il pleut. Dans *Calligrammes : poèmes de la paix et de la guerre (1913 - 1916)* (p. 64). Gallimard. (Publication originale en 1925)
- De Barros, Lenora. (1979). *Poema* [Impressions jet d'encre sur papier]. Fabiana de Barros (crédit photographique). Hammer Museum, Los Angeles, États-Unis. <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/poema-poem>
- Blaine, Julien. (1982). *Chute-chut !* [Performance]. Gare Saint-Charles, Marseille, France.
- (artiste). (1982). *Chute-chut !*. [Documentation vidéographique, performance]. Sarengo (crédit vidéographique). Documents d'artistes. <http://www.documentsdartistes.org/artistes/blaine/repro1-2.html>
- Brecht, Georges. (1961-62). *Word Event* [Dactylographie sur papier]. Museum of Modern Art, New York, États-Unis. <https://www.moma.org/collection/works/127307>
- Brossard, Nicole. (2006). *Amantes* (1980). Dans Nicole Brossard (dir.) *Baiser vertige : prose et poésie gaies et lesbiennes au Québec* (p. 76-89). TYPO.
- Brown, Simon. (2019). *Le nom-membrane*. Moults.
- Calle, Sophie. (1994). *Gotham Handbook* [Installation, textes et photographies]. Centre Pompidou, Paris, France. <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cGEa4yp>
- Calle, Sophie et Paul Auster. (1998). *Gotham Handbook. New York, mode d'emploi* (Christine Le Bœuf, trad.). Actes Sud.
- (2007). *Gotham Handbook*. Dans *Double game* (p. 233-295). D.A.P./Distributed Art Publishers. (Publication originale en 1999)
- Chumova, Martina. (2022, 29 septembre au 21 décembre). *J'écris toujours très librement dans les formulaires* [Écritures publiques]. Dare-Dare, Montréal, Canada. <https://dare-dare.org/fr/evenements/martina-chumova>
- Gladman, Renee. (2022). *Plans for sentences*. Wave Books.
- Guibert, Hervé. (2007). *Les chiens*. Minuit. (Publication originale en 1982)

Heidsieck, Bernard. (2009). *Poèmes-partitions : 1955-1965. Précédé de Sitôt dit 1955* (416 p. et 2 CD). Al Dante.

Knowles, Alison. (1962). *Proposition (Make a Salad)* [Performance]. Institute of Contemporary Arts, Londres, Royaume-Uni.

——— (artiste). (1962). *Proposition #2: Make a Salad*. [Documentation photographique, performance]. Dans Moss, Karen (commiss.) Fabio, Lucia et Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, (2022), *By Alison Knowles: A Retrospective (1960-2022)* (p. 92) [Catalogue d'exposition].

——— (1962). *#2 Proposition*. Dans Knowles, Alison, (1965), *by Alison Knowles* (p.2). Something Else Press.

——— (s. d.). *Proposition*. Dans Knowles, Alison, (1992), *Event Scores* (s. p.). Left Hand Books.

——— (1992). *Event Scores*. [Livre d'artiste, performance]. Fondazione Bonotto, Colceresa, Italie.
<https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/fluxus/knowlesalison/1159.html>

——— (s. d.). *Make a Salad (1962 -)*. Alison Knowles.
<https://www.aknowles.com/salad.html>

——— (2014). *Make A Salad* [Performance]. Museum of Modern Art PS1 Salad Garden, New York, États-Unis.

——— (artiste). (2014). *Make A Salad*. [Documentation vidéographique, performance]. Julia Sherman (crédit vidéographique). Vimeo,
<https://vimeo.com/104729193>

Paterson, Katie. (2007). *Langjökull, Snæfellsjökull, Solheimajökull* [Photographies, trois disques pressés de l'eau de trois glaciers]. Katie Paterson.
<https://katiepaterson.org/artwork/langjokull-snaefellsjokull-solheimajokull/>

——— (2012). *Langjökull, Snæfellsjökull, Solheimajökull* [Trois vidéos]. The Modern Art Museum of Fort Worth, Texas, États-Unis.
<https://www.themodern.org/contact/press/modern-art-museum-fort-worth-presents-focus-katie-paterson-march-4-april-15-2012>

Rosler, Martha. (1975). *Semiotics of the Kitchen* [Vidéo]. Museum of Modern Art, New York, États-Unis. <https://www.moma.org/collection/works/88937>

——— (1975). *Semiotics of the Kitchen* [Vidéo]. Dans MOCAtv, (2012, 12 novembre), *Martha Rosler – Semiotics of the Kitchen – West Coast Art – MOCAtv* [Vidéo]. <https://www.youtube.com/watch?v=oDUDzSDA8q0>

Sarraute, Nathalie. (2007). *Tropismes*. Minuit. (Publication originale en 1957)

Shiomi, Mieko. (1963). *< boundary music >* [Encre sur papier]. The Museum of Modern Art, New York, États-Unis. <https://www.moma.org/collection/works/127554>

Slade, Kathy. (2015). *love poem*. Publication Studio Vancouver.

Ono, Yoko. (1964). *Grapefruit* [Livre d'artiste, impression offset]. The Museum of Modern Art, New York, États-Unis. <https://www.moma.org/collection/works/128103>

——— (2000). *Grapefruit: A Book of Instructions and Drawings*. Simon & Schuster. (Publication originale en 1964)

——— (s. d.). *TO THE WESLEYAN PEOPLE*. Dans Ono, Yoko, (2000), *Grapefruit: A Book of Instructions and Drawings* (s. p.). Simon & Schuster. (Publication originale en 1964)

——— (1961). *VOICE PIECE FOR SOPRANO*. Dans Ono, Yoko, (2000), *Grapefruit: A Book of Instructions and Drawings* (s. p.). Simon & Schuster. (Publication originale en 1964)

——— (1961). *NUMBER PIECE I*. Dans Ono, Yoko, (2000), *Grapefruit: A Book of Instructions and Drawing* (s. p.). Simon & Schuster. (Publication originale en 1964)

——— (1961). *NUMBER PIECE II*. Dans Ono, Yoko, (2000), *Grapefruit: A Book of Instructions and Drawing* (s. p.). Simon & Schuster. (Publication originale en 1964)

——— (1962). *A PAINTING TO SEE THE SKY III*. Dans Ono, Yoko, (2000), *Grapefruit: A Book of Instructions and Drawing* (s. p.). Simon & Schuster. (Publication originale en 1964)

——— (1963). *TOUCH POEM FOR GROUP OF PEOPLE*. Dans Ono, Yoko, (2000), *Grapefruit: A Book of Instructions and Drawing* (s. p.). Simon & Schuster. (Publication originale en 1964)

- (s. d.). *TOUCH PIECE*. Dans Ono, Yoko, (2000), *Grapefruit: A Book of Instructions and Drawing* (s. p.). Simon & Schuster. (Publication originale en 1964)
- (1960). *Touch Poem #5* [Cheveux humains, papier découpé-et-collé, encre sur papier]. The Museum of Modern Art, New York, États-Unis. https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/publication_pdf/3218/MoMA_YokoOno_PREVIEW.pdf
- (1964). *Touch Poem* [Performance]. Naiqua Gallery, Tokyo, Japon.
- Wittig, Monique. (2005). *Les Guérillères*. Minuit. (Publication originale en 1969)
- Young, La Monte. (1960). *Composition 1960 #10* [Dactylographie sur papier]. Whitney Museum of American Art, New York, États-Unis. <https://whitney.org/collection/works/38288>

