

Bouche... boue... oue... une somaphonie buccale

Christof Migone

Number 98, Winter 2008

Espaces sonores

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45612ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Migone, C. (2008). Bouche... boue... oue... une somaphonie buccale. *Inter*, (98), 16–20.

La langue se charge de boue un seul remède alors la rentrer et la tourner dans la bouche la boue l'avalé ou la rejeter question de savoir si elle est nourrissante!

Bouche... boue... oue... une somaphonie buccale

PAR CHRISTOF MIGONE

De quoi s'agit-il quand la voix ne s'entend pas ? Quel est son son quand elle reste prise dans la bouche et qu'elle n'est ni intérieure ni encore parlée ? L'espace buccal est l'espace myope de la voix, est l'espace clos qui somatise la voix, est l'espace poreux qui insère l'étranger au sein de la voix. Espace et moment qui permettraient donc, comme le dit Blanchot, « la retenue du langage à un niveau non-parlant », et qui ensuite pourraient produire « quelque chose qui étonne, effraie, dérange et repousse *tous parlants et tous écoutants* de leur situation confortable »². Les bouches performatives qui sont abordées ici explorent une voix réduite, une voix avec presque rien, une voix qui n'adresse pas la parole mais qui demeure dans son espace sonore clos. En parlant de la voix chez Schoenberg, Leiris décrit une voix « réduite à ne plus être ni un chant, ni une parole, ni un cri, mais l'articulation même de l'innommé »³. Une bouche qui se bouche... rien que pour un moment et dans cet espace restreint, le flot de mots s'imbrique dans la viscosité.

Embouchement

Je fais appel ici à un abouchement entre votre digestion gastrique et celle intellectuelle. Commencez par vous souvenir de votre dernier repas, de ce que vous avez goûté, mâché, savouré, mastiqué, avalé. Je vous invite ici à reprendre ce repas et à vous servir un deuxième dessert ou un xième digestif, il prendra cette fois-ci la forme d'une voix, la vôtre. Je vous incite par ce geste à vous boucher la voix dans votre bouche, c'est-à-dire prenez votre voix et enfoncez-la dans votre bouche, dans votre gorge. Coincez-la quelque part contre votre langue, derrière vos dents, au fond du larynx, dans sa souille. Une voix tout au fond de la bouche pour qu'elle y reste coincée et salivée. Finalement, la voix serait dans son *dedans*, sa tanière ; espace clos mais aussi espace qui expose ce « dedans » au dehors⁴ et donc espace de rencontre entre le noble et l'ignoble, espace où le sacré se salit, se salive. Espace où le son est conjugué au possessif, où il est possédé par cette cuve charnelle.

À l'occasion de ce repas, je m'assois à vos côtés pour vous expliquer qu'au moment de présenter ce texte dans le contexte du colloque *Espace de la voix*⁵, j'avais l'intention initialement de faire face au public et de rester impassible et taciturne tout le long. Je voulais laisser les images que j'avais amenées comme support parler d'elles-mêmes, laisser le voir de leurs bouches se muter en voix. Leur laisser vous parler sans mots, mais avec leur chair traversant, trouant l'écran, dépassant leur propre représentation. Bouches au pluriel, mordantes, crachantes, béantes. Mais je ne me suis pas tu, j'ai fini par communiquer ce texte, ce n'est peut-être qu'ici et maintenant que je pourrai réaliser ce mutisme face à vous.

Ici et maintenant, vous êtes face à des mots. Et je suis face à vous à travers eux. Pour aider la cause, essayez de les voir avec votre bouche. Insérez une mesure de lèchement dans votre lecture. Feuillotez ces pages de la même manière que votre langue se fauflerait une succulence.

Parfois le texte suivra de près les images, le texte sera le souffle qui anime le bouche-à-bouche entre celle sur la page et celle qui parle. À d'autres moments il y aura plus d'écart, il s'agira alors d'un bouche-à-oreille avec des

yeux à part, à côté. En format de publication tout devra se passer dans l'inaïperçu de l'intérieur buccal, un intérieur qui s'approche des zones grises de l'imagination, zones qui en chaque lecteur essayeront de se reconstituer une image d'après chaque description. Les images reconstituées seront à la mesure de la bouche de chaque lecteur. Le performatif évoqué sera avalé.

Prenons donc d'abord la bouche comme commencement, comme proue. Deuxièmement, prenons *boue* comme matière hétérogène, contaminante, déversante. Nous allons aborder la bouche de manière parcellée, mais aussi de manière synecdotique, c'est-à-dire que la bouche sera le lieu de rencontre entre le corps et le langage ; lieu où les mots prennent forme autant dans le sens syntaxique qu'en matière corporelle ; lieu et moment où cette cave cavité accueille et héberge des voix claustrophiles : je pense aux bégaiements, aux balbutiements et à toute autre faille dans le système de significations, à tous les moments où les mots restent embouchés.

Pour revenir à la question d'une présentation sur la bouche qui aurait été de l'ordre du mutisme, du non-dit, qui aurait été non dans le *non-pouvoir dire*, mais dans le *pouvoir non-dire*⁶, j'aurais pu faire comme Hayley Newman qui a présenté une série de conférences où au préalable elle se faisait anesthésier par un dentiste. Elle souhaitait ainsi éviter l'attente d'un public avide de sens⁷. Ce mal dire, ou ce dire engourdi, constitue un premier pas vers un dire *néantifiant* et béant, vers une mise en évidence d'une bouche réduite au silence. Le paradoxe de la bouche est ici mis en évidence ; lieu primordial du performatif sonore, la bouche se révèle aussi le site d'un refus, d'une abstention absolue. En 1976, Ulay s'est cousu la bouche dans la performance *Talking about Similarity*. Dans la documentation vidéo, on le voit en gros plan percer d'une aiguille la peau entre le menton et ses lèvres, puis la peau entre sa lèvre supérieure et son nez, pour enfin couper la ficelle et nouer les deux bouts. Il demeure imperturbable, c'est le public qui trouve la douleur insupportable⁸. Même dans ce cas extrême, la bouche a ceci de particulier qu'elle exprime quelque chose, qu'elle *parle*, bien qu'elle ait été

CHRISTOF MIGONE, artiste multidisciplinaire vivant à Montréal, est l'auteur de nombreuses performances et installations présentées dans des lieux et dans le cadre d'événements. Il est aussi écrivain et commissaire. Titulaire d'une maîtrise en beaux-arts du Nova Scotia College of Art & Design et d'un doctorat au Department of Performance Studies de la New York University, il enseigne présentement à l'Université Concordia.

> Hayley Newman, *Lock-jaw Lecture Series*, 1997-1998. Photo : Jonny Byars.





- > 1 Adrian Piper, *Catalysis IV*, 1970.
- > 2 Bruce Nauman, *Tape Recorder with a Tape Loop of a Scream Wrapped in Plastic Bag and Cast into the Center of a Block of Concrete*, 1969.
- > 3 Paul McCarthy, *Hot Dog*, 1974.

scellée. La bouche cousue contient quelque chose qui suinte néanmoins : la bouche, littéralement, fuit. Orifice, elle est portée à l'ouverture, à béer. Son occlusion ne peut donc être que temporaire ou partielle. Comme la porte du 11, rue Larrey à Paris au studio de Marcel Duchamp qui, faute d'espace, avait été construite pour se fermer soit sur une chambre ou une autre⁹. Donc une porte qui en fermant un lieu en ouvre un autre, une porte singulière mais qui, singulièrement, remplit la fonction plurielle de fermer en ouvrant. La bouche fonctionne d'une manière semblable par rapport à la voix : quand la voix dit, la bouche se bourre du non-dire de l'énoncé. Le non-dire est manifeste, mais il passe inaperçu dans le circuit de communication. Et, quand la voix ne dit rien, la bouche est aux aguets, en attente – elle pointe aussi au dire du corps. Ce dire du corps, la gestuelle, est présent en parlant, mais il est surtout et souvent relégué en arrière-plan. Dans son acception courante, la communication écrase (sans pouvoir l'oblitérer pour autant) ce qui accompagne le discours, tout ce qui semble sans utilité pour la transmission immédiate du message. Cette présence obstinée de corporéité au sein du discours, ce qu'on appelle depuis Barthes le *grain*, ruine à jamais la voix sublimée. La matérialité du corps parlant est peut être ici à son degré zéro, c'est-à-dire qu'il y aurait un non-parlant qui précède ou accompagne le parlant, qui lui ouvre la voie en lui déclenchant la voix.

Cri muet

Examinons comment une bouche bâillonnée serait encore plus éloquente que si elle était libre de ses mouvements. Voyons Adrian Piper pendant *Catalysis IV*, seule dans la rue, puis dans un autobus, avec une serviette blanche qui remplit sa bouche, gonfle ses joues et déborde de sa bouche¹⁰. Elle est habillée sobrement, elle ne se remarque que par cette protubérance buccale qui l'annonce. La rue et les transports publics ne sont pas des contextes propices à une rencontre, l'anonymat y règne. Ça tombe bien, dans son état d'embouchement, voilà Piper incapable de parler. Pourtant, elle parle, la bouche écumante de présence inarticulée et de sens amui, plus violent qu'un cri. L'engin catalysant de Piper nous fait entendre Rosa Parks à même l'image muette.

Se remplir la bouche comme l'a fait Piper, c'est la convertir en boue, c'est-à-dire mettre l'inarticulé, l'indéfini en évidence, en présence. C'est le présenter en lieu et place du langage. C'est ôter une à une les consonnes de la bouche, faisant premièrement *boue*, et finalement *oue* – lieu indéfini, questionnement, broyage de partout et

nulle part, donc sans fin, un trou noir. *Bouche... boue... oue*, une sorte de parataxe entropique qui dans l'émission de son signifiant nous conduit à découvrir ce lieu dans toute sa carnalité. Ce geste d'effacement a souvent un effet contraire. Par exemple, dans *Tape Recorder with a Tape Loop of a Scream Wrapped in Plastic Bag and Cast into the Center of a Block of Concrete*¹¹ (1969), Bruce Nauman réussit à représenter la demeure du cri, sa cache, son résonateur. Même si l'objet n'émet aucun son, son évocation retentit dans nos tympans grâce au titre. Le volume du cri se transmue en une incontournable masse de béton. Par ailleurs, le cri peut être neutralisé, récupéré, par exemple en poupée gonflable figurant *Le cri* d'Edward Munch vendue dans les boutiques de quelques musées des beaux-arts. Il s'agit là du cri où le vide est rendu dérisoire. À l'opposé, une bouche qui serait farcie avec l'excrémentiel se nouerait avec l'informe, comme dans *Hot Dog* (1974) de Paul McCarthy où une masse de hot-dogs déborde de sa bouche. On imagine autant un acte de goinfrerie ou de selles se forçant une sortie par la porte d'entrée¹². Digestion se confond avec ingestion (la gestion de l'informe est une impossibilité). Ingrédients au ballonnement : mayonnaise, ketchup, moutarde, pain, hot-dogs. Dans cette matérialité incontournable la bouche se constitue, elle prend un arrangement, néanmoins elle reste floue, débordante, impropre, tachée pour de bon. La bouche qui se présente comme anus expose la masse sale des mots émis par le processus digestif plutôt que pulmonaire. Comme le dit le poète, « joindre cul à bouche, se donner à la mort avant d'être »¹³. La bouche est un carrefour où un accident fait toujours déjà partie de sa signalisation, où un empilage perpétuel nous détourne absolument en nous attirant absolument¹⁴.



> 1 Cang Xin, *Communication*,
Séries n° 3, Haikou, 2000.

Séries n° 5, Oslo, 2001.

Séries n° 5, Londres, 2000.

> 2 Bruce Nauman, *From Hand
to Mouth*, 1967.

> 3 Smith/Stewart, *Mouth to
Mouth*, 1995.



Tirer la langue

La langue remplit la bouche même quand celle-ci est vide. Cet organe, cet appendice informe, extériorise la bouche et l'individu dans un dehors qui est en attente et en quête de la rencontre. L'artiste chinois Cang Xin utilise sa langue pour se lier à des lieux et à des objets¹⁵. Xin ne serre plus la main : il se sert de sa langue. On le voit, le corps entier allongé au sol et du bout de sa langue, communiquer avec le lieu en l'utilisant pour toucher le sol – au milieu des pigeons dans Trafalgar Square à Londres, en face du Colisée à Rome, sur le Grand Mur de Chine, etc. Quant il s'agit d'objets, les interventions qu'il intitule *Communication_Series* vont connecter la langue avec des sandales, un billet d'argent, un dessin, une carte postale, une flamme, un parapluie, un sachet de Tide, une boîte de dentifrice Colgate, une statue, un drapeau, etc. Langue synesthésique s'il en est, puisqu'elle ajoute le toucher au goûter. Sur le plan fonctionnel, elle fait songer à des cornes d'escargot qui sondent constamment l'environnement immédiat. La distance de la rencontre est réduite grâce à ce stratagème. *From Hand to Mouth* (1967) de Bruce Nauman est une sculpture en cire où le corps se réduit à une ligne : qui descend de la bouche à la nuque, ensuite de l'épaule au bras et finalement à la main. Ici la longueur entre la bouche et la main évoque une langue énorme, une langue qui cueillerait elle-même sa nourriture, un bras de langue ou une langue à bras. Une langue qui pourrait même s'étendre et se confondre au corps, à la Césaire, « et ce ne sont pas seulement les bouches qui chantent, mais les mains, mais les pieds, mais les fesses, mais les sexes, et la créature tout entière qui se liquéfie en sons, voix et rythme »¹⁶. L'être liquéfié ne peut plus être, il n'est plus, il n'a plus d'être : devenu déversoir, il s'est évacué lui-même.

Le face-à-face implique d'ordinaire un échange langagier et, en cela, il a pour protagonistes deux interlocuteurs à la fois séparés et réunis par la parole, mais qui *gardent leurs distances*. Tandis que Cang Xin efface cet écart, Smith/Stewart le confirment, en le compliquant

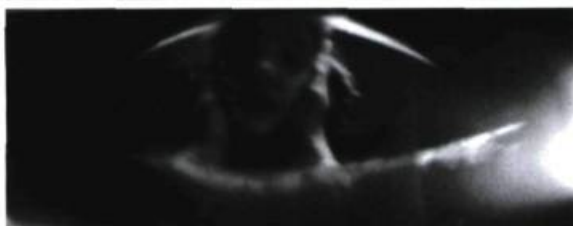


toutefois. Dans *Mouth to Mouth* (1995) de Smith/Stewart, le face-à-face est obligé de faire du bouche à bouche¹⁷. Stewart, lui, se trouve dans une baignoire, vêtu de la tête aux pieds et complètement immergé. Image mi-cercueil, mi-Houdini. Smith, elle, au bord de la baignoire, se penche pour donner de l'air à Stewart quand celui-ci en a besoin. Situation où le caractère involontaire et réflexe de la respiration, s'extériorisant et devenant étrangeté, fait éclore le sujet dans toute sa porosité, son hétérogénéité : « Les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables¹⁸. » Cette performance présente un espace réel mais absolument autre, un ailleurs qui *performe* un don, un ailleurs au milieu du sujet.

S'avoir mordant

« Parler n'est pas communiquer, parler n'est pas s'exprimer, parler c'est d'abord ouvrir la bouche et attaquer le monde avec, savoir mordre¹⁹. » Savoir mordre, moment de rencontre avec son extérieur, désir de laisser des traces sur sa proie, de saisir le territoire. Ce savoir que Novarina nous propose relèverait non pas du registre du didactique, mais de celui de l'agissant, du performatif et du dynamique : quelque chose non pas à apprendre, mais à prendre en main, à mettre en action. Un savoir qui prendrait le monde dans sa mâchoire pourrait inaugurer sa carrière de morsures avec soi-même, le savoir même du soi, l'acte de toucher le touchant transmué en acte de mordre le mordant. Avec *Trademarks* (1970), Vito Acconci dans cette performance iconique s'en est pris à lui-même en se contorsionnant et en se mordant diverses parties du corps nu, question d'y trouver ses limites : « *biting as many parts of my body as my mouth can reach* »²⁰. Chaque morsure laissait trace de sa violence, devenait une estampe, une signature, une écriture de bouche.

En contraste, la série de photographies d'Ann Hamilton, *Myein* (2000), est l'exemple d'un savoir-mordre nuancé, figuré. En effet, Hamilton prend ses photos en plaçant dans

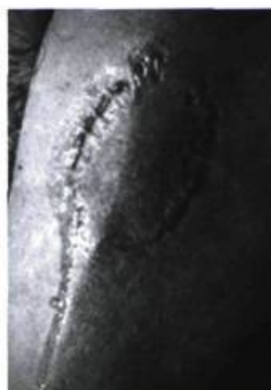


1



2

> 1 Ann Hamilton, *Myein*, 2000.
> 2, 3 Vito Acconci, *Trademarks*, 1970. Photo : Bill Beckley. Pour le détail : Kathy Dillon.



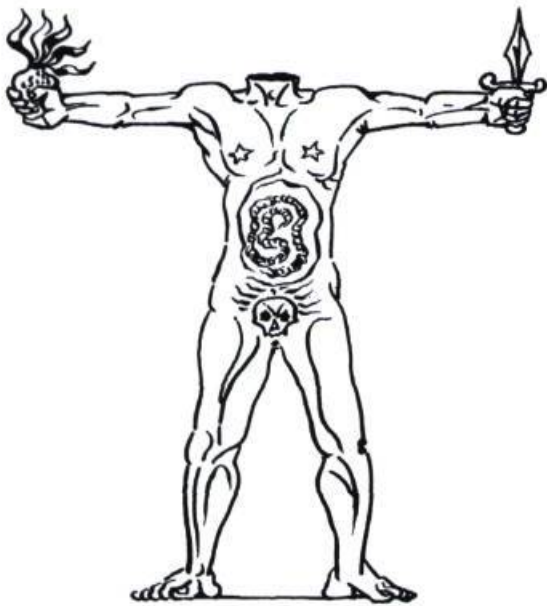
3

sa bouche une *camera obscura* dont le sténopé attend d'être déclenché, c'est-à-dire qu'elle attend l'ouverture de la bouche pour se nourrir de lumière. Ici les lèvres fonctionnent comme obturateur, comme paupières buccales, l'intérieur du corps regarde dehors et est avaleur de lumière et d'images. Ce qui frappe quand on voit ces photographies, ce ne sont pas les sujets qui sont vus par la bouche, mais surtout cette molle boîte noire buccale qui, « cadran » le portrait, révèle le regard animal de l'humain, un regard dont la visée, le mouvement et la portée seraient régis par le tactile, l'intime et le *proximal* : la bouche comme point de vue inusité, comme engin de vision et de captation du monde ; un point de vue inusité qui invite à supposer que la bouche serait « non quelque chose dont nous serions propriétaire (notre parcelle individuelle, notre identité, la prison du moi), mais une ouverture intérieure, un passage parlé. L'intérieur est le lieu non du mien, non du moi, mais d'un passage, d'une brèche par où nous saisit un souffle étranger »²¹. La bouche est un des seuils privilégiés

par lesquels le dehors et l'étranger s'infiltrent au-dedans, pénétrant dans les circuits du corps. C'est pourquoi la double évocation de l'étranger (voire de l'étrangeté) et de l'intimité conduit inmanquablement à une investigation sur le corps et l'organique. Nous ne sommes humains qu'à la surface, écrit Valéry. Sous la peau s'étend et flue une substance inexplicable, qui se refuse aux représentations²². C'est en ce sens que la bouche apparaît comme la mise en abîme littérale de l'intériorité, une intériorité susceptible aussi bien d'absorber le dehors que de s'y déverser. Nous faisons face à une ouverture qui nous aspire et nous amène au milieu des viscères, dans un paysage muqueux. À ce point, la bouche n'est plus partitionnable ni localisable, ni davantage définissable. Elle n'est plus soumise à la dictée du langage discursif. De chair, elle appartient et participe au corps bruyant et bredouillant « qui entretient avec vous une sorte de babil »²³.

Où monstre

De la bouche enfoncée dans sa propre gorge et pour ainsi dire digérée dans le corps monstrueusement loquace, j'arrive au sans tête d'André Masson, l'Acéphale, dessin pour Georges Bataille. Un homme tient un poignard dans une main et, dans l'autre, un cœur en feu, arraché de la cage thoracique. Ses viscères sont visibles, un crâne prend la place de son sexe. Il est l'antithèse du Christ sur la croix et de l'homme cartésien, il « n'est pas moi, écrit Bataille, mais est plus moi que moi : son ventre est le dédale dans lequel il s'est égaré lui-même, dans lequel je m'égare avec lui et dans lequel je me retrouve étant lui, c'est-à-dire monstre »²⁴. En tant que monstre, l'Acéphale échappe – tout comme le Golem, d'ailleurs – à la loi ontothéologique de la raison et au *logos*. Cet échappatoire serait moins un renversement ou un anéantissement qu'une amplification, une indéfinition, une contamination active du langage qui aboutit à une sorte de *somaphonie*. Sans tête par définition, l'Acéphale est la figure de ce qui, peut-être, résulterait de la conversion du parler en action, conversion où le mode est *agir* au lieu



> André Masson, *Acéphale*, 1936.

de *discourir*. Monstre, le monstre ne serait-il pas la conjonction entre l'aspect animal et l'aspect machine de l'humain ? Le Golem, pour sa part, pétri d'argile et de glaise – de boue –, s'anime après que le rabbin ait mis dans sa bouche une feuille de papier portant le Nom mystérieux et imprononçable de Dieu. Animé, il ne possède pas la parole pour autant, justement parce qu'il a reçu et ingéré le Nom, écrit mais imprononçable. L'incarnation passe donc par un mot frappé d'interdit, bloqué en quelque sorte au stade somatique, un mot qui s'anime grâce à l'ingestion et non à la diffusion. Mis en bouche, ni lu ni dit, le mot,

pourtant, n'en est pas moins. Ou plutôt, muet comme le Golem qui naît, le mot *n'est* – ultime instance du « motus et bouche cousue » ou de ce qu'il conviendrait d'appeler *somaphonie*, le chant muet du langage embouché, coïncé, étranglé. L'éveil du Golem enclencherait, au sein même du mutisme, cette somaphonie qui échappe à l'écoute, à la voix, au sens. Plutôt qu'une inversion du langage parlé, la somaphonie utilise un circuit autre que ceux de l'écoute et de la voix, et en serait davantage la perversion, celle du *logos* et du normatif qu'elle ombre et hante, et dont les processus bloqués présentent la présence, l'exacerbent : du babil au crachat, du lèchement à la morsure, de la bouche béante aux lèvres suturées. La somaphonie, délaissant la communication et les face-à-face, va *dans* la face, la creuse et y fait son nid : son creuset de boue. Les voix s'y accumulent, issues de l'orifice intérieur de la glotte – la bouche profonde, le clapet des tréfonds. Gavée d'elle-même, comme de son propre foutre, la bouche est pleine.

Bouche cousue

Par habitude, on convertit la *langue-muscle* en *langue-idiome* sans que cela se remarque. Le glissement s'effectue quasi instantanément. Sauf qu'ici la langue rejette la communication, elle ne fait que s'exhiber. Elle ne sait pas quoi dire, une langue dénouée du langage, sans sens. La bouche serait l'hôte du *motus*, le mot qui se tait²⁵. La bouche et ses composantes sont ainsi réduites à sa chair. Un art buccal serait donc le reflet de cette matérialité indéniable. Il s'agirait d'un art qui ne parle pas mais qui respire. Un art qui se contente de ça.

Dans la face, en dedans. Dans cette cave abjecte, où les voix se cumulent après être issues de l'orifice intérieur de la glotte (la bouche profonde), et où l'on se rend compte que la voix est une saleté. On a donc bien fait de la foutre où l'on ne pouvait plus la voir, cette bouche... *bouche – boue – oue*. Parfois la bouche peut se comporter avec une certaine noblesse mais, dans le quotidien, on sait trop bien comment ce monstre au milieu de notre visage se comporte. La bouche est pleine de salive prête à se convertir en crachat. La bouche engendre une inondation du langage avec une salive plurielle. Elle est une zone de sédiments temporaire et provisionnelle, zone polyglotte avec tendances glossolales, zone polybuccale, truffée d'impuretés et truffée par un empilage de bouches les unes dans les autres. Voilà ce qui se passe quand quelqu'un comme Pierre-André Arcand machinise la voix, et quand Alexandre St-Onge l'animalise. Bouche boue, espace clos, espace cracheur, espace poreux, espace du foutre de la voix. ■

Remerciements : Éric de Larochellière

Notes

- Samuel Beckett, *L'image*, Paris, de Minuit, 1988, p. 9.
- Maurice Blanchot, « Le "discours philosophique" », *L'ARC*, 1990, p. 3. Blanchot se réfère ici à l'héritage significatif de Merleau-Ponty en tant que pédagogue (ont pourrait avancer que l'enseignement est la profession du parlé).
- Michel Leiris, *Brisées*, Paris, Gallimard, 1992, p. 25.
- « La bouche, quand elle s'ouvre, n'est pas non plus une déchirure. Elle expose "au dehors" un "dedans" qui sans cette exposition ne serait pas. » (Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Paris, Bourgois, 1989, p. 76-77.)
- Colloque organisé par Serge Cardinal, Marie-Pascale Huglo et Sarah Rocheville qui a eu lieu les 22, 23 et 24 avril 2004 à la Chapelle historique du Bon-Pasteur de Montréal.
- Paraphrase de Michel de Certeau dans « Utopies vocales : glossolalies », *Traverses*, n° 20, novembre 1980, p. 28.
- « Over the period of a year I was invited to give a series of lectures on my work. Before each lecture I visited a local dentist and had my mouth anaesthetised. With my mouth made immobile, I gave my feeblest apologies to the students and staff before attempting to talk on my work. » (Hayley Newman, « Lock-jaw Lecture Series », *Performancemania*, London, Matt's Gallery, 2001, p. 62.) Il faudrait par contre souligner que cette pièce fait partie de *Connotations – Performance Images*, une série de photographies qui documentent des performances fictives. Il s'agit donc d'un canular. À mon avis, cela ne nuit pas à la pertinence de cette œuvre et en fait y ajoute un élément critique par rapport aux conventions de la performance.
- Il s'agit d'une section de la performance d'Abramovic et Ulay intitulée *Talking about Similarity*. Le public de la performance originale n'est pas visible dans la documentation vidéo, je fais donc allusion au public qui était présent lors de ma présentation de cet extrait durant le colloque *Espaces de la voix*. Je spécule une réaction semblable de la part du public présent au moment de l'originale.
- Cf. Marcel Duchamp, « Porte, 11 rue Larrey », *Marcel Duchamp*, New York, Museum of Modern Art, 1989, p. 300.
- Cf. Adrian Piper, *Out of Order, Out of Sight: Volume I: Selected Writings in Meta-Art 1968-1992*, Cambridge, MIT Press, 1996, p. 43.
- Bruce Nauman, « Tape Recorder with a Tape Loop of a Scream Wrapped in Plastic Bag and Cast into the Center of a Block of Concrete », *Breaking the Sound Barrier*, New York, Gregory Battcock, E. P. Dutton, 1981, p. 166.
- Cf. Paul McCarthy, *Paul McCarthy*, London, Phaidon, 1996, p. 43.
- Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, t. XXVI, Paris, Gallimard, 1994, p. 52.
- « Dire : j'aime Sade, c'est n'avoir aucun rapport avec Sade. Sade ne peut être aimé ni supporté, ce qu'il écrit nous détournant absolument en nous attirant absolument. » (Paraphrase d'une formulation de Maurice Blanchot dans *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 77.)
- Cf. Cang Xin, *Existence in Translation*, Hong Kong, Timezone 8, 2002, p. 33 et 71.
- Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1983, p. 16.
- Francis McKee et Michèle Thériault, *Smith/Stewart*, London, Ellipsis, 2001, p. 20-24.
- Michel Foucault, « Des espaces autres », *Michel Foucault : Dits et écrits 1954-1988*, vol. IV (1980-1988), Paris, Gallimard, 1994, p. 760.
- Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 1999, p. 16.
- Vito Acconci, *Vito Acconci : Writings. Works. Projects*, Barcelona, Poligrafa, 2001, p. 108.
- Valère Novarina, *op. cit.*, p. 14-15. Dans son cas, Novarina parle du langage ; je prends la liberté de détourner la citation pour y faire référence à la bouche.
- « L'homme n'est l'homme qu'à sa surface. Lève la peau, dissèque : ici commencent les machines. Puis tu te perds dans une substance inexplicable, étrangère à tout ce que tu sais et qui est pourtant l'essentielle. » (Paul Valéry cité dans Jean Starobinski, *Le corps, miroir du monde : Voyage dans le musée imaginaire de Nicolas Bouvier*, Genève, Zoé, 2000, p. 123.
- Roland Barthes, *L'empire des signes*, Paris, Flammarion, 1970, p. 18.
- Georges Bataille, « La conjuration sacrée », *Œuvres complètes : Premiers écrits 1922-1940*, Paris, Gallimard, 1970, p. 445.
- « Le silence est peut-être un mot, un mot paradoxal, le mutisme du mot (conformément au jeu de l'étymologie). » (Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 86.) Selon Ann Smock, traductrice de ce texte en anglais, Blanchot ici ferait référence au fait que l'expression *Motus* ! (Silence ! Pas un mot !) serait une latinisation de *mot*. Cf. Maurice Blanchot, *The Writing of the Disaster*, tr. Ann Smock, Lincoln, University of Nebraska Press, 1995, p. 149, nb. 13.