



<http://revueties.org>

Revue TIES

4 | 2019

La voix dans tous ses états

Introduction

Marie Olivier

La Voix dans tous ses états est la trace des réflexions échangées lors du colloque organisé à l'Université Paris-Est Créteil les 8 et 9 septembre 2017, et fait suite au numéro 2/2018 *Car Poétique rime avec musique*.

Ce numéro s'intéresse à la textualité de la voix, au chiasme entre voix et scription. Il s'agit d'écouter les voix dans leur corporéité, mais aussi d'entendre leur spectralité – toutes les voix qui hantent scènes de théâtre et d'opéra, celles à l'œuvre et à la source de discours de fiction et de diction. Les textes réunis explorent les débords, les projets, les possibles comme les impossibles du sens dans une approche à la fois diachronique, translinguistique et transdisciplinaire.

MOTS-CLÉS : voix, phonè, écriture, référentialité, sujet lyrique

KEYWORDS: *voice, phonè, écriture, referentiality, lyrical instance*

Dans son Cours sur le Neutre au Collège de France, Roland Barthes explique que la voix est ‘un faux bon sujet’, « un objet qui résiste, qui suscite des adjectifs (voix douce, prenante, blanche, neutre, etc.) mais rien de plus »¹. Dans « la musique, la voix, la langue », il affirme :

La voix humaine est en effet le lieu privilégié (édétique) de la différence : un lieu qui échappe à toute science, car il n’est aucune science (physiologie, histoire, esthétique, psychanalyse) qui épuise la voix : classez, commentez historiquement, sociologiquement, esthétiquement, techniquement la musique, il y aura toujours un reste, un supplément, un lapsus, un non-dit qui se désigne lui-même : la voix². (Barthes 1978, 524)

Entre « reste » et « non-dit », la voix persiste à éluder l’analyse : fuyante et insaisissable tout en étant ancrée dans le corps, elle est « un objet qui fonctionne comme un angle mort de l’aspiration à l’appréciation esthétique, et comme son bouleversement » (Dolar 4). Perçue comme entité unie et unique –pour ne pas dire unifiante—, comme Rousseau a pu la définir, liant corps et âme du sujet, la voix porte et supporte le sens de mots, et de phrases tout en demeurant « ce qui ne contribue pas à la création du sens » (*Ibid.* 15)³. Cependant, elle semble également toujours déjà hantée, sa vitalité toujours déjà menacée par son évanouissement, *phôné* (φωνή) frôlant toujours dangereusement avec *phonos* (φόνος signifiant *meurtre*), avec l’infraction en son sein : meurtre du sens, mais aussi auto-effacement. La voix est par conséquent souvent entendue dans le paradigme de la vie et de la mort. Le *Phèdre* de Platon, notamment, oppose la parole vive à l’écriture, elle, du côté de la mort.

En littérature (en poésie comme en prose), la voix semble autant émaner de l’écriture, de l’oralité, ou encore du rythme comme on peut le trouver chez Meschonnic. Ce dernier a par ailleurs très clairement mis en lumière l’artificialité de l’opposition platonicienne entre écriture et *phôné* telle qu’elle a pu être développée, selon lui, par le structuralisme dans les années soixante, soixante-dix (Meschonnic 16) :

C’est le paradoxe d’un structuralisme sans voix, sans énonciation, si occupé à ne plus confondre la diction et l’organisation rythmique qu’il en a perdu l’oralité. Il n’a su qu’étendre l’opposition du signifiant et du signifié à celle du parlé et de l’écrit, confirmant l’identification habituelle entre le parlé et l’oral. Inscrivant cette opposition dans la vieille mythologie de la lettre (morte, ou qui tue) et de la voix, seule vivante. L’âme et le corps. Cette opposition est un obstacle à une histoire de la voix, et du rythme.

¹ Barthes 2002, 113-114.

² Cela n’a d’ailleurs pas empêché, mais plutôt encouragé le sémiologue à consacrer tout un séminaire à la voix à l’École des Hautes Études en Sciences Sociales en 1973-1974.

³ Dans *A Voice and Nothing More*, Dolar définit la voix de la façon suivante : “an object which functions as a blind spot in the call and as a disturbance of aesthetic appreciation.” (Dolar 4) “It is what does not contribute to making sense.” (*Italiques dans l’original. Ibid.*, 15)

L'idée semble pourtant d'une évidence ancienne, incontestable, que l'oral soit le parlé, que le passage à l'écrit soit la perte de la voix, du geste, de la mimique, de tout l'accompagnement du corps à l'énoncé proféré. De Platon à Derrida, la voix est la vie, l'écrit par lui-même est mort.

Selon Meschonnic, ce paradigme écriture / *phôné* correspondant à la mort d'un côté et à la vie de l'autre, serait un « paradigme rêvé » (*Ibid.*). Écrire, ce ne serait donc pas renoncer à la vie, à la voix. Par ailleurs, pour lui, dès qu'il y a « je », il y aurait alors voix qui dialogue⁴, ce qui présuppose donc la présence d'un Autre, ou tout du moins, d'un destinataire.

Parler de vive voix, faire vivre la voix, ne serait-ce pas la mission primitive du poème, qui engage dans ses vers, à la fois écriture et oralité ? Un poème est-il toujours fait pour être dit, déclamé, à l'image des vers d'un Walt Whitman, dont le caractère opératique est radicalement lié à la performance, de la même façon qu'une pièce de théâtre est écrite pour être jouée sur scène, *viva voce* ? L'exploration de la typographie, de l'écrit chez les poètes – depuis la création de l'imprimerie, que l'on connaît revivifiée par Mallarmé, et que l'on retrouve notamment chez des poètes américains tels Susan Howe ou de façon plus systématique, E. E. Cummings – , semble à première vue aller contre, voire vouloir faire échouer toute tentative de lecture oralisée. Et pourtant, ces poèmes sont bien habités, dotés d'une voix. Dans ces cas-ci, s'agit-il d'une voix heideggerienne oscillant entre *Stimme* et *Stimmung*⁵, entre rappel à soi-même et projection dans le monde – la façon dont l'être s'accorde avec celui-ci, en harmonie ou en désaccord avec lui ? S'agirait-il alors d'une écriture acousmatique ? L'écriture d'une voix à entendre en-deçà du discours ? La voix peut en effet également être perçue comme ce nœud chiasmatique entre l'ailleurs, l'altérité et soi-même, son corps propre et musical, celui-là qui, selon Danielle Cohen-Levinas, « a besoin d'une incarnation autre que lui-même »⁶.

Si, selon Nietzsche, l'artiste est « le ventriloque de Dieu » (Nietzsche 119), dans le domaine théologique, la voix s'avère toujours dissociée du Verbe et incarnée par un messenger. Dans les évangiles, Jean-Baptiste est désigné comme Voix du Verbe, (Mt 3 :3, Mc 1 :3, Lc 3 :4), mais non Verbe lui-même, qui, comme le rappelle Claude Jamain, « n'a pas de son, mais s'écrit » (Jamain 52). Dans l'Ancien Testament, Moïse ne peut parler qu'à travers le truchement d'un autre, son frère

⁴ « Mais le discours d'un énonciateur solitaire, écrit ou oral, implique toujours le face à face, l'autre ou les autres : simplement ils sont autrement présents ou inscrits, dans l'espace et dans le temps, selon le mode de signifier du discours, et l'inscription de l'énonciateur dans son discours. Le je est toujours dialogique » (Meschonnic 17).

⁵ Claude Jamain désigne le terme *Stimmung* comme « le mode de l'existence humaine – ou bien le mot très imprécis de 'souffle' dès lors qu'il peut devenir chant, son indifférencié et silence » (Jamain 8).

⁶ Danielle Cohen-Levinas ajoute : « Il s'agit bien d'un corps dans le corps, avec ses différences et ses simulacres, son masque et sa réalité. [...] Ce corps avide d'une modernité qui le reconnaîtra enfin est à portée de voix, dans la voix : l'ineffable, le souffle » avant d'ajouter : « Étrange fraternité qui lie la vocalité du haut Moyen Âge à celle de notre contemporanéité lyrique. Entre les deux : la fixation (notation), une longue tradition de pensée musicale qui valorise la voix et élargit le corps pour mieux porter le langage. Cette distinction renoue avec l'idéal platonicien de la séparation de l'âme et du corps, l'opposition entre forme et matière – résistance à la matière, hypertrophie de la forme, relation 'phénoménologique-transcendentale' » (Cohen-Levinas 223 ; 224).

Aaron. Cette situation ventriloque a inspiré le magnifique *Moses und Aron* à Schoenberg, qui a notamment exploité cette question tout comme le problème de représentation de l'irreprésentable à travers la spécificité du *Sprechgesang*. Chez les figures prophétiques, la voix est en effet problématique, comme l'indique André Neher dans ses ouvrages *l'Essence du prophétisme* ou dans *Amos, contribution à l'étude du prophétisme*. La voix leur fait souvent défaut, ou défaillante, elle vacille toujours. En effet, le refus initial de parler semble caractéristique et fondatrice de la vocation prophétique : tous les prophètes refusent de prêter leur voix au Verbe. Saul va même jusqu'à incarner, « dans la bible, le type (à la limite même, le seul type du prophète-sans-parole » (Neher 49-50), tandis que le balbutiement de Moïse peut être interprété comme une trace —plutôt qu'un symptôme— de ce refus initial⁷. Toujours frappé d'interdit, le Verbe est toujours donné dans une indirection, et semble confirmer le fait que fondamentalement, la voix esquivé, élude toujours ; elle semble à la fois en-deçà et au-delà du langage.

Cela rejoint paradoxalement la conception de la voix de Jean-Michel Maulpoix, pour lequel celle-ci désigne

la place [du sujet lyrique] laissée vide, la place que chacun aspire à occuper, c'est-à-dire la place même de la voix, telle qu'elle constitue un lien invisible avec l'autre, une issue de soi, telle qu'elle signe et signale le plus propre, mais demeure cependant insaisissable, évanescence dès lors qu'elle n'est pas inscrite. Le sujet lyrique, c'est la voix de l'autre qui me parle, c'est la voix des autres qui parlent en moi, et c'est la voix même que j'adresse aux autres (Maulpoix 153).

Véritable chambre d'écho, la première personne (le sujet lyrique), tout comme le lecteur en dialogue avec lui, seraient ainsi des ventriloques infinis : ventriloque du scripteur et de toutes les voix qui se sont levées à travers le texte, de toutes les lectures et écritures qui se font, se lient et se défont à travers elles. Cet espace laissé vide, qui accueille, laisse la place à l'Autre, et que la voix matérialise, se veut simultanément singulière, individuelle et potentiellement universelle. La voix de cette instance poétique, telle qu'on peut l'entendre dans le « discours de la diction » ne diffère pas tant de la voix narrative d'un « discours de la fiction », comme l'argumente Dominique Combe (Combe 52-53) :

On peut donc se demander pourquoi, dans le cas de la poésie lyrique, aujourd'hui encore, le lecteur continue spontanément à identifier le sujet de l'énonciation au poète comme personne : on voit mal pourquoi « J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans » serait plus autobiographique que « Longtemps je me suis couché de bonne heure ». Cette « illusion référentielle » est probablement due à l'appartenance officielle et irréfutable du roman aux genres de la « fiction », quand

⁷ Le bégaiement de Moïse est expliqué dans le Midrash (Yashar-Shemot 131b-132b), et non pas dans la Bible, qui tait l'enfance du prophète (voir Ex: 2.10). Dans cet épisode connu, Pharaon soumet à Moïse le choix entre les charbons ardents et des pierres précieuses. Alors que la main de l'enfant se dirige vers ces dernières, un Ange le redirige vers les charbons. Moïse un met un sur la langue, et se brûle, d'où son bégaiement.

la poésie, à cause du modèle romantique, est perçue au contraire comme un discours de « diction », c'est-à-dire d'énonciation effective.

En effet, prise entre « énonciation effective » et « illusion référentielle », l'instance lyrique souffre toujours d'une adhérence *du* personnel, et *au* personnel. Or, c'est très précisément lorsque l'essence et la fonction ventriloques du *je* lyrique échappent (au lecteur, à l'exégète) que le faux référent adhère, que la voix se voit assignée une *sincérité*, une *authenticité*, une *biographie* à son corps défendant.

Ce volume ne propose évidemment pas de résoudre le paradoxe inextricable, voire l'aporie que présente la voix, mais d'explorer différentes modalités littéraires et musicales où celle-ci travaille⁸, là où elle donne à voir et à lire le désir : celui de corps, de textes qui se donnent à lire et à entendre. La ventriloquie s'avère être l'un des fils rouges des études réunies ici, traitant aussi bien de poésie, de prose, de théâtre et d'opéra de façon générique et diachronique ; chacun à sa manière exposant la fissure que la voix dévoile au sein du sujet.

Ainsi, dans les romans de Dostoïevski, cette ventriloquie peut prendre la forme d'hallucinations auditives, de « voix hallucinées », pour reprendre les termes de **Nicolas Aude** dans son article sur les romans de Dostoïevski, et comme on peut le lire dans *les Frères Karamazov*⁹ :

« Tu es mon hallucination. Tu es l'incarnation de moi-même, mais d'un seul de mes côtés, du reste... de mes pensées et de mes sentiments, mais des plus dégoûtants et des plus bêtes » (*Ibid.*, 1636). Incarner une partie de soi et la projeter vers l'extérieur en lui donnant l'aspect d'une voix, tel est le sens fondamental du dédoublement dostoïevskien.

L'oscillation entre incarnation vocale de l'intime et projection vers l'extérieur qu'il y a dans ce « dédoublement dostoïevskien » ne semble par ailleurs pas si différent du chiasme entre la première personne (l'instance lyrique) et le monde extérieur, tout particulièrement dans le cas de l'adresse et de l'apostrophe lyrique. En effet, par exemple, **David Ben-Merre** s'intéresse à l'apostrophe chez Elizabeth Bishop et James Merrill : dans leurs poèmes, loin d'être simplement vocatif, le O lyrique met en scène, à la fois à travers son caractère graphique et oral, le battement constant entre d'un côté, tentative d'introspection, constitution d'une subjectivité unie ; et de l'autre, abandon de soi, échec de communication. Ni l'une ni l'autre de ces voix narratives ou lyriques, ne paraissent échapper à l'*illusion référentielle* : qu'y a-t-il ou qui est-il derrière cette voix ? Ni fiction ni diction ne semblent garantir la référentialité, l'antécédence.

Lorsque les auteur•e•s sont ainsi confrontés à l'inanité du langage, à l'échec du dire, il semble nécessaire de trouver une nouvelle modalité vocale, si ce n'est une

⁸ Nous utilisons ce verbe comme dans l'expression « le bois travaille ».

⁹ Voir dans ce numéro Aude 44-45.

toute nouvelle voix. Les modernistes se seront ingénies à cela, notamment en prose, à travers le recours au courant de conscience (*stream of consciousness*). Par exemple, **Élisabeth Lamy-Vialle** explique comment la polyphonie et le balbutiement d'une langue étrangère viennent faire violence à la linéarité du récit et à l'identification des voix dans les nouvelles de Katherine Mansfield. Cette technique déjoue ainsi toute possibilité de référentialité fixe, et prouve que « la voix chez Mansfield est constamment le lieu de ce déséquilibre et de cette 'puissance de bifurcation' dont parle [Deleuze dans son essai 'Bégaya-t-il'] »¹⁰. En effet, la « puissance de bifurcation » ou encore le « perpétuel déséquilibre » que fait subir le bégaiement à la langue, sont autant de corollaires dans le processus de déformation de la langue et du langage, pour désigner le *détournement*, la *bifurcation* du corps et de sa voix.

La voix aurait donc le pouvoir de détourner le corps, phénomène que l'on peut entendre dans les chants du XVIII^e jusqu'au début du XX^e siècle. Pour reprendre les propos de Cohen-Levinas, « la voix [est l']émanation d'un corps que l'on refoule », et correspond pour elle, au « projet de la musique occidentale du XVII^e jusqu'à l'aube du XX^e siècle » (Cohen-Levinas 224). Cependant, déjà dans la *Calisto* de Cavalli, opéra italien du XVII^e, le travestissement – et par extension, ou peut-être paradoxalement, le refoulement du corps — est au cœur de l'intrigue et de la problématique théâtrale. L'opéra relate le mythe de Jupiter prenant l'apparence de Diane pour séduire la déesse Calisto. Dans son article, **Caroline Mounier-Vehier** entend dans la voix que doit prendre ce personnage non plus un objet ontologique, mais quelque chose qui « participe, en tant que masque sonore, à la mise en place d'une illusion. Par des moyens différents, le travestissement invite ainsi à s'interroger sur ce qui constitue l'identité d'un personnage et sur les rapports entre être et paraître »¹¹. Un siècle plus tard, dans le *Don Giovanni* de Mozart, le personnage éponyme aurait, selon Stanley Cavell, une voix privée de corps, thèse que développe **Alexandre Chèvremont**¹² :

Don Juan n'est pas un homme : en n'ayant pas de parole, selon la profonde remarque de Stanley Cavell, il n'a pas non plus de corps (Cavell 154). Sa voix chante sans parole, sans engagement. Par ailleurs, il mange en chantant lors de la scène finale du souper : quel corps pourrait vraiment faire cela ? Une voix sans parole est donc aussi une voix sans corps, jusqu'à ce que Don Juan fasse exception avec le Commandeur.

Pour Chèvremont, c'est uniquement lorsque Don Juan rencontre le divin sous l'apparence du Commandeur qu'il peut s'incarner et s'individualiser. De façon plus radicale, dans le projet wagnérien par exemple, le corps devient indifférent, simple enveloppe charnelle, que Bill Viola a su figurer à travers les installations vidéo des corps célestes de Tristan et Isolde dans la mise en scène de Peter Sellars. À l'opéra,

¹⁰ Voir dans ce numéro Lamy-Vialle 55.

¹¹ Voir dans ce numéro Mounier-Vehier 12.

¹² Voir dans ce numéro Chèvremont 29.

cette dissociation totale entre corps et voix s'avère être au fondement même de l'écriture musicale occidentale. Entre voix éperdue de l'individu dans la période romantique et voix collective perdue dans la modernité, même lorsqu'elle est incarnée sur scène, la voix demeure une entité à toujours chercher et interroger.

C'est sans doute au cinéma où l'asymétrie entre image et voix marque le plus clairement l'impossibilité du paradigme platonicien, et démontre l'inéluctabilité du hiatus, la béance entre voix et corps. Au cinéma, ce travestissement vocal est souvent à l'œuvre à travers le recours aux voix ventriloques, et à la technique de *voice-over*. **Maguelone Loublier** rappelle justement¹³ :

La voix est une énigme : *ainigma* ; voix de la prophétie divine (*ainos*) que transmet la Pythie, elle porte en elle les traces d'une terreur antique. La terreur provoquée par les premières voix synchronisées est, dans le cinéma de la modernité, déplacée vers une interrogation sur la puissance de la voix et le pouvoir des mots.

La voix « littéraire » et « philosophique » des ventriloques qui peuplent les films de Godard, Duras et Kluge, devient « image sonore, elle ouvre un espace – invisible – entre bande-son et bande-image, dans lequel elle peut se glisser comme voix ventriloque » (*Ibid.*) Or, c'est aussi cet interstice entre son et image que Spike Jonze creuse, ce jusqu'à en faire une plaie ouverte : dans son film *Her*, la voix de l'intelligence artificielle, voix acousmate, et par conséquent dénuée de tout corps jouée par Scarlett Johansson, séduit Theodore, personnage joué par Joaquin Phoenix. Dans son étude sur *Her*, **Céline Saturnino** reprend le concept d'« acousmètre » de Michel Chion¹⁴ pour exposer l'impossibilité de toute coïncidence entre corps et voix dans le film – la désacousmatisation (« la mise-en-corps ») du personnage de Samantha se soldant par un échec. De la même manière, dans la pièce de théâtre *The Under Room* d'Edward Bond, ainsi que le présente **June Xuandung Pham**, voix et corps sont également très clairement dissociés sur scène : la ventriloquie est au service d'un programme éthique où le personnage de l'immigrant est constamment pris entre la matérialité de son corps et l'immatérialité de sa voix confiée à un pantin visible sur scène. La fin de la pièce prouvera que le don de sa voix – le principe même de la ventriloquie – à quelqu'un qui en est dépourvu ou qui en a été privé, n'est pas sans poser d'autres questions, et explore notamment l'impossibilité de toute responsabilité éthique.

La voix semble toujours osciller au sein d'une béance immédiate, entre ce que Jacques Derrida a appelé une « non présence irréductible » et une présence immédiate, telle qu'Yves Bonnefoy a pu la concevoir dans son œuvre. La voix peut être perçue comme toujours évanescence car toujours prise dans une *différance* : s'inscrivant comme trace dans le corps, elle est le signe d'une correspondance fallacieuse entre voix et corps, entre origine et projection, entre sujet et objet.

¹³ Voir dans ce numéro Loublier 77.

¹⁴ Saturnino reprend la définition que donne Michel Chion d'un être acousmatique, et qu'elle formule ainsi : « un personnage présent dans la diégèse par le biais de sa voix mais qui demeure hors du champ de la représentation » (voir dans ce numéro Saturnino 82).

Cependant, « le paradigme rêvé » contre lequel Meschonnic nous met en garde (le paradigme platonicien entre voix/vie et écriture/mort) nous encourage à tendre l'oreille aux voix qui « travaillent une écriture au corps » (Derrida cité par Laporte 244), mais également à celles qui rendent audibles le corps et l'écriture dans le langage.

Bibliographie

- BARTHES, Roland. *Le Neutre, Notes de cours au Collège de France, 1977-1978*. Paris : Seuil, 2002.
- COHEN-LEVINAS, Danielle. *L'Opéra et son double*. Paris : Vrin, 2013.
- COMBE, Dominique. « La Référence dédoublée, le sujet lyrique entre fiction et autobiographie ». *Figures du Sujet Lyrique*. Paris : PUF, 2001. 39-63.
- DOLAR, Mladen. *A Voice and Nothing More*. Cambridge: The MIT P, 2006.
- JAMAIN, Claude. *Idée de la voix, Études sur le lyrisme occidental*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- LAPORTE, Roger. « S'entendre parler ». *Derrida. Revue Philosophique de la France et de l'Étranger* 2.180 (avril-juin 1990) : 239-246.
- MAULPOIX, Jean-Michel. « La quatrième personne du singulier ». *Figures du Sujet Lyrique*. Paris : PUF, 1996.
- MESCHONNIC, Henri. « Qu'entendez-vous par oralité ? ». *Langue française* 56 :1982 (déc.) : 6-23.
- NEHER, André. *Amos, contribution à l'étude du prophétisme*. Paris : Vrin, 1950.