

Le corps en lecture publique : techniques et « re-physication de la pensée¹ »

JEFF BARDA

Murray Edwards, Cambridge

L'image que fournit alors le poète, lisant, de lui-même, ne peut être que singulière, au mieux captivante. Et cela même s'il lit « mal » ! Qu'importe en effet, car vient s'inscrire, à cet instant précis, l'image cruciale, bonne ou mauvaise, mais à tout le moins toujours révélatrice, de son écartèlement entre les feuillets, le texte, son texte, qu'il tient devant lui, et l'obligation dans laquelle il se trouve, précisément, d'avoir à l'en arracher, afin, à haute voix, de le dire, **dire, de communiquer** et de le projeter – en lui en sus –, à découvert très nu².

Lorsque la critique littéraire étudie les lectures de poésie, elle s'intéresse très souvent à des notions telles que la « voix », « l'oralité », les rapports entre « l'ordonnement du texte et son exécution » comme manière, par exemple, de penser la relation entre le grapho et phono-centrisme ; ou encore aux conditions matérielles ou « médiologiques » qui rendent cette lecture possible, à savoir l'ordinateur, le micro, les amplis ou la scène. Or, s'il y a une dimension signifiante dans les lectures de poésie qui est souvent dépréciée et qui pourtant joue un rôle central non sans rapport avec les éléments susmentionnés et qui façonne la représentation de la figure auctoriale et les conditions de réception, c'est bien celle du corps.

En France, la lecture de poésie entretient parfois un rapport très perméable avec la « performance » ou le « happening » au point parfois de s'y confondre, si bien que très souvent lorsqu'il s'agit d'événements culturels, les mentions de « Poésie-Performance » ou « Performance-poétique » font florès. Si cela peut s'expliquer par des raisons « institutionnelles » ou « politiques » associées aux lieux où se déroulent aujourd'hui ces lectures – centre d'art, musée, salle de concert, universités ou encore cafés – ce brouillage terminologique³ s'explique aussi par des éléments contextuels et historiques. Tout d'abord, la **généralisation** des lectures de poésie dans les années 1960 fut concomitante de la naissance de la « performance » et du « *happening* », de cette révolution culturelle dont l'un des principaux passeurs fut le néo-dadaïste Jean-Jacques Lebel. Ensuite, parce que le développement de ces pratiques fut lié à l'émergence de nouveaux lieux d'accueil de la poésie : l'émission radiophonique « Poésie ininterrompue » dirigée par Claude Royet-Journoud en 1975, les lectures publiques organisées par Emmanuel Hocquard à l'ARC, ou encore la création de festivals tels « Polyphonix » (1979) – ce « souk libertaire⁴ » selon l'expression de Gilles Deleuze – qui avait pour objet de confronter diverses tendances expérimentales allant des poètes beats américains (Allen Ginsberg) aux poètes sonores (Henri Chopin, Bernard Heidsieck) en passant par d'autres poètes liés à la revue *TXT* comme Valère Novarina ou Christian Prigent. Or si ces lectures prenaient des formes, des fonctionnements et statuts différents, elles se fondaient sur une volonté commune tout d'abord d'en finir avec le mythe de la lecture silencieuse et privée, avec l'académisme, la « récitation » ou le « récital littéraire », c'est-à-dire un mode de lecture théâtral basé sur la

mémorisation et non pas la lecture, pouvant servir à des comédiens (le modèle « Gérard Philipe » de l'époque ou le modèle « Fabrice Luchini » pour aujourd'hui) : elle se voulait « directe » en opposition à la « poésie indirecte », c'est-à-dire « la poésie d'abord écrite, puis imprimée, puis éditée, puis mise en librairies⁵ ». Cependant, sortir de l'intimité feutrée du livre ne signifiait pas nécessairement « en finir avec le livre » mais inventer peut-être une nouvelle forme de visibilité du texte par le corps, capable de reconstituer le mouvement de l'écriture, le battement du sens que suggère l'espace de la page, de donner une corporalité au poème. Debout au pupitre, assis sur une chaise, derrière la table, à genoux, en marchant, couché, de dos dans le noir, dans le un coin de la salle, le corps est une composante majeure de l'acte poétique. « Bio-medium⁶ » qui mobilise les ressources musculaires (les organes, réseaux neuronaux) pour Jean-Pierre Bobillot, le corps est en effet plus qu'un « *being* » (« l'existence d'un corps ») ou un « *doing* » (« l'activité de ce corps ») : c'est un « *showing-doing* », c'est-à-dire un *signe* et une *action*, une sémiotique et une pragmatique⁷. Ces rapports qui relèvent sans doute plus de l'anthropologie que de l'esthétique à proprement dire ont été étudiés par Marcel Mauss dans son article « Techniques du corps » (1934) portant sur l'observation d'objets ethnologiques. Il les définit comme « l'ensemble des mouvements et des positions, qui souvent ne retiennent pas l'attention parce qu'ils sont apparemment communs⁸ » et conclut par une homologie entre corps et langage, affirmant que ces techniques « efficaces » correspondent à l'invention d'un idiome fait de techniques singulières⁹. Ces techniques, certains poètes comme Heidsieck¹⁰ ou Jean-Jacques Viton¹¹ les ont répertoriées allant même jusqu'à proposer des descriptions phénoménologiques du relâchement du diaphragme, des contractions musculaires lors des lectures. Ainsi en s'interrogeant sur « les techniques du corps », il ne s'agira pas dans cet article de penser « le corps » comme lieu d'une intériorité, d'une psychologie ou d'une nature – approche qui impliquerait un retour vers une conception organiciste-lyrique du corps contraire à l'ethos de ces pratiques – ni d'offrir une simple description de la syntaxe corporelle chez quelques poètes français contemporains, mais plutôt de s'interroger sur la manière dont ces techniques entretiennent un rapport avec la physique du sens et participent à ce que Beck appelle « une re-physication de la pensée ». A partir de trois exemples distincts, et suivant une approche diachronique, trois axes seront envisagés : « la dramatisation du corps de l'écrit » chez Christian Prigent, « la dissociation du corps et du texte » chez Christophe Tarkos et enfin le rapport « corps et technologie » chez Anne-James Chaton.

Christian Prigent : la dramatisation du corps de l'écrit

Figure emblématique de l'avant-garde des années 1970, auteur de nombreux romans, de poésies et d'essais, Christian Prigent fonde avec Jean-Luc Steinmetz la revue *TXT* au tournant des années 1970. La poétique de cette revue s'inscrivait dans l'héritage du Textualisme de *Tel Quel* et s'intéressait aux « grandes irrégularités du langage », aux inventions de formes carnavalesques allant d'Antonin Artaud à Denis Roche en passant par Raymond Queneau, James Joyce ou Andréi Biely, pour n'en citer que quelques-uns. Elle fondait sa « politique » sur le principe de textes jugés *a priori* « illisibles » et qui déconstruisaient les fondements de la rationalité occidentale et les repères habituels de lecture. Comme l'affirme Christian Prigent au sujet de *TXT*, « c'était surexcité, grossier, obscène, maladroit, cuistre, mal embouché, arrogant¹² ». Les textes de Christian Prigent sont eux aussi des mises en œuvre de cette non-transparence du langage, de cette négativité, de

cette violence où langue et corps s'affrontent. Ainsi dans « Une leçon d'anatomie¹³ », un texte figurant dans l'ouvrage *Écrit au couteau*, accompagné de planches médicales anciennes de corps **décharnés**, les poèmes qui encadrent ces illustrations ne relèvent pas d'une fonction ekphrastique, illustrative ou paraphrastique, mais fonctionnent comme un espace d'expérimentation formelle, un moyen de trouser le corps de la langue en prenant le corps pour objet :

Scie des troncs,
Torsion.

Bras cassé.
Bras trop court.

Porc, scion d'crâne,
Nuque arquée
Casqué cul.

– Dehors les corps !

Vers l'exigu,
le boyau

qu'enfile ma sœur,

la peur¹⁴.

Disposé en strophes irrégulières, le poème se construit à partir d'éléments hétérogènes faisant clairement référence au corps et à la thématique classique des *membra disjecta*. Mieux, le poème entretient non seulement un rapport direct avec la matérialité sonore (homophonies, écholalies, anagrammes, paronomases, paronymies, inversion ou polyptotes comme autant de figures pour trouser la langue par effets de contaminations, de greffes, d'accrétions) mais aussi avec la matérialité graphique du poème (la scission du vers, le bras cassé). D'un côté une décomposition du mot en syllabes, de l'autre un travail de recomposition prosodique. Pourtant un élément inattendu, fonctionnant ici comme l'indice d'une subjectivité ironique (critique), vient interrompre cette cascade : la présence d'une voix, d'une injonction appelant à un « dehors » plutôt qu'à un dedans, le vœu d'une profération du langage. Dans un texte important intitulé « La voix-de-l'écrit¹⁵ » portant sur la lecture publique, Prigent insiste sur l'importance de la voix lors de la lecture de ses textes, et sur ses opérations d'écriture en rapport avec le corps :

Un certain *emportement* s'impose souvent quand on s'essaie à lire autrement que de façon expressionniste ou oratoire : la vitesse dénature la voix, empêche la consistance des effets d'expression, jette la performance vocale dans un rythme où ne consiste plus que la dimension vocale elle-même [...] A l'inverse : rétention du débit vocal : lâcher la langue sous pression, avec sa passion [...] Faire entendre quelque chose de l'incarnation et de la difficulté verbale en *rentrant* au maximum la voix, tous orifices bouchés, diaphragme noué, corps tassé et plié pour lancer l'expression verbale à partir de ce blocage et de cette surdité : raidi et tronçonné, l'autre corps, le corps écrit¹⁶.

Prigent semble à première vue prendre à contre-pied la *doxa* et la politique des auteurs proches de *Tel Quel* selon laquelle la littérature devait s'émanciper de la voix jugée linéaire, associée à une présence et une tradition logocentrique au profit de l'écriture. De

plus, comme le souligne Bobillot, cet intérêt pour la voix, le souffle et le rythme se distingue des intérêts de ceux prônant « la poésie sonore », « la lecture silencieuse » ou « théâtralisée » en ce sens que Prigent ne cherche ni à faire sortir le poème de la page, ni nécessairement à le confiner à son espace feutré. La lecture n'est ainsi pas une sortie du texte vers la scène ou une mise en scène spectaculaire, mais une manière de rendre palpable la scène de l'écriture : « scriptotextes » plutôt que « vocotextes¹⁷ ». Cette distinction en suggère ainsi une autre : la lecture publique ne rendra pas compte de la « voix du style » ou des modulations de la « voix psychologique » qui « démasque l'individu » mais rendra audible la voix *monstre* de l'écrit. Cette « voix-de-l'écrit » n'est donc pas la voix ordinaire, naturelle et socialisée, celle du « langage ordinaire » ou la voix intime « privée » mais une voix spécifiquement « écrite », anonyme, dé-substantialisée et dé-psychologisée.

Dans une vidéo-lecture¹⁸ disponible sur le site P.O.L., et portant sur l'ouvrage *Une Phrase pour ma mère*, cette relation entre voix et écriture se précise dans la relation au corps. Le dispositif de la lecture est somme toute classique : une chaise, une table, un micro. La chaise et la table établissent une première homologie avec l'acte d'écrire. Le corps assis n'est ni tourné vers le public, ni face à lui ~~au public~~, c'est-à-dire dans une posture d'action ou d'illocution directe, mais recroquevillé sur lui-même de sorte à neutraliser le pathos. Comme l'indique Prigent dans une récente interview : « ce n'est pas d'abord face au public que je me sens placé. Je suis posé face à mon texte (ce pourquoi je lis assis, nez sur la feuille). D'une certaine manière, c'est à la hauteur du texte que je dois être, c'est lui que je ne dois pas décevoir¹⁹ ». Le texte est donc le référent, réalité première, et la lecture publique ne cesse en effet de rendre compte de ce travail – par ratages, erreurs, faux départs – mais aussi de faire gonfler la langue en volume sonore et de rendre perceptible la « profération », les vibrations de la gorge, du nez, du souffle diaphragmé. Mais c'est bien ici la main qui joue une fonction essentielle dans ce processus. Le geste de la main, partagé aussi par Guyotat ~~mais~~ [et] aussi – plus récemment par Simon Alloneau²⁰, alterne entre « supination » et « pronation »²¹ puisque le radius tourne autour de son axe longitudinal de sorte que la paume de la main s'oriente antérieurement (la paume en avant) et que le dos de la main s'oriente postérieurement (le dos de la main regarde derrière). Cette main n'est donc pas la main qui écrit mais la main qui rythme, donne la scansion du texte. Elle le sculpte et lui donne corps. Comme l'explique Paul Zumthor, les codifications gestuelles jouent un rôle crucial dans la réception d'une œuvre, elles relèvent d'une fonction cognitive : « Un certain modèle gestuel (souvent strictement codé) fait partie de la compétence de l'interprète et contribue à créer chez l'auditeur les conditions psychophysiologiques de la participation²² ». La lecture publique chez Prigent serait donc plus une affaire de « corps du texte » que de « langage du corps » avec ses articulations, heurts et malaises. Si la lecture peut paraître parfois spectaculaire, ce qui est livré au spectateur c'est le malaise du corps aux signes, l'asphyxie, l'obstacle à travers duquel « voix et pensée » se frayent un passage. Cette voix verbalise l'expérience du monde autrement que par la voix subjective, elle ouvre sur un réel qui met en branle le chaos, saisit la conscience de la fuite du présent. En proposant le paradoxe par lequel la profération sonore permet à la fois d'atteindre quelque chose d'essentiel dans l'écrit et en même temps de figurer son chaos, son vide ou son silence, Prigent nous permet de penser que ce qui est réellement dramatisé, ce n'est pas le corps en tant qu'entité matérielle mais le texte lui-même dans sa lutte déchaînée avec l'univers des signes, c'est-à-dire le texte comme *trace* écrite, phonique, rythmique. Il réalise du même coup le pari de penser l'écriture comme une re-physication de la pensée qui illustre une certaine spontanéité dans l'acte d'écriture et en même temps une certaine distance,

processus qui livre au lecteur/spectateur « un dessin stylistique », c'est-à-dire un tracé dont la préoccupation première est de refléter l'autonomie de la physique du texte.

Christophe Tarkos : dissociation du corps et du texte

À l'inverse du paradigme de la « voix-de-l'écrit » ou de certains modèles expressifs et spectaculaires associés à la « poésie en chair et en os » (Julien Blaine), s'est développé au début des années 1990 en France un autre modèle qui ne mettait l'accent ni sur la condensation expressive de la trace écrite ni sur la dramatisation du corps, mais au contraire sur une volonté de dissocier le rapport corps/texte. Ce type de lecture qui prônait une sorte d'horizontalité atonale, langue prosaïque, trouve notamment son illustration dans le travail de Christophe Tarkos. Ce poète a joué un rôle majeur dans la reconfiguration du champ poétique des années 1990 et a occupé la scène de la performance en France et ailleurs, multipliant interventions et lectures, comme le suggère la récente publication de *L'Enregistré* édité par Philippe Castellin²³, un volume comportant les transcriptions de ces performances accompagnées d'un DVD. À cette époque, le surmoi esthétique français se réduisait à deux tendances : d'un côté le retour du lyrisme, d'un autre la permanence de ce qu'Olivier Cadiot et Pierre Alferi ont appelé avec humour « la tête de Queneau sur le corps d'Artaud²⁴ », à savoir le modèle de *TXT*. Dans un des premiers numéros de sa revue *RR*, Tarkos édictait son programme poétique selon les termes suivants : « nous allons au-delà du mutisme, nous/dépassons le mutisme, pour atteindre le faire/face [...] cela est le premier/mouvement littéraire d'après d'au-delà du/mutisme²⁵ ». Si cette approche refusait le babill-glossolalique, elle s'insurgeait aussi contre le « degré zéro de la lecture » pratiqué par certains poètes comme Anne-Marie Albiach, associés à « la modernité négative », prônant une **voix-infralinguistique en deçà du thème**, une poésie épurée, ascétique. Entre le cri et le silence, Tarkos préfère la transformation d'un langage dans un flux continu, parfois monocorde, atone, objectiviste, pince-sans-rire. Prenons ici l'exemple de la performance : « Tambour & Tombola » (1997, CipM) disponible dans le volume *L'Enregistré* :

« tambour »-----
« tambour », on peut l'appeler « tombola »-----
on peut à la place de dire « tambour »-----
dire « tombola »-----
c'est-à-dire qu'au lieu de dire « je vais toucher un tambour mou on
dirait à ce moment-là on met « tombola » à la place de « tambour »
parce que « tombola » ça marche très bien pour---
--pour ---- pour remplacer « tambour » -----
-----au lieu de dire « je vais toucher un
tambour mou » on peut dire simplement « on va à la tombola ²⁶

Contrairement au système classique de la transcription du discours, développé par exemple par l'analyse conversationnelle et qui reproduit la rétroaction, les ponctuations du discours, les tours de parole mais aussi les réparations et l'ouverture, ici Philippe Castellin se réfère à un système assez rudimentaire qui ne rend pas compte des différences de ton ni du débit ou de la durée. La lecture permet cependant de repérer des marqueurs essentiels de l'improvisation et des structures du « parlé », comme par exemple, les problèmes de dénomination et de reformulation, les pannes lexicales ou les répétitions à l'intérieur d'une même unité macrosyntaxique etc. Quand bien même on serait en droit de supposer qu'il s'agit ici d'une semi-improvisation en termes de représentation, cette pratique établit ici une

dissociation du corps et du texte. Elle indique tout d'abord une volonté de prendre la parole mais surtout le choix conscient de ne pas se référer à l'écrit comme convention du poétique et plus largement au modèle du « texte ». Ensuite, l'improvisation, cet acte contingent fait d'hésitations, de maladresses et d'erreurs, accompagné ici d'un comique proche d'un Fernand Raynaud **ou d'un Raymond Devos**, produit un écart avec ce qui est institutionnellement reconnu comme identifiable à « la poésie » : Tarkos remplace « l'oral » par le « parlé », « l'artifice » par le « naturel ». Ce faisant, l'improvisation résiste à la publication et Tarkos s'est longtemps insurgé contre la transcription de ces performances. Certes, le poétique naît au sein de ces hésitations, de ces espacements tonals qui creusent, reflètent ou interrompent le discours, mais ces discontinuités en réalité révèlent une conception des enjeux du langage et des mécanismes de la pensée :

J'écris sur la lecture pour qu'en lisant on sache que c'est un texte sur ce que l'on est en train de faire puis je lis à haute voix ce que j'ai écrit ou ce que je n'ai pas encore écrit qui me traverse la tête pour faire ce qu'un texte fait sans l'écrire, mais cela seulement lors d'une lecture publique à haute voix où je ne suis pas obligé de lire alors je ne parle pas de la lecture, je lis dans ma tête sans feuilles²⁷.

Cette dissociation entre corps et texte relève d'un processus de pensée particulier : le discours n'émerge ni d'un ensemble de règles prédéterminées ni d'une réalité matérielle qu'elle soit textuelle ou corporelle mais du mental (de la « tête », « je lis dans ma tête »). Tarkos rejette ainsi la présence du texte matériel suggérant que le travail mental est analogue aux mécanismes d'un texte (« la tête pour faire ce qu'un texte fait sans l'écrire », « je lis dans ma tête sans feuille »). Ce « dire » sans « lire » suggère une scission entre le corps et le texte et montre que ce que met en jeu la lecture ce n'est pas une interrogation entre un intérieur et un extérieur ou un dehors, mais un dialogue immanent avec soi-même. **Ce dialogue cependant ne devrait pas être confondu avec l'improvisation surréaliste et en particulier avec l'automatisme**, modèle qui suggérerait un retour vers une intériorité ou un au-delà intangible. Comme l'automate spirituel de Spinoza, Tarkos montre que les idées diffèrent de la conscience psychologique puisqu'elles obéissent à une certaine autonomie qui a sa cause au sein de **l'attribut de la pensée** :

je me mets là et je parle
une improvisation se fait [...]
à partir d'une phrase [...]
sur la phrase je ne fais rien
ce n'est pas une phrase, c'est une impression
donc j'ai eu une impression
il s'agissait, il s'est agi de la sensation que quand il n'y avait rien à
faire cela était un moment important, difficile mais important parce
que tout le reste, tout ce qui pourrait arriver en dépendait
donc j'ai besoin de le dire
de dire cette impression [...]
et c'est ainsi, ainsi que cela se passe pour la plupart des poèmes, qu'une impression devenue une
improvisation est devenue un texte²⁸.

Cet automate spirituel, en opposition à la définition traditionnelle d'un processus mécanique, révèle le devenir de la pensée (« je me mets là et je parle, une improvisation se fait »). Le poète rend palpables, lors de la performance, des conditions de genèse sensorielle de la pensée. Ici le mot « impression » peut être compris de deux manières : d'un côté, il reflète métonymiquement une image de la pensée où la sensation est un stimulus antérieur au langage ; d'un autre côté, il implique que la réalité est perçue seulement comme

« impression », c'est-à-dire comme surface sans profondeur du présent, sujette à un devenir (« une impression *devenue* une improvisation *est devenue* un texte »). Ce que révèle cette approche c'est une certaine manière d'articuler sensation et pensée, une manière de s'auto-émouvoir (*auto-maton*). Mais elle révèle aussi que la pensée suit ses propres lois et modes spécifiques d'action, indépendamment de toute réalité matérielle extérieure. Cette visée inscrit ainsi la parole comme l'indice d'une réflexivité jubilatoire d'une pensée parlée rendue sensible à voix haute.

Anne-James Chaton : corps et technologie

Si l'exemple de Tarkos démontre une volonté de détacher la voix de l'écrit en préconisant l'usage de la « voix parlée » sur la « voix orale », qu'en est-il alors lorsque le corps est noyé ou capté dans le vaste domaine de la technologie ? Anne-James Chaton, qui refuse le qualificatif de « poète sonore », est un artiste polymorphe dont le travail explore les territoires limitrophes où les genres et média se côtoient, se mêlent ou s'opposent. Il est l'auteur d'un roman, de nombreux recueils de poésie, de pièces sonores et visuelles et collabore régulièrement avec des musiciens. En effet depuis 2003, Chaton a effectué plusieurs premières parties du groupe de *free rock* hollandais *The Ex*, avec lequel il a par la suite, enregistré l'album *Turn* et publié un livre-CD aux éditions Al Dante. En 2004, il a entamé un projet associant texte, image, guitare et son électronique avec Andy Moor, Yannis Kyriakides et Isabelle Vigier. De son propre aveu, Chaton reconnaît avoir été impressionné par les travaux de Georges Perec portant sur l'infra-ordinaire, mais aussi et surtout par Heidsieck et son poème « Qui je suis en 1 minute » (1967) dans lequel le poète sonore, en toute hâte, se met à lire son permis de conduire, sa carte d'immatriculation de la sécurité sociale, sa carte nationale d'identité etc. Chaton partage avec le chantre de la poésie d'action cette pratique d'écriture qui consiste à ponctionner des artefacts dans le monde contemporain ainsi que le montage sériel au magnétophone qui permet de mettre à distance le pathos expressionniste tout en rendant perceptibles les modes d'engendrement des pièces sonores²⁹. S'il partage avec les poètes sonores le « texte », Chaton entend adjoindre la poésie à d'autres outils d'écriture qu'ils soient musicaux, radiophoniques ou électroniques : « par exemple, pour *Événements*, j'ai choisi un très mauvais micro de basse intensité parce que je savais qu'avec ce type de micro cela créerait des bruitages dans le son et par la suite des *beats*. Donc je les utilise comme le ferait un auteur. Les micros sont comme des stylos³⁰ ».

Cet acharnement à faire ce qu'il ne faut pas faire en matière de communication ou de « bon usage », permet à Chaton d'inventer dans *Événements 99*³¹ une technique de superposition à partir du croisement de deux types de textes différents : l'un pré-enregistré et synchrone avec la lecture, l'autre destiné à la lecture « en *live* » où Chaton, debout, tient bien visiblement les feuillets dactylographiés devant le visage³² comme dans *Événement n°1*³³. Ce dispositif en réalité fait coïncider d'un côté la poésie scénique (voix/action) et de l'autre la poésie enregistrée (voix/technologie), la voix ~~analogique~~ organique et la voix technologique, mais aussi et de surcroît établit une différence entre le corps et la machine, le vivant et le non-vivant, l'organique et le mécanique, l'authentique et la médiation, la présence et l'absence. S'il y a donc d'un côté une volonté de rendre audible la voix comme telle, il y a aussi un refus d'un naturalisme de la voix qui se caractérise par une volonté d'étendre les capacités sonores de celle-ci par un jeu de techniques et de modulations. Du côté de la « voix organique », la diction de Chaton se rapproche davantage de celle de

Jacques Donguy et de **la neutralité de Michèle Métail**. Du côté de la « voix technologique » s'opère une recontextualisation de la voix (réverbérations, *cut and splice*, remix, transformation de la voix...) qui permet de repenser les rapports entre corps et technologie. En effet comme l'affirme Miriama Young, « la voix comme objet sonore abstrait est exploitée et contrôlée, mise en boucle, coupée, reconstituée à travers le montage, re-cadrée ou recontextualisée [...] le corps, maintenant, éradiqué, devient flottant, suspendu [...] Là, la voix existe seulement comme objet abstrait, un échantillon³⁴ ». Cependant, dans son refus du spectaculaire – le corps hiératique – Chaton ne cherche pas à créer un effet de rotation, de chute libre ou d'extase comme Heidsieck, mais à montrer que l'apparente distinction entre la « voix organique » et la « voix technologique », c'est-à-dire entre deux « corps », révèle un rapprochement essentiel. En effet, dans *Événement n° 1*, la voix pré-enregistrée scande quatorze fois le slogan « Washington dérape » avant de délivrer l'énoncé intégral « Washington dérape en Iraq » ; la « voix organique », quant à elle, en continu, dresse l'inventaire des traces de l'ensemble des échanges économiques réalisés par le sujet. Cette différence entre d'un côté le « corps géopolitique international » et de l'autre le « corps économique », entre la « macro-histoire » et la « micro-histoire » (à la fois le plus intime et le plus banal), révèle l'image d'un sujet pris dans le flux transactionnel et globalisé de la prose du monde. Olivier Quintyn y voit, à juste titre, l'indice « d'un marxisme mélancolique », où « la césure entre le sujet-économique, réduit à l'état de consommateur/producteur privé, et le sujet acteur/producteur d'une Histoire [...] se fait de plus en plus incombable³⁵ ». Pourtant, au-delà de la traçabilité de l'individu, quelque chose de plus fondamental se joue ici dans le rapport entre corps/voix et écriture. En lisant dans la voix organique des énoncés tels que « I lettre « orange™ – LG 2-25.06.09 LA POSTE- 91 EVRY CTC – CI 027 TF 5158162/482 2xHNS 69 T 102088 », Chaton montre d'abord que la raison d'être de l'écrit n'est pas d'être le reflet de la parole. Ainsi, il ne s'agit pas de rendre compte d'une monstruosité stylistique de l'écrit, mais plutôt de rendre audible le surgissement d'une voix inouïe au sein de la voix « organique », c'est-à-dire d'oraliser des énoncés qui ne correspondent à rien dans la langue parlée. Ce faisant, la « voix organique » évacue « la présence » au sens métaphysique du terme, la jonction entre phono-logos-présence, puisqu'elle rend palpable pour la première fois, l'éruption du signe (l'expression) et de l'indice (la trace) dans sa singularité. En ce sens, la voix n'échappe pas à la logique du supplément : la parole prononcée et la voix sont une *écriture* qui s'écrit de part en part où les signifiants sont produits par une différenciation interne mais « inscrite » en eux, différences de différences. Mais la « voix technologique » révèle autre chose : elle abolit d'abord – et cela à un autre niveau – le mythe de la présence. Comme l'affirme Young, « intégrée par la machine, la voix n'est plus *la voix* comme telle – elle est le son de la machine, opérée par des entités vocales mécaniques³⁶ ». Ensuite, elle permet de penser le déplacement entre « la voix orale » associée à l'écriture et « la voix sonore », voix qui se réinvente, s'altère sans cesse par l'infini jeu des modulations, hauteurs et vibrations (« le devenir sonore de la voix commence dès l'équalisation. Les sifflantes de la langue percent différemment l'oreille dès lors qu'elles sont écrites en High, Mid, Low, en Hz et Db³⁷ »). Cette tension entre deux matérialités de la voix invite à repenser la physicalité expressive et communicative de celle-ci en évacuant tout signifié ontologique, solipsisme ou transcendance.

Conclusion

Ainsi, je n'ai pas tenté de dresser une typologie mais d'exposer trois approches du corps chez trois poètes contemporains lors de lectures publiques. Entre codification et invention, rituel et accident, spontanéité et contrainte, s'inventent des techniques propres à chaque poète, caractérisées par des prises de risques physiques et intellectuels et des mises à l'épreuve. Ces lectures montrent que la relation entre le corps et le texte se complexifie : dans le premier cas, le corps n'est pas le véhicule d'un langage du corps, mais plutôt un moyen de faire surgir le corps de l'écrit, l'obstacle au travers duquel voix et pensée se frayent un passage ; dans le deuxième cas, il s'agit de détacher le corps du texte pour laisser place à l'improvisation comme indice d'un devenir de la pensée du poème ; dans le troisième cas, l'interaction entre corps et technologie permet de repenser le rapport entre présence et conscience au travers d'une réflexion sur la voix. Ces trois modèles participent différemment d'un mode de lecture physique qui vient reconstituer ce qui se joue dans le mouvement de toute écriture. Qu'elle soit textuelle, mentale ou sonore, elle traduit une expérience commune que le corps reconstitue et complète indéfiniment.

¹ Philippe Beck, « La suite (VOIX) Entretien avec Benoît Casas », *Grumeaux*, 2, 2010, p. 302.

² Bernard Heidsieck, « Notes a posteriori », dans *Derviche Le Robert*, Romainville, Al Dante/Niok, 2004, p. 23.

³ Pour connaître l'étendue de la variété terminologique, voir Gaëlle Théval, « Performance/Poésie », dans Gaëlle Théval, Olivier Pennot-Lacasagne (dir.), *Poésie & Performance*, Paris, Editions Cécile Default, 2018, p. 15-16.

⁴ Jean-Jacques Lebel, *Poésie directe – des happenings à Polyphonix*, entretiens avec Arnaud Labelle-Rojoux et quelques documents, Fall Editions, 1994, p. 18.

⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁶ Jean-Pierre Bobillot, « Des Poèmes à dire au Poème à crier et à danser : une préhistoire de la "performance" ? », dans *Poésie & Performance*, op. cit., p. 37.

⁷ Richard Schechner, *Performance Theory*, New York and London, Routledge Classics, 2004 [1988], p. 25. Voir également Josette Féral, « De la performance à la performativité », dans « Performance – Le corps exposé », numéro dirigé par Christian Biet et Sylvie Roques, *Communications*, 92, 2013, p. 205-218.

⁸ Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 2010 [1950], p. 371.

⁹ Pour une analyse de ces questions dans le contexte nord-américain, voir Vincent Broqua, « Le corps en lecture publique : surdramatisation, corps absent, corps et technologie (trois exemples nord-américains) », dans *Dire la poésie ?*, sous la direction de Jean-François Puff, Nantes, Éditions Cécile Default, 2015, p. 285-305.

¹⁰ « Notes a posteriori », dans *Derviche Le Robert*, op. cit., p. 23.

¹¹ Jean-Jacques Viton, *Les poètes (vestiaires)*, Paris, Fourbis, 1996.

¹² Bénédicte Gorillot, Entretien avec Christian Prigent, « D'une époque l'autre : TXT dans le temps » (8 et 10 octobre 2009), n. p., disponible en ligne, <http://www.ieeff.org/fpc7bgprigentwebdigit.pdf>

¹³ Christian Prigent, « Une Leçon d'Anatomie », dans *Écrit au couteau*, Paris, P.O.L, 1993, p. 163.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Notons l'importance des tirets qui montrent le caractère indissociable de ces éléments.

¹⁶ Christian Prigent, « La voix-de-l'écrit », dans *Compile*, Paris, P.O.L., 2011, p. 21.

¹⁷ Jean-Pierre Bobillot, « "La voix-de-l'écrit" : une spécificité médiopoétique ou Comment (de) la langu' se colletant à/avec du réel trou(v)e à se manifester dans un mo(t)ment de réalité », dans Bénédicte Gorillot, Fabrice Thumerel (dir.), *Christian Prigent : trou(v)er sa langue*, Hermann, 2017, p. 124.

¹⁸ Christian Prigent, *Une Phrase pour ma mère*, 2010, disponible sur l'URL suivant, <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=2-86744-515-9>

¹⁹ « La poésie sur place » entretien Christian Prigent, Olivier Penot-Lacassagne, dans *Poésie & Performance*, *op. cit.*, p. 184.

²⁰ Je renvoie ici à l'article de Benoît Cottet « Le corps, la voix, le geste et l'objet texte : Charles Pennequin et Dominique Jégou, Yoann Thommerel » dans les présents actes du colloque « Ceci est mon corps ».

²¹ Je remercie Jean-Pierre Bobillot de m'avoir indiqué cette référence. Communication personnelle, 5 juin 2018.

²² Paul Zumthor & Philippe Despoix, « Oralité », [« Mettre en scène / Directing », n° 12, Automne 2008], *Intermédialités*, n° 20 supplément automne 2012-printemps 2013, p. 287. <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2012-n20-im01243/1023538ar.pdf>

²³ Christophe Tarkos, *L'Enregistré. Performances / improvisations / lectures*, édition établie, préfacée et commentée par Philippe Castellin, Paris, P.O.L., 2014.

²⁴ Pierre Alferi et Olivier Cadiot, *Revue de littérature générale, Digest 96/2*, Paris, P.O.L., 1996, section 49.

²⁵ Christophe Tarkos, « Poésie faciale », *Facial*, 1, 1999, p. 4.

²⁶ Christophe Tarkos, « Tambour & Tombola », dans *L'Enregistré*, *op. cit.*, p. 316.

²⁷ Christophe Tarkos, note de présentation envoyée à Jean-Michel Espitallier, *ibid*, p. 85.

²⁸ « L'Histoire d'une performance », *ibid*, p. 95-96.

²⁹ Au sujet d'Heidsieck et d'Henri Chopin, Chaton affirme « Ils m'ont poussé à commencer à mixer une manière d'écrire avec une manière de parler » (ma traduction). « "They pushed me to start to mix a way of writing with a way of speaking" », « *The Mic Is Mightier Than the Sword: Anne-James Chaton Interviewed* » by Robert Barry, July 24th, 2013, disponible sur l'URL suivant :

<http://thequietus.com/articles/12897-anne-james-chaton-interview>

³⁰ Ma traduction (« "For example, for the Événements, I chose a really bad lo-fi mic because I knew that this kind of lo-fi mic will make crashes in the sound and then create beats. So I use them like a writer. Microphones are pens" », disponible sur le lien cité dans la note précédente).

³¹ Anne-James Chaton, *Événements 99*, Romainville, Al Dante, 1999.

³² Cette disposition physique consistant à tenir la feuille devant le visage se retrouve également dans la pratique de Jérôme Game. Elle permet le surgissement de la « voix » déconnectée des mimiques faciales ou du métalangage qui trahit les émotions.

³³ Anne-James Chaton, *Événement n° 1*, Proposta 2001, Barcelone, disponible sur l'URL suivant, <https://www.youtube.com/watch?v=twPBjmfMH9g>

³⁴ Ma traduction. « *The voice, as abstract sound object, is harnessed and controlled, looped, cut, reconstituted into montage, re-framed or recontextualized [...] the body, now eradicated, becomes free-floating, suspended [...] Here the voice exists only as abstract object, a sample* », M. Young, *Singing the body electric: the human voice and sound technology*, London, Routledge, 2015, p. 220.

³⁵ Olivier Quintyn, « Lecture : *Clicks N' Cuts*. À propos des *Dépôts de savoir & de technique de Denis Roche* », dans *Dispositifs/Dislocations*, Romainville, Al Dante/ Questions Théoriques, « Forbidden Beach », 2007, p. 97-111.

³⁶ Ma traduction. « *subsumed by the machine, the voice is no longer the voice per se – it is the sound of the machine, performed by mechanical-like vocal personas* », *Singing the body electric*, *op. cit.*, p. 118.

³⁷ Anne-James Chaton, « L'écriture de la voix », dans *Bernard Heidsieck : les tapuscrits : poèmes-partitions, biopsies, passe-partout*, Dijon, Les Presses du réel/ Nice, Villa Arson, 2013, p. 1180.