

Inter
Art actuel



La voix spectaculaire Oralités, Polyphonix, Québec, 12 au 16 juin 1991

Roger Chamberland

Numéro 50, 1990

Oralités, Poyphonix 16

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/59304ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Chamberland, R. (1990). La voix spectaculaire / Oralités, Polyphonix, Québec, 12 au 16 juin 1991. *Inter*, (50), 17–20.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 1990

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

ORALITÉS POLYPHONIX¹⁶



La Voix Spéciale

Roger CHAMBERLAND

Après une domination séculaire du grapho-centrisme, la parole poétique trouve de plus en plus dans l'oralité — la vocalité, devrions-nous dire, pour reprendre une distinction de Paul ZUMTHOR — un lieu d'exercice particulièrement fécond et riche, retrouvant ainsi un savoir-être ancien. Toutefois, ce retour « aux origines » ne s'effectue pas dans les mêmes conditions, ni dans la même directionnalité que celles qui prévalaient jadis. Depuis le début du XX^e siècle, comme le soulignent plusieurs auteurs du présent dossier, la poésie travaille la matérialité de la langue avec un besoin de plus en plus marqué d'en extraire les possibilités signifiantes : manifestations dadaïstes, surréalistes, spatialisme, poésie sonore etc.. Ce travail, à l'inverse de la pratique scripturaire, commande un lieu de réalisation publique ; c'est là, devant un auditoire, que s'actualise dans sa pleine mesure *La voix spectaculaire*. Cette voix spectaculaire est productrice d'une matière vocale en expansion, créatrice d'une signifiante. Cette définition recoupe celle de Roland BARTHES, qui, il y a déjà vingt ans, parlait du « grain de la voix » qu'il définissait ainsi : « la matérialité du corps parlant sa langue maternelle » (*Musique en jeu*, 1972). Il faut toutefois élargir cette perspective afin de recouvrir les « utopies vocales » — *les glossolalies* — (Michel De CERTEAU) et ce que nous pourrions appeler les « fictions vocales », soit l'émission et le travail d'un flux sonore provenant des organes de phonation et, plus généralement du corps.

On l'aura dit : la voix est du côté du corps. Elle en certifie l'identité — nulle autre voix n'est semblable à la mienne ; elle le situe dans le temps et l'espace — ici, maintenant, je parle donc j'existe. Par ma voix, je circonscris un territoire — au-delà de cet aire spécifique, elle se perd et tombe — qu'occupe mon corps tout entier contenu dans mon discours, mes paroles, mes cris, mes bruits. La voix excède le corps, le projette tout azimut, devant, derrière, de chaque côté ; être à portée de voix, c'est être à portée de vue. Paul ZUMTHOR a raison d'écrire dans *Performance, réception, lecture* : « [...] la voix est une subversion ou une rupture de la clôture du corps. Mais elle traverse la limite du corps sans la rompre ; elle signifie le lieu d'un sujet qui ne se réduit pas à la localisation personnelle. En ce sens, la voix déloge l'homme de son corps. Pendant que je parle, ma voix me fait habiter mon langage. À la fois elle me révèle une limite et m'en libère. » (Montréal, Éditions du Préambule, 1990, p. 90-91)

Et pourtant la voix n'est pas seule ; elle commande au corps tout entier, sollicite mimique, geste, tenue, position et mouvement. C'est tout l'organisme vivant qui transmet le message vocal et participe de l'acte de communication. La voix porte en elle toute la densité émotive du corps, alors que celui-ci assure des assises endogènes à la matérialité vocale. On pourrait dire que dans l'acte parlé, le corps et la voix sont en relation dialectique puisque les deux concourent à la matérialité de la lettre. Reconnaissons toutefois que cette matérialité prends corps et âme dans l'instantanéité de l'énonciation ; dès que celle-ci cesse, le silence — fut-il signifiant — recrée cette zone de tension d'écoute, à l'affût d'une nouvelle parole énonciatrice.

Les pratiques artistiques contemporaines de la voix — on pense ici aux formes éclatées du théâtre expérimental, de la

musique actuelle, à la performance, à la poésie sonore et, dans une moindre mesure, à la chanson — ont particulièrement travaillé à autonomiser la voix d'un certain contexte de production. Cette autonomie a été conquise au prix d'une émancipation du texte vocal sur l'acte parlé, bien que certaines pratiques refusent toujours une quelconque forme de théâtralité, elles ne peuvent pourtant pas y échapper parce qu'à l'aspect strictement formel, qui serait propre à ce type de travail, se joute une dimension carrément spectaculaire qui entraîne comme corollaire que l'auditeur est, d'une façon ou d'une autre, spectateur. La voix est, dans ce contexte très précis de performance, une représentation faite pour être « vue » tout en étant entendue. À la façon de Roland BARTHES, nous pourrions définir « l'œuvre de la voix » comme la représentation du texte vocal dans la performance où poètes et créateurs procèdent à la déterritorialisation de l'espace de la voix. Celle-ci n'est plus nécessairement le support du langage ; elle peut y échapper par l'ouverture faite par l'hybridation phonématique, l'actualisation par divers moyens techniques des dimensions sonores jusque là inédites, ou par la transformation et le travail fait directement à partir de l'émission vocale ou des organes de phonation. Les chanteurs et chanteuses connaissent bien ces exercices qu'ils doivent pratiquer pour développer toutes leurs possibilités vocales, allant du contrôle parfait de la prononciation jusqu'à la maîtrise du respir afin d'obtenir et d'exprimer cette voix qui doit sourdre du ventre pour atteindre la plus grande portée possible.

De ce point de vue, nous suivons le processus « poétique », c'est à dire la création et la mise en contact de plusieurs systèmes signifiants, qui concerne tout autant la forme que le contenu de l'œuvre. D'autre part, là où on peut parler de *voix spectaculaire*, on doit au contraire s'engager dans un processus « esthétique » : la reconstruction d'un espace de signification à partir de la confrontation de plusieurs codes ou une combinatoire d'éléments liés entre eux, tels ceux évoqués par Anne LIBERSFELD dans *L'école du spectateur*, (Paris, Éditions Sociales, 1981, p. 195) : « **geste-parole, geste-discours, geste-occupation de l'espace, geste-costume, geste-mimique, mimique-voix, voix-occupation de l'espace.** »

Chacun de ces éléments sera présent de façon plus ou moins importante et variable, mais contribuera au caractère polymorphe de la pièce présentée. Le spectateur devra donc déployer une plus grande ouverture d'esprit, « se prêter à une subversion de sa perception » comme le souligne Helga FINTER qui ajoute : « écouter la voix-son peut signifier la perte de l'écoute de la voix-parole, de l'entendement du sens ; et l'écoute de la voix-parole peut se faire au détriment de l'entendement du son » (*Théâtralité, écriture mise en scène*, Montréal, HMH, 1985, p. 170). Tout doit tenir dans l'équilibre et le décodage de la formule à trois termes scène-son-parole, le premier terme étant tout aussi complexe que les deux autres puisqu'il recouvre à la fois la présence du poète, soit le code gestuel, mais aussi les autres systèmes de signes de la représentation (éclairage, décor, costume, objets). Le processus de réception d'une œuvre de la voix pourra ne pas correspondre au processus de création dans la mesure où l'on doit considérer que les faits sémiologiques sont des systèmes

tAC u laire e

ouverts, selon l'approche développée par PEIRCE, c'est-à-dire que les signes sont soumis à des interprétants qui seront multiples et engagés dans une dynamique infinie. Ces mêmes faits sémiologiques seront dits virtuels parce qu'il n'y a rien qui, de prime abord, permet de leur donner une signification. C'est au point nodal, là où processus poétique et processus esthésique se rencontrent, que la signification acquiert sa consistance parce que le spectateur y a déployé une hypothèse régulatrice. Comme le souligne Umberto ECO : « Les champs sémantiques sont postulés en tant qu'instruments heuristiques pour expliquer les oppositions signifiantes d'un groupe donné de messages » (*La structure absente*, Paris, Mercure de France, 1972, p. 112). Il faut donc rejeter le modèle traditionnel de la communication qui privilégie le passage direct du message de l'émetteur au récepteur et opter plutôt pour un double parcours qui va de l'émetteur à l'œuvre et du récepteur à cette même œuvre ; celle-ci étant le point de jonction, le lieu des traces virtuelles qui ne seront pleinement actualisées qu'à partir du moment où l'auditeur y projettera des configurations signifiantes. Peu importe le vouloir-dire du poète, ses intentions réalisées, l'auditeur-spectateur doit reconstituer une unité de signification à partir de l'ensemble des interprétations qu'il donnera aux diverses propositions qui lui seront faites.

Le poète qui se prévaut de la communication à « vive voix » transmet également des messages secondaires tant au niveau phonétique qu'au niveau de la composition gestuelle et faciale. Contrairement au théâtre qui articule la transmission du message à partir d'une symbiose de ces divers éléments — auxquels nous pouvons ajouter les décors, l'éclairage, etc. — la poésie vocale n'a pas cette préoccupation première de traiter de l'ensemble de la représentation, bien que, de plus en plus, les poètes aient développé une approche davantage théâtralisée de leur prestation. De la même manière, plusieurs artistes ont incorporé à leur performance un travail sur la voix autour duquel s'organise la trame narrative. Peu importe la pratique proprement dite, son lieu ou mode d'exécution, la voix y exerce toujours une fonction spectaculaire, bien définie par Helga FINTER : « [...] il met au centre de sa préoccupation non le texte, mais l'oralité qui d'une part prend l'écrit (le vu) comme sons parlés et transforme la vue en ouïe et kinesthésie, et qui d'autre part prend le ton et le son comme écrit spatial, transformant alors l'ouïe en vue. » (*Théâtralité, écriture mise en scène*, Montréal, HMH, 1985, p. 146).

Dans bien des cas, la parole ne sera pas le système signifiant dominant, mais entrera en conflit avec d'autres systèmes tout aussi prégnants (musique) ou de sous-systèmes plus difficilement décodables (geste, éclairage, décor, costume) comme nous le soulignons plus haut. Dès lors, l'œuvre de la voix ne peut être considérée que dans l'entièreté de ces systèmes ; sous prétexte de l'ériger en objet d'analyse on ne peut soustraire le texte ou tout ce qui s'y rapprocherait et laisser l'œuvre intacte. Au contraire, en agissant ainsi, on rompt l'unité de la performance pour la réduire à ce qu'elle a de plus facilement domesticable : le langage, même si celui-ci n'y apparaît plus qu'en termes de virtualités phonétiques ou sémantiques. Il y a donc une saisie immanente de la voix qui, en autres temps, en autres lieux, serait impensable parce que

tous les sens y auraient valeur égale : il n'y a que la représentation visuelle qui permet d'identifier un cri de plaisir et un cri de douleur. Cette voix entendue est également vue ; il y a par devers moi une voix, des sons, un corps, des gestes, un éclairage, une scène plus ou moins habillée qui s'adressent à moi et m'atteignent là, à la surface de mes sens puis, petit à petit s'enfouissent en moi et transforment ma présence au monde. Impossible de subordonner l'appréhension du texte de la voix au profit de ces gestes des jambes, des bras et du torse qui esquissent des figures dans l'espace qu'on pourrait facilement prendre pour des marques de nervosité ou pour une façon de se soustraire à l'immobilité insupportable en s'agitant afin de détourner l'attention vers des points plus mobiles, mais qui constituent un langage non-verbal rarement pris en considération. La psychologie behaviorale connaît pourtant bien ces « signes » non-verbaux avec lesquels elle compose lors d'analyse. Dès que cette voix, avec ses multiples composantes, m'atteint par la vue et par l'ouïe, elle en modifie les perceptions sensibles ; elle transforme également mes connaissances du réel en agissant sur les diverses configurations qui composent mon expérience. Spectateur de la voix, je deviens moi-même une voix intérieure, lieu de transfert des systèmes de signes à partir duquel s'effectue la véritable réception de l'œuvre.

La poésie sonore représente l'un des modes de présentation de cette voix spectaculaire. Les quelques articles qui composent le dossier suivant en font tous état selon des angles d'approches riches et diversifiés : Paul ZUMTHOR propose un texte dans lequel il retrace, à partir de son itinéraire personnel, les aléas et les avenues de la poésie sonore. Cet article, paru dans *Écriture et nomadisme*, publié aux Éditions de l'Hexagone à la fin de 1990, a pu être reproduit grâce à l'aimable autorisation de l'éditeur ; qu'il nous soit possible de les en remercier. Bernard HEIDSIECK est lui-même un praticien de la poésie sonore ; aussi ne faut-il pas s'étonner de retrouver dans son texte un point de vue interne fort intéressant et une mise en perspective historique d'une pratique qui possède pourtant une généalogie enviable. L'histoire est également présente dans l'article de Tibor PAPP, lui aussi praticien de la poésie sonore, à la différence toutefois que ce dernier profite de ce retour en arrière pour établir une typologie des diverses pratiques de la voix. Le texte de Nicholas ZURBRUGG est plus ponctuel, mais aussi tourné vers un effort de classification qui lui sera utile dans l'analyse qu'il propose du Festival de la Bâtie (Suisse) qui s'est tenu en automne 1990. Ceux et celles qui n'auraient pas encore lu le texte d'Eugenio MICCINI, paru dans la revue *Inter* au printemps 1985 pourront se reprendre avec cette version revue et modifiée pour le présent dossier. Sur un fond d'histoire de la pratique, MICCINI traite de sa pratique personnelle — lui qui a créé « la poésie visuelle » en Italie — et de celle de certains de ses compatriotes. Au bilan, un dossier qui situe les origines de la poésie sonore, ses enjeux à travers le temps et l'espace et les diverses formes qu'elle a empruntées et qui sont toujours vivantes, comme en fait foi l'événement à caractère international *Oralités/Polyphonix 16* : un colloque et un festival de poésie sonore, de performances poétiques, d'arts audio et de chants.

