

L'alchimie épigénétique dans la relation entre le texte et l'action. Texte, voix, pensée, sens : entre le son et le silence dans l'hypersphère de la créativité

Giovanni Fontana

Number 137, Spring 2021

Pratiques du silence, du son et de l'oralité

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/95939ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fontana, G. (2021). L'alchimie épigénétique dans la relation entre le texte et l'action. Texte, voix, pensée, sens : entre le son et le silence dans l'hypersphère de la créativité. *Inter*, (137), 14–21.

L'ALCHIMIE ÉPIGÉNÉTIQUE
DANS LA RELATION ENTRE
LE TEXTE ET L'ACTION

TEXTE, VOIX, PENSÉE, SENS

:

ENTRE LE SON ET LE SILENCE
DANS L'HYPERSPHÈRE
DE LA CRÉATIVITÉ

GIOVANNI FONTANA

Si nous partons du concept que le corps est un lieu de corrélation entre l'intellect et le monde, la performance se présente comme une charnière spéciale entre l'individu et la collectivité, où tous les signes impliqués dans la dynamique de l'événement sont organisés par l'artiste en pleine liberté, sans devoir répondre à des processus prédéterminés, sans devoir suivre un programme plutôt qu'un autre, un fil logique plutôt qu'un autre, une séquence technique plutôt qu'une autre.

En prenant comme référence le concept de «formativité»¹ de Luigi Pareyson, nous pouvons affirmer que le poète performeur (celui qui fait, le *poietés* (ποιητής), l'artiste, celui qui opère, celui qui transforme, le poète d'action) fait confluer dans la performance la forme et la méthode. Par conséquent, nous devons admettre que, dans l'action poétique, dans le processus de transformation en cours, tous les éléments impliqués ont une dignité égale : ils interviennent, en général, indépendamment d'une hiérarchie de valeurs, tous étant indispensables de la même manière à la réalisation de l'œuvre, à la configuration de l'événement créatif. La notion de formativité apparaît particulièrement utile si nous observons le parcours constructif d'une œuvre intermédiaire où tout doit être lié selon des valeurs précises, dans des rapports étroits, presque comme le font les atomes dans une réaction chimique, mais où, cependant, le geste et l'action font partie intégrante du produit artistique. D'ailleurs, la «formativité [...] est le lien inséparable entre l'invention et la production : former signifie faire, mais un faire tel que, pendant qu'il fait, il invente la manière de le faire»². Il y a simultanéité, il y a causalité réciproque entre l'idée, l'action et la méthode, presque comme dans un processus alchimique. L'alchimiste recherche, expérimente, agit sur la matière ; son geste transforme, donne forme ; sa démarche par des tentatives qui défient le hasard donne conscience et connaissance. *Faire* signifie, donc, se mettre à l'œuvre à la recherche de convergences matérielles, de nouveaux équilibres, dans un enchevêtrement de conflits et de correspondances, dans un synchrone jeu génératif, absolument dynamique, où former est « un exécuter, un réaliser, *poieîn*, non pas quelque chose de prédéterminé selon une règle prédisposée, mais quelque chose qui s'invente en le faisant, selon une règle que l'on découvre au cours du faire »³. Nous procédons par tâtonnements en agissant sur la matière dans un labyrinthe de chemins inextricables, toujours prêts à courir le risque de l'imprévu technique et des surprises du hasard dans les mécanismes du sens. Nous nous trouvons alors totalement plongés dans un processus de faire et de défaire, entraînés par une sorte de «fureur poétique» de matrice technoperformative : c'est la passion de l'ingéniosité créative qui enflamme l'imagination, mais sans jamais la perte de contrôle de la matière linguistique. Matière et forme se connectent dans le geste performatif, lui-même matière de cette matière et forme de cette forme. Dans l'iconologie de Cesare Ripa (1603), la *furor poetico* était représentée par un jeune homme vif et rougeaud, avec la tête ailée couronnée de laurier, le corps ceint de lierre, en train d'écrire, le regard tourné vers le ciel⁴. Or, plutôt que de viser le ciel, le poète d'aujourd'hui ne détourne pas l'attention de la spécificité matérielle des langages. Sa fureur est tellurique.

De même qu'il est possible de saisir des objets de la réalité à travers l'écriture, dans l'acte précis d'écrire – exercice dans lequel l'écriture se fait regard au moment même où elle s'écrit –, lorsque nous faisons, nous procédons vers la forme, qui devient sens au moment même où nous faisons. C'est le geste de faire, alors, qui exalte la condition d'être dans le monde, qui est une façon de regarder et de dire le monde. Le geste est parole, l'action est parole, même dans le silence le plus profond. Dans ce cadre, donc, le corps devient un palpitant noyau de sens. D'ailleurs, Maurice Merleau-Ponty écrit que le corps est un nœud de significations vivantes⁵. Quand ensuite, entre les différents éléments en jeu, intervient la voix, les rapports deviennent encore plus dynamiques. La voix manifeste et transmet de nombreuses composantes de signification au-delà du mot ; des aspects prosodiques et paralinguistiques se rattachent aux éléments linguistiques : intonation, rythme, intensité... Les qualités mélodiques, logopéiques et fanopéiques, dans leurs entrelacements variables et leurs superpositions, font de l'acte phonopœtique un instrument qui informe et conforme, un vecteur configurant et producteur de sens.

À propos de l'ensemble *texte-voix-pensée-sens* – ensemble qui ne constitue pas une séquence ordonnée linéairement, mais fait plutôt penser à une enveloppe ou parfois à un fatras surprenant, abracadabrant –, il paraît encore éclairer Merleau-Ponty lorsqu'il écrit :

L'orateur ne pense pas avant de parler, ni même pendant qu'il parle ; sa parole est sa pensée. De même l'auditeur ne conçoit pas à propos des signes. La « pensée » de l'orateur est vide pendant qu'il parle, et, quand on lit un texte devant nous, si l'expression est réussie, nous n'avons pas une pensée en marge du texte lui-même, les mots occupent tout notre esprit, ils viennent combler exactement notre attente et nous éprouvons la nécessité du discours, mais nous ne serions pas capables de le prévoir et nous sommes possédés par lui. La fin du discours ou du texte sera la fin d'un enchantement. C'est alors que pourront survenir les pensées sur le discours ou sur le texte, auparavant le discours était improvisé et le texte compris sans une seule pensée, le sens était présent partout, mais nulle part posé pour lui-même⁶.

La relation entre le texte, entendu comme *input*, comme projet, et l'action, entendue comme performance intermédiaire qui tire de l'énergie du texte, est, à mon avis, l'un des thèmes les plus intéressants qui caractérisent aujourd'hui les arts d'action. J'ai parlé du texte comme d'un projet parce que, dans ce domaine, l'écriture doit donner des suggestions, fournir des clés, ouvrir des portes, organiser des parcours, scander des temps, préfigurer des espaces. Mais elle ne doit pas nécessairement prendre des formes complexes, encombrantes, articulées comme un texte dramatique ; parfois il suffit d'un petit *pattern* (dans l'esprit de la poésie concrète), d'une donnée élémentaire, d'une note, d'un seul mot, d'une poignée de phonèmes, d'un signe éclairant. J'ai à quelques reprises fait de longues performances diversement articulées à partir d'une seule lettre ou d'un seul mot. Dans ce domaine, Arrigo Lora-Totino était un maître. Adriano Spatola a aussi fondé beaucoup de performances sur un petit chiasme concret : seulement deux mots disposés de manière croisée. Et comment oublier les poèmes-affiches de Raoul Hausmann, où le flux sonore jaillissait d'un petit groupe de lettres ? Je pourrais citer de nombreux poètes sonores qui ont travaillé à partir de quelques lettres. Mais j'aime surtout rappeler la lecture particulière qu'Arrigo Lora-Totino a réussi à donner à *Fisches Nachtgesang* (*Chant nocturne du poisson*) de Christian Morgenstern, un poème du silence par excellence, où les mouvements de la bouche généraient des sons labiaux infinitésimaux, correspondant aux signes prosodiques flottant sur une page sans texte. Comme il est facile de le comprendre, le texte possède une valeur fondamentale même lorsqu'il est réduit à l'os, à l'inconsistance presque totale, aux limites du silence ; même quand il ne reste que peu de traces matérielles d'écriture : il subsiste encore une idée à traiter et à développer si le champ d'intervention concerne l'expression non verbale. Ainsi, au-delà de toute consistance textuelle possible, quand l'écriture est intentionnellement vouée à l'expansion, la performance est à considérer comme le développement d'un projet qui mobilise le corps et le guide dans la sphère multisensorielle.

Dans l'idée notamment d'Arthur Rimbaud, la poésie mobilise tous les sens. Le poète invente la couleur des voyelles. Il règle la forme et le mouvement de chaque consonne. Il applique à la langue une méthode proche de l'alchimie pour inventer un verbe poétique accessible à tous les sens, qui ne soit plus seulement une représentation du réel, mais une nouvelle vérité. Comme l'alchimiste, dans son silence nocturne, il veut saisir l'inexprimable et fixer des vertiges⁷.

WANT TO KNOW
WHAT'S GOING ON
IN THE WORLD?

Mais le mécanisme de perception, la fête des sens – au-delà des suggestions synesthésiques de résonance purement mentale, délicieusement repliées sur le texte – reste le principal responsable de la matérialisation des formes dans l'action performative, au moins parce que la contrainte mentale suit immédiatement celle qui engage les pulsions viscérales et les pulsations cardiaques, la vibration musculaire, jusqu'au frémissement, au frisson à fleur de peau. Des séquences d'entrée sollicitant et orientant l'action se déclenchent. Ce semble évident dans la poésie action, où le texte, avec ses valeurs rythmiques, engendre et guide l'articulation vocale et le mouvement du poète. Pensons aux performances de Serge Pey. Mais parfois, le contraire est aussi vrai, quand le geste et la cadence du corps alimentent la voix. À ce propos, au congrès « L'Arte orale : poesia, musica, performance » tenu à l'IULM de Milan en 2019, Nicola Scaldaferrì (Université de Milan) a fait référence au rapport étrange entre mémoire, voix et mouvement chez les anciens chanteurs épiques du Kosovo. Assis en face d'un intervieweur, même s'il était mis à l'aise, le chanteur ne parvenait pas à articuler correctement les anciennes compositions orales ; laissé libre de bouger et de scander ses pas, dans ce qui se présente comme une marche créative faisant partie intégrante du flux voco-oral, il a ensuite correctement formulé tous les poèmes de la tradition locale⁸. Certes, dans ce cas, la situation est très différente de celle examinée. Ici, il n'y a pas d'écriture. Le texte est purement oral, il voyage sur les ailes de la mémoire naturelle. Quand le texte, confié à la mémoire de l'écriture, doit se détacher de la bidimensionnalité de la page pour traverser le temps et l'espace, alors les choses changent. L'écriture soutient la composition verbale non seulement des points de vue sémantique, syntaxique et pragmatique, sans oublier bien sûr rythmique et sonore, mais aussi visuel, plastique et gestaltique.

Selon cette même perspective, l'image du texte fournit la poussée au saut performatif. Par simple curiosité scientifique, mentionnons à cet égard les recherches de Raoul Hausmann. L'artiste dadaïste viennois est l'inventeur d'un dispositif, l'optophone⁹, qui transforme les ondes visuelles en ondes sonores, et vice versa. L'écriture, donc, pourrait transformer les impressions visuelles et corporelles en matériau sonore. Aujourd'hui, dans le domaine de l'électronique, cette pratique est devenue très simple. Toutefois, nous voulons ici l'aborder dans un autre esprit : nous nous intéressons principalement à son impression directe sur nos sens, sans aucune médiation. Il suffit alors de penser à l'écriture optophonétique, dans son sens le plus simple et immédiat, où des correspondances entre texte et voix, entre texte et action, peuvent être suggérées en adoptant des caractères et des corps différents, cadres chromatiques et structurels selon lesquels le registre vocal ou les temps d'exécution peuvent être ajustés de manière compatible. Il est intéressant que ces approches soient au-delà de codifications rigoureuses. Par exemple, un caractère écrit dans un corps très grand peut correspondre à un volume élevé, alors qu'un corps plus petit peut être associé à un volume bas ; une inscription en minuscules et en italique mince peut correspondre à un murmure, tandis qu'une séquence déchirante de caractères en point de fuite peut rappeler un cri qui se perd dans l'espace. Dans ce domaine, les créateurs de bandes dessinées et leurs lettrés, qui s'occupent du *lettering*, sont devenus de grands maîtres de la libre interprétation. Mais, pour ce qui est des références aux codes, il est certainement utile et intéressant de rappeler le travail des Américains Ernest Robson et Larry Wendt. Dans leurs écritures de musique phonétique (domaine particulier de la poésie sonore), ils ont adopté une notation prosodique exprimant la durée des phonèmes par la longueur des lettres, l'intensité par une densité des caractères plus ou moins prononcée, le ton par l'élévation ou l'abaissement des voyelles et les pauses par la longueur des espacements blancs. La superposition de voyelles indique quant à elle une modulation de ton¹⁰.

Dans l'un des plus grands chefs-d'œuvre de la poésie, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Stéphane Mallarmé avait déjà subverti les frontières de la page, plongeant dans un silence théâtral éblouissant des textes qui allaient anticiper l'esprit optophonique. C'est en 1897 que le poète a livré dans la revue *Cosmopolis* son œuvre la plus singulière, celle qui, plus que tant d'autres, allait marquer les parcours poétiques du XX^e siècle. Le texte prenait pour la première fois une nouvelle forme typographique. Il était librement disposé sur la page, occupant les espaces selon des rythmes que la logique de la composition voulait soigneusement ajuster, respectueux du vide, du blanc de la feuille de papier.

- 1 Luigi Pareyson, *Esistenza e persona*, Il Melangolo, 1985, p. 222. La notion de formativité (*formatività*) a été introduite à propos de l'esthétique par le philosophe italien Luigi Pareyson. Selon lui, la formativité n'est pas un moyen, mais la fin en soi de toute expérience humaine.
- 2 Notre traduction. *Ibid.*
- 3 Notre traduction. *Ibid.*
- 4 Cf. Cesare Ripa, *Iconologia, ouero: descrizione di diuerse imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione*, Appresso Lepido Facij, 1603, p. 178.
- 5 Cf. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, 2003, p. 216.
- 6 Id., *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, p. 206.
- 7 Cf. Arthur Rimbaud, « Délires II : Alchimie du verbe », « Une saison en enfer », *Œuvres complètes*, Librairie générale française, 1999 (1873), p. 428.
- 8 Cf. Nicola Scaldaferrì, « Il canto dei passi: voce e ritmo del corpo nella performance dei canti epici del Kosovo » [conférence], *L'Arte orale: poesia, musica, performance*, Université libre des langues et de la communication, Milan, 2019 ; publication des actes du colloque à venir.
- 9 L'appareil a été breveté, mais jamais réalisé.
- 10 Cf. Ernest Robson et Larry Wendt, *Phonetic Music with Electronic Music*, Primary Press and Dust Books, 1981, 127 p.
- 11 Notre traduction. Mario Perniola, *Del sentire*, Einaudi, 1991.
- 12 Le poète Ugo Carrega l'appelle en Italie la *nuova scrittura*.
- 13 Notre traduction. Novalis, « Frammenti », *Opere: a cura di Giorgio Gusatelli*, Guanda, 1982, p. 560.
- 14 Cf. Gustav René Hocke, *Il manierismo nella letteratura*, Il Saggiatore, 1965, p. 157.
- 15 Il suffit de penser au surréalisme et au dadaïsme, mais aussi au futurisme, à l'environnement Bauhaus, au cercle du zaoum russe et en particulier aux noms de Breton, d'Artaud et de Marcel Duchamp.

p. 16
Adriano Spatola, série *Zeroglifico*, 1966.

Dans ce poème, en effet, les blancs revêtent une importance fondamentale ; ils suggèrent des silences et des rythmes de silence. Les blancs envahissent la composition ; ils jouent un rôle de guide, mais se posent en même temps comme un grand fond, si bien que le vers prend la forme d'une constellation qui se déplace dans la page, où la réalité du noir se fond à celle du blanc. Le noir de l'encre typographique a la même dignité que le blanc de la page ; le plein a la même importance que le vide. La feuille de papier acquiert une valeur poétique jamais obtenue auparavant. La page se présente dans son unité, en vision simultanée, tout en se laissant parcourir à l'intérieur, entre le blanc et le noir, comme une véritable partition musicale où la pensée mise à nu se charge de valeurs tonales, de traits sonores. La variation des caractères typographiques suggère au lecteur l'intensité de l'émission orale ; l'encadrement du texte dans la page, en position haute, moyenne ou basse, indique l'intonation ascendante ou descendante.

Mallarmé soutient la recherche poétique dans le domaine du vers libre et du poème en prose sous le signe de la musique, où certains procédés semblent appartenir à l'univers des lettres. Le poète s'approprie cet univers pour modeler le corps sonore des mots et pour assigner, en même temps, une valeur linguistique au silence. Il introduit dans la composition des pauses diversement articulées, étendues au-delà des conventions de la ponctuation, de façon à développer une nouvelle structure poétique qui finira par amplifier, selon des directions jusqu'à imprévisibles, les espaces de la prose. Mallarmé attribue une forme au temps par l'espace prenant forme. La bidimensionnalité s'ouvre à la troisième et à la quatrième dimension. À ce moment, la réciprocité graphique, qui a toujours été la prérogative de la musique, devient le patrimoine de la poésie. Voilà, en effet, que la valeur du blanc de la page (entendu comme silence ou pause de respiration) ainsi que la valeur du signe typographique dans ses qualités formelles (corps, caractère, disposition, etc.) prendront un poids fondamental dans toute la recherche poétique du XX^e siècle, pour arriver jusqu'à nos jours. Si, d'une part, l'aventure formelle de l'art moderne sera « toujours tentée par l'absence, le silence, la page blanche, compris non pas comme des échecs, mais comme la réalisation absolue d'une volonté de ne ressentir que l'essentiel »¹¹, d'autre part la renonciation à la linéarité de la disposition typographique traditionnelle et la composition visuelle du texte constitueront les prémices de nouvelles notions techniques dans le domaine littéraire, qui auront pour effet d'impliquer dans la « lecture » tous les systèmes sensoriels.

Aucune des avant-gardes naissantes ne pourrait ignorer la leçon de Mallarmé, d'autant plus que l'importance croissante de la communication non verbale, jumelée à l'envie des poètes de s'essayer avec ce type de communication, allait progressivement conduire à une nouvelle façon de concevoir le texte, entendu comme territoire d'intersection des arts, comme lieu de leur contamination. Au début du siècle, les signes du langage ont renversé les rapports de la communication linéaire ; même la nécessité de transmettre un sens logique était annulée. Les avant-gardes historiques théorisaient et réalisaient des modèles visuels et sonores du langage en inversant ses fonctions. La manipulation du langage, désormais considéré comme « matière » et non comme instrument de communication, devenait un principe stylistique constant.

Tout cela peut paraître exalté dans l'écriture verbovisuelle, les poèmes-partitions et de nombreuses formes d'écriture multimédia. Au premier contact, qui est surtout visuel, l'œil semble se satisfaire, jusqu'à ce qu'il s'aperçoive que, à l'intérieur de l'œuvre, des signes même très différents, comme la parole ou la notation musicale, jouent un rôle visuel. Seulement après s'être prêtés au jeu visuel se font-ils interpréter selon leurs codes spécifiques. Voilà donc que le mot se fait lire et que la notation musicale renvoie aux sons. Ce sont les sons qui se présentent ensuite comme des mots et les images, comme des sons, et ainsi de suite. Il s'agit de nouvelles dimensions : d'autres systèmes s'ouvrent.

La « lecture » se fait par des aperçus différents et une constante confrontation des signes, chacun s'offrant à plusieurs voies interprétatives. Le parcours de la perception devient alors tortueux, étant érigé d'allées et venues continues. Et tous les sens peuvent être impliqués, directement ou indirectement, dans cette aventure. Derrière les exercices de notation se saisissent des dimensions acoustiques, derrière le mot s'ouvrent de véritables horizons sonores. De même, des sensations tactiles peuvent correspondre aux éventuelles valeurs matérielles et plastiques de surface et de volume.

En somme, la « nouvelle écriture »¹², devenue très verbovisuelle, réussit à déclencher des mécanismes si ambigus qu'ils désorientent le lecteur qui doit expérimenter des associations différentes, tenter des déconstructions et des reconstructions, entreprendre des parcours diversifiés, dans une tentative de sortir de l'aventure qu'il vit. C'est comme si l'artiste, nouveau Dédale, avait voulu réaliser pour l'adepte lecteur un labyrinthe de l'ambiguïté sensorielle pour l'accomplissement d'un parcours initiatique.

En soulignant les valences prodigieuses d'une sensibilité aigüe et raffinée, Novalis avait remarqué que « [l]a magie est l'art d'utiliser arbitrairement le monde des sens »¹³. Son enseignement, mais aussi celui de ses « frères électifs »¹⁴ Hugo, Nerval, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud et Mallarmé, qui a pleinement été reçu par les avant-gardes du XX^e siècle¹⁵, arrive jusqu'à nous, investis que nous sommes par un flot continu de synesthésies générées par l'univers technologique interactif d'aujourd'hui nous plongeant dans une virtualité labyrinthe. Nous devons suivre des mots dans les images et des images dans les mots ; les signes s'étendent dans le temps et dans l'espace ; parole et image se font voix et geste.

La voix, le souffle, le *flatus*, sont des éléments fondamentaux dans la recherche poétique, et plus généralement dans l'art performance. Heureusement, beaucoup pensent qu'il ne suffit plus aujourd'hui – je l'ai toujours pensé – de considérer la poésie comme une forme de création artistique liée exclusivement à la typosphère ou, en tout cas, à une écriture clouée une fois pour toutes sur une feuille de papier. Certains veulent encore une écriture muette, plongée dans le silence, craignant peut-être une certaine déstabilisation des pouvoirs ou ayant simplement en antipathie le « scandale » de la vocalité, comme si la vocalisation du texte correspondait à une désacralisation, comme si au silence tombal de la page correspondait une aura sacrée. Du reste, la voix prend une signification claire dans le cadre de la politique de communication par la force de son impact, surtout si elle est immédiate, non remaniée artificiellement. Nous savons que la voix est en soi porteuse de sens – pour le meilleur et pour le pire –, qu'elle est présence active, donc « redoutable », spécialement si elle renferme des germes antagonistes. En général, les pratiques liées à ce qui est appelé la « nouvelle oralité » innervent le répertoire d'une poignée d'artistes qui ne travaillent certainement pas à produire des consensus dans les milieux conventionnels. Pensez au *spoken word* ou au *poetry slam*.

Cette façon de voir – ou plutôt d'entendre – a entraîné au fil du temps une certaine forme d'ostracisme – surtout dans certains milieux universitaires, peuplés de critiques sourds et de poètes muets. Mais, de toute façon, il reste toujours le fait – sans équivoque – que la poésie est surtout un fait sonore (rythmique et phonique). Le texte, pour tous ceux qui ont choisi de se confronter aux nouvelles dimensions orales, ne peut être qu'une partition, car la « musique » est tout à l'intérieur du texte, et il faut savoir l'en faire sortir. Il ne s'agit pas d'inventer une mélodie d'accompagnement, une musique de fond, comme nous le comprenons souvent. Ce serait évidemment une banalité. Une glissade impardonnable. Il s'agit au contraire d'organiser et d'harmoniser le flux sonore inhérent à la structure textuelle à travers l'usage savant de la voix, instrument prince, générateur de significations. C'est la voix qui soutient le texte, mais qui peut aussi l'abandonner temporairement pour le dissoudre dans l'espace, jusqu'au silence, ou pour le décomposer en groupes de phonèmes, en fragments infinitésimaux de corps sonores, en *particulae* volantes, en germes temporels, en pures vibrations capables de se réorganiser autour d'un concept, d'une idée, d'un geste poétique supplémentaire, en une sorte de corps glorieux qui se fait corps de poésie. Tout cela doit se faire sans jamais perdre de vue le projet, sans jamais perdre le contrôle de la situation performante qui est, je le répète, essentiellement une réécriture en termes spatiotemporels, sonores, et qui ne compte pas exclusivement les mètres, les mesures, les durées, les pauses, les césures.

Dans cette optique, le texte est un pré-texte. Et un pré-texte, pour un poète performeur, doit toujours être oralisé – sans exclure les moments spéculatifs de lecture mentale – en tenant compte du fait que le « grain de la voix » de la mémoire barthienne a un poids fondamental dans l'acte créatif, comme tous les paramètres liés à la qualité du son (timbre, volume, harmoniques, réverbérations, etc.). La poésie naît avec le théâtre et implique une exécution. Bien entendu, faire des opérations de ce type ne signifie pas seulement faire de la poésie sonore. Pour moi, cela signifie faire de la poésie tout court, une poésie qui, dans l'acception la plus juste, jouit d'une dimension performative, d'une dimension nécessaire. Par ailleurs, la notion de poésie sonore

est liée à un passé historique marqué par des volontés profanatrices à l'égard du langage alors courant, considéré comme usé et compromis, obsolète et inefficace, ce qui a poussé certains poètes, particulièrement attirés par les ressources des technologies magnétophoniques, à travailler presque comme des musiciens concrets. Par contre, j'ai toujours soutenu la fonction du texte, j'en ai toujours défendu l'importance, même si, dans certains cas, je l'ai réduit à l'os, à un mot, à la seule idée de projet, précisément. Et dans ces cas a alors émergé l'enregistrement direct sur bande ou l'improvisation totale.

Ces typologies opérationnelles ont caractérisé plusieurs styles et écoles de pensée. Par exemple, François Dufrêne a travaillé sur l'improvisation et Henri Chopin s'est emparé du magnétophone pour créer des compositions directement sur bande, tandis que Bernard Heidsieck a toujours considéré ses textes comme des trempins pour se lancer dans l'espace-temps.

Mais il y a plus, parce que le texte est un organisme vivant qui commence à palpiter chaque fois qu'il entre en relation avec le performeur – en réalité, cela se produirait aussi dans le rapport avec un simple lecteur, si nous considérions la mobilité naturellement inhérente au texte. Il s'agit d'une sorte de vibration déclenchée sur la page par la force de notre cerveau qui se fait en même temps caisse de résonance et mode de traitement ultérieur. Il tire une énergie nouvelle de chaque rencontre. Mais chaque relation instaurée représente une occasion de régénération du texte qui, tout en ne modifiant pas sa structure séquentielle de signes, subit une sorte de remodelage. Si écrire est marquer le monde et l'ouvrir au sens, la lecture et la relecture sondent l'écriture pour en renouveler le sens.

Le texte est, oui, une sorte de partition mais, au moment où il pénètre dans l'action performante, il prend un rôle structurel spécifique. Le performeur agit sur les *input* textuelles; instantanément, l'écriture sollicitée par la voix (par l'action) assume une fonction plastique dans la sphère espace-temps. Il s'agit d'un jeu synchronique, dans lequel le performeur donne l'impulsion à l'organisme textuel inerte, mais au même moment cet organisme alimente l'activité du performeur qui, en relance, remodèle le texte à un point tel qu'à une lecture ultérieure, semblant identique, il ne sera plus jamais le même.

Il s'agit d'un jeu de rôle qui se déroule avec des soutiens réciproques. Le texte, dans sa qualité bidimensionnelle, ne pourra jamais coïncider avec son « avatar » spatiotemporel qui, de toute évidence, a des caractéristiques perpétuellement changeantes. Cependant, chaque performance exécutée à la capacité de transfigurer le texte de base, tout en conférant à ce dernier son unicité et son identité.

Nous pourrions prendre comme exemple les abeilles. Un organisme se manifeste avec des structures et des fonctions sociales différentes à partir de formes présentant le même génome. L'abeille reine, qui génère une ruche entière, comme l'abeille ouvrière, stérile, proviennent d'embryons identiques. Dans la performance poétique, nous enregistrons un processus évolutif du texte en fonction de l'expérience performative, et vice versa.

Nous savons que, pour la vie d'un organisme, ce ne sont pas seulement les gènes qui sont importants, mais aussi tous les mécanismes qui régissent l'expression de ces gènes. Dans le miracle épigénétique, qui est continuellement influencé par les relations avec l'environnement, l'expérience est fixée par des processus de méthylation de l'ADN. De même, la performance construit un nouveau code, le code épigénétique, qui donne lieu au poème spatiotemporel en utilisant ce que nous pourrions appeler l'ADN textuel, c'est-à-dire le code déjà connu, le code génétique.

Le texte, ou plutôt le pré-texte, apparemment toujours identique à lui-même, est là qui attend une lecture, une relecture, une reconstruction épigénétique, à travers des stades plus qu'interprétatifs, voire plastiques, construisant et reconstruisant le poème espace-temps. Dans le processus, la variabilité des conditions du contexte, chaque accident, les lumières et les ombres, les obstacles, les trébuchements, les pleins et les vides, les bruits et les silences, les phases d'interprétation, la verve de l'improvisation, la variabilité de l'action performative, donc la *furor poetico* à laquelle nous avons fait allusion tout à l'heure, conduisent à des résultats de temps en temps différents, tous attribuables en deuxième, troisième, énième mesure au pré-texte, qui en tire profit. Le pré-texte aurait donc la capacité de retenir les échos provenant de son analogue dynamique. C'est, alors, un jeu de coopération à miroir prospectif, voire anamorphique. C'est en effet une erreur de penser que face

à la fluidité de l'événement performatif se trouve l'immobilité d'une page textuelle. La statique n'est qu'apparente: la page est entièrement renouvelée chaque fois que le poète fait face à une nouvelle performance. L'action implique nécessairement une lecture régénératrice, qui implique à son tour les données dans le tourbillon des expériences faites. Le gène-texte est contrôlé par l'action, donc par l'environnement dans lequel il est transféré. Nous pourrions pratiquement dire que, même pour le texte, le « mode de vie », défini chaque fois par le mode de lecture déjà modifié par les expériences précédentes, est fondamental.

En pratique, chaque exercice de lecture, chaque performance s'inscrit dans le texte qui, précisément grâce à l'impulsion toujours nouvelle qu'il imprime à la performance, conserve sa qualité de pré-texte. Comme l'organisme et l'environnement créent des interactions de coopération, le pré-texte et la dimension de performance se développent ensemble. En biologie, un contrôle épigénétique de la situation est effectué. Le lecteur peut lire l'empreinte originale pour la restructurer de temps en temps et produire quelque chose de différent; quelque chose qui non seulement se montre différent, mais qui l'est, pleinement, dans toute sa structure matérielle. La force motrice, dans le processus, est celle engagée par le poète performeur, qui se transforme en poly-artiste. Il s'approprie les pratiques électroniques et vidéographiques, le cinéma, la photographie, l'univers sonore – au-delà de la musique –, la dimension théâtrale – au-delà du théâtre –, l'univers rythmique. Il agit poétiquement en utilisant toutes les techniques, tous les supports, tous les espaces, sans renoncer à ramener à l'équilibre créatif son propre corps, donc son geste et sa voix. Ces derniers sont les éléments qui, liés aux nouvelles technologies, alimentés par le substrat énergétique de l'électronique, même réorganisés en une dimension numérique, constituent le fondement de la nouvelle attitude poétique. Le poète devient la matière même du poème: il grandit avec son propre poème ou, mieux, avec les deux faces du poème: le pré-texte et le polytexte dynamique, les deux faces du même prodige alchimique.

Bien entendu, nous ne pouvons passer sous silence le fait que tous ces événements, tous ces processus, se déroulent dans un contexte environnemental où le poète est forcément le récepteur et où il opère ses propres relances. Par conséquent, la sphère de la créativité poétique est contenue dans d'autres sphères, dans des combinaisons multiples et complexes, au point de se produire dans une hypersphère prodigieuse où même la dimension numérique peut jouer un grand rôle.

Ainsi, dans la relation texte-action, les traits distinctifs des formes résident précisément dans un mécanisme de type épigénétique, qui fournit toute la mémoire de l'expérience. Mémoire tangible qui se matérialise dans le langage, sous toutes ses formes, si bien que, par rapport à la structure « génotypique » du pré-texte ou de la partition, nous pourrions parler, pour les phases évolutives spatiotemporelles, de poésie épigénétique.

YANA

