

Ourdir contre l'ouïr : la riposte de la voix La prophétie de McLuhan sous la loupe de Zumthor

Hélène Matte

Numéro 171, 2014

La poésie hors du livre

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/71216ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (imprimé)

1923-5119 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Matte, H. (2014). Ourdir contre l'ouïr : la riposte de la voix : la prophétie de McLuhan sous la loupe de Zumthor. *Québec français*, (171), 35–37.

Ourdir contre l'ouïr : la riposte de la voix

La prophétie de McLuhan sous la loupe de Zumthor

* Hélène Matte*

*Des images dans l'œil humain !
Voilà ce qui domine tout être humain : à partir de l'œil !
Sujet ! l'oreille entend le son !
Une tout autre conception, merveilleuse du même monde¹.*

*Il nous est plus difficile de les penser en termes non historiques,
et spécialement de nous convaincre que notre propre culture
en est imprégnée et aurait du mal à subsister sans elles.
[...] il faut un effort d'imagination pour reconnaître la présence
parmi nous d'une poésie orale bien vivante².*

Grand homme de lettres et médiéviste, Paul Zumthor a remarqué que nous avons peine à concevoir notre propre oralité. Comme si elle relevait de l'exotisme, sinon d'un passé lointain. Ainsi, nous l'associons grossièrement à des formes traditionnelles stéréotypées ou à des pratiques primitives surjouées. Les artistes ne font pas exception. Leur réappropriation du corps et de la voix poétique s'est parfois faite de manière abrupte. La recherche d'une oralité pure, originelle, prend forme chez dada en des « poèmes-nègres³ ». Antonin Artaud travaille à « écrire un poème qui soit verbalement et non grammaticalement réussi⁴ » et dont le passage à l'acte se veut tout aussi cruel que les sacrifices-rituels du Mexique précolombiens. L'« ultralettriste » François Dufresne pratique les « crirhythmes », cris primaires voués à l'éclatement de la parole. Dans un même esprit, les poésies sonores d'Henri Chopin « exaltent les pures valeurs de la voix, libérée des contraintes du langage⁵ » et Giovanni Fontana propose des ouvrages « verbo-visuels » et des poésies dites « pré-textuelles » qui se traduisent en performances.

Faut-il voir là la recherche nostalgique d'une origine sauvage ou une réappropriation, une affirmation renouvelée, à l'image de ce qu'Artaud écrivait à Paulhan à propos de son périple chez les Tarahumaras : « ce n'est pas du point de vue du pittoresque que je veux me placer [...] mais du point de vue de l'efficacité⁶ ».

La dichotomie entre l'oral et l'écrit

Si l'oralité est revenue en force au XIX^e siècle, est-ce, par ricochet, à la suite d'un refoulement ? Depuis le XVII^e siècle, dit Zumthor⁷, la culture occidentale récuse la voix et, par le truchement de la littérature, se répand dans le monde comme un cancer. Marshall McLuhan a décrit le phénomène dans son célèbre ouvrage *La Galaxie Gutenberg*. Il y avance que « toute l'expérience occidentale était façonnée par l'arrivée de l'imprimerie⁸ ». Celle-ci, aux confluences des transmutations des mœurs, adopte, provoque et colporte un ensemble d'innovations. L'écriture alphabétique mécanisée est à la fois épicerie et rayons, source et affluents. Selon McLuhan, de l'Antiquité aux Temps modernes, l'Occident est passé d'un mode oral/tactile à un mode dominé par le sens de la vue, l'entraînant vers une uniformisation. Première production culturelle de masse, l'imprimerie est la prémisse de la société industrielle telle que nous la connaissons. Le passage d'une lecture à haute voix à une lecture silencieuse est celui d'une vie corporative à l'individualisme. « La théâtralité généralisée de la vie publique commence

à s'estomper, et l'espace se privatise⁹ » au même rythme que la parole vive est dévaluée. La fixité du point de vue crée une scission du pensé et du corps, le corps individuel comme le corps social. Ainsi, l'imprimé aurait stimulé le développement d'une culture de la lecture au détriment d'une culture orale. Ce passage d'un régime de l'audition au régime de la vue a provoqué des mutations sociales majeures passant du développement de la perspective en peinture à l'essor de la démocratie. En cette « ère de l'électronique » nommée aujourd'hui « numérique », McLuhan annonce un retour de l'oralité.

Dans la perspective de McLuhan, deux types de civilisation s'opposent. Celle de l'oralité est celle de l'expérience intériorisée sans conceptualisation, où le temps est perçu de manière circulaire, selon les cycles naturels. La relation à l'espace est déterminée par le nomadisme et les comportements, par la collectivité. La civilisation de l'écriture, par contre, scinde la pensée et l'action. Elle fait place au rationalisme et à l'individualisme. Sa conceptualisation et son nominalisme vont de pair avec un affaiblissement du langage et une conception cumulative de l'espace. Le temps y est perçu de façon linéaire. L'oralité, circonscrite dans un espace donné, intériorise la mémoire ; son message s'adresse à un public restreint et ne vise pas, par conséquent, l'universalité. L'écriture, quant à elle, permet une saisie globale du message et, « atomisée entre tant de lecteurs individuels, acculée à l'abstraction, ne se meut sans peine qu'au niveau du général, sinon de l'universel¹⁰ ».

Cachez ce corps que je ne saurais entendre

Au cours du Moyen Âge occidental, l'établissement des villes compromet le nomadisme des poètes, dont les passages sont de plus en plus réglementés. La distinction que fait McLuhan entre l'homme marginal et le citadin opère en ces circonstances. Le premier est un « centre sans périphérie ». Aristocratique, il est oral et féodal. L'autre « a une orientation centre-périphérie : il est visuel, soucieux des apparences, de la conformité et de la respectabilité [...]. Il fait partie, il appartient¹¹. » Les villes nomment des poètes officiels afin de régenter l'affluence des poètes qui perdront peu à peu leurs habitudes nomades. Le dernier poète musicien français, Guillaume de Machaut, meurt en 1377. Oswald von Wolkenstein, dernier poète chanteur allemand, s'éteint en 1445. De même, il faut considérer que si, comme le prétend Zumthor, la littérature se répand, ce n'est qu'une certaine littérature qui y fut habilitée à le faire depuis le XVII^e siècle. Tandis que les derniers ménestrels ou jongleurs disparaissent de part et d'autre de l'Europe, la multiplication des presses d'imprimerie va de pair avec la mise en branle d'un système de censure. Les poètes libertins souffrent d'une répression, notamment par l'entremise du père Garasse, qui prend un malin plaisir à les persécuter. Claude LePetit est brûlé en 1622 pour avoir publié *Le bordel des muses*, dont la satire et l'obscénité, plus amusées qu'offensives, sont jugées antireligieuses. « Le dernier jongleur de l'Occident ne fut-il pas le morisque Roman Raminez, arrêté à Soria en 1595 par l'Inquisition et mort en prison quatre ans plus tard, inculpé de sorcellerie tant il semblait à ses juges avoir besoin de l'aide du Diable pour réciter de mémoire¹² ? »

Cette violence a une incidence certaine sur les mœurs. Les poèmes galants policés prennent officiellement le pas sur des propos burlesques et/ou lascifs. La décente conformité considère ainsi, à une certaine époque, les mièvreries ronsardiennes comme un sommet de l'art. Ainsi, la pudibonderie prendra des largesses au même rythme que l'oralité poétique passera sous silence. Charles de Villiers (1765-1815) est exemplaire de cette transition. Combatant de la Révolution française, il renie sa jeunesse libertine. Admiratif de Kant, il délaisse la poésie pour rédiger une thèse opposant l'histoire culturelle de « la gauloiserie française » à celle de « l'idéalisme allemand », qu'il vante, donnant « raison » à Claude Lévêque, qui avance : « la raison, d'ailleurs, n'est ce qu'elle est que si elle forme système avec la censure : la raison n'est raison pure que par une opération violente qui refoule la démesure du dionysiaque et censure l'impur¹³ ».

La philosophie prend ainsi le pas sur la poésie en s'opposant à elle. Déjà, l'Antiquité voit Platon expulser les poètes de la cité. À son âge d'or, par un style rigoureux, austère et opiniâtre, Hegel refoule toute poésie de ses dissertations. Nietzsche, toutefois, dénonce la pensée occidentale qui s'est forgée en affrontant les contraires, en favorisant, par exemple, l'intelligible au détriment du sensible jusqu'au mépris du corps. Ainsi, la condamnation de l'écriture en rapport à la parole vive et au corps relève d'une tradition philosophique de longue date. Dumoulié, dans son *Éthique de la cruauté*, remarque que Nietzsche et Artaud y participent. Tous deux associent l'écriture à la tombe. Si Platon « critique l'écriture comme corps », Artaud, lui, la dénonce « comme l'effacement du corps, du geste vivant qui n'a lieu qu'une fois¹⁴ ». La condamnation de l'écriture révèle-t-elle, en somme, une certaine nostalgie de la voix originaire soupçonnée en début de cet article ? Les œuvres où prédomine la voix, portées par des outils d'amplification et d'enregistrement tels que nous les connaissons aujourd'hui, répondent-elles à une littérature qui, depuis des siècles, forge les mœurs et domine une oralité qui, supposément, la précède ? « 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 de 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.¹⁵ »

Des nuances

Les théories de McLuhan divisent catégoriquement écriture et oralité. Zumthor considère ces propos en amenant des nuances. Ce dernier ne nie pas les mutations profondes, comportementales, économiques et institutionnelles subies par les sociétés. Il spécifie toutefois que la rupture est plus le fait de l'écriture que de l'imprimerie, qui n'en a qu'accélééré l'effet. La preuve en est que les Chinois, aussi inventeurs de presses à imprimer, n'ont pas été bouleversés d'une même manière. Il avance donc l'hypothèse que c'est le caractère alphabétique de nos graphies qui a le plus d'incidences intellectuelles¹⁶. L'arrivée des médias est un troisième stade de rupture dont la portée demeure à l'étude. De même, le passage n'est pas drastique entre oralité, littérature et médiatisation. Zumthor distingue trois types d'oralité¹⁷. La « mixte » et la « seconde » coexistent avec l'écriture et sont plus ou moins influencées par elle. L'oralité mixte est celle dont la connaissance de l'écriture ne marque pas nécessairement l'expression tandis que la seconde est celle qui recompose complètement son rapport à l'oralité. Le médiéviste stipule que la majorité des poésies médiévales relèvent de ces deux types d'oralité. Quant à l'oralité « primaire », elle comprend un analphabétisme

complet. Zumthor va jusqu'à mettre en doute l'existence d'une telle oralité. C'est dire que l'écriture, dans son sens élargi, serait le propre des sociétés.

Par ailleurs, Zumthor avance que ce n'est pas l'imprimerie mais bien la poésie orale qu'il faut considérer comme le premier *mass medium*. Avant l'arrivée de l'imprimerie, elle aurait disséminé – de la Méditerranée à l'Europe de l'est et du nord – un partage de mythes, de manières et de rythmes typiques et aurait nourri le terreau d'une identité commune. Il souligne que jusqu'au XV^e siècle¹⁸, les ménestrels étaient aussi nombreux, sinon plus, que les ecclésiastes. Il est présomptueux d'affirmer que l'arrivée de l'imprimerie a enrayé drastiquement l'influence de l'oralité, premier ferment d'une culture occidentale. Sous le couvert d'une littérature diffusée de part et d'autre, elle aurait plutôt été réprimée : « pour avoir perdu sa position prépondérante, la voix n'a pas pu être bannie du concert des puissances vitales qui déterminent le destin des civilisations : au pis, elle s'y dissimula sous le prétexte d'éloquence¹⁹ ».

Zumthor rend ainsi compte de la dynamique fondamentale entre le dit et l'écrit. Ils cohabitent et s'entrecroisent, sans se diviser ni s'identifier complètement. L'œuvre de poésie orale réalise le texte : « dès qu'il y a poésie, il y a, d'une manière quelconque, textualité²⁰ ». Et l'écrivain conserve « le souvenir mythifié d'une parole originelle, originale, issue d'une poitrine vivante, dans le souffle d'une gorge singulière²¹ ». En l'occurrence, Zumthor insiste sur sa préférence pour le terme *vocalité* plutôt que celui d'oralité. Tandis que l'oralité demeure un concept, une abstraction, la voix est concrète. Sa qualité détermine l'appréciation du poème en tant que tonalité et rythme²². Elle déborde, en le limitant, ce qui est dit. « Elle se situe entre le corps et la parole, signifiant à la fois l'impossibilité d'une origine et ce qui triomphe de cette impossibilité. Le son en est ambigu, visant à la fois la sensation, engageant le sensible musculaire, glandulaire, viscérale, et la représentation, par le langage.²³ »

Plutôt que d'opposer écrit et parole ou oral et écrit, Zumthor opte pour des comparaisons entre parole et voix, entre ouïr et lire, entre oreille et œil²⁴. Dans *La lettre et la voix*, il souligne que, lors d'une performance orale, le public reçoit ensemble et sans distinction les quatre éléments que sont l'auteur, le récitant, le narrateur et le texte. Lors d'une lecture, par contre, seuls le texte et le récitant sont perçus, « d'où un effet de distance, qu'un auteur avisé peut diversement exploiter²⁵ ». Selon Zumthor encore, lorsqu'il y a langage, il y a communication, mais lorsqu'il y a coïncidence entre communication et réception, il y a performance. Si l'instant performatif est celui d'une « totale présence », c'est parce qu'il est fugitif. Zumthor parle alors de *mouvance*²⁶ pour désigner « l'instabilité radicale » du poème. Cette mouvance désigne sa fragilité éphémère, mais également son imprégnation et son passage dans les mémoires. La performance d'une œuvre poétique, dit-il, « trouve ainsi la plénitude de son sens dans le rapport qui la lie à celles qui l'ont précédée et à celles qui la suivront²⁷ ». La voix poétique est prophétie et mémoire à la fois. Sa fonction primaire est d'assembler une multitude autour de l'éminence d'un acte de parole. Le livre, « par son excès de fixité » et sa manipulation individuelle, ne peut remplir cette tâche. Le temps du performatif est un temps de rencontre, mais une rencontre spécifique, limitée à l'impromptu de la situation. La présence englobe des présences ; le temps de la performance est celui de la communauté, il est d'ordre social. Parce qu'il apparaît comme une écriture du corps, comme une virtualité imminente ou l'aboutissement d'un dessein, le théâtre constitue le modèle absolu de la poésie orale pour Zumthor²⁸. Aussi, il remarque que le théâtre est de moins en moins intime, c'est-à-dire que la vie

collective ne se théâtralise qu'à l'occasion de festivals et « d'événements culturels » officiels. Le rite se fait « spectacle » plus que « fête » ; de projet, il devient décret.

La voix nue à l'ère du numérique

Zumthor nous invite à éviter le piège des oppositions stigmatisantes afin de penser la relation entre l'ouïr et le lire, afin d'imaginer une histoire alinéaire, où les espaces vides sont aussi passages et rythmes. Son interprétation de la performance et de la notion de voix nous invite à considérer la « littérature orale contemporaine » comme un euphémisme au-delà duquel des pratiques vocales, sonores et performatives, loin de s'enliser dans la nostalgie des origines, font état du « mode fluant d'existence²⁹ ».

Le poème vocal met en œuvre une tension entre la parole et la voix³⁰. Le dit et le dire ne tendent pas vers un même horizon. L'immuabilité formelle s'oppose à l'infinité de la mémoire, l'abstraction du langage se frotte à la spatialité du corps. La voix a ses exigences et ses qualités, sa fonction propre. Contrairement à la parole, elle n'est pas description, mais action et circonstance. Ces divergences entre voix et parole travaillent incessamment le texte, de sorte que « le texte oral n'est jamais saturé : ne remplit jamais tout à fait son espace sémantique³¹ ». Le message poétique repousse la limite du dire, jusqu'à mettre en abîme le langage.

Il n'en demeure pas moins que supposer qu'en cette ère du numérique la voix reprend ses droits après son asservissement « à l'hégémonie de l'écriture³² », ce serait omettre des distinctions importantes pour la suite de notre réflexion. Car si le poème performé est unique et échappe au temps, sa médiatisation lui octroie une itérabilité modifiant sa nature. Le texte oral médiatisé, par l'enregistrement audiovisuel par exemple, libéré des contraintes d'espace et d'immédiateté, n'a plus le même rapport au temps. Archive, il invoque son passé plus ou moins récent, son avenir n'est plus soudain. Il devient latent et attendu, à la merci de la pérennité matérielle du média qui le connote. La technologie, transparente ou opaque, est intermédiaire. Sa performativité devance celle du récitant. Le texte en dépend. Entre le texte et la voix, il y a aujourd'hui le « code ». En faisant corps avec la machine, le poème médiatisé introduit un autre rapport à la communauté. Les qualités de la voix se fondent facilement dans les caractéristiques de l'écriture : « L'écriture capitalise ce que la voix dissipe ; elle élève des remparts contre la mouvance de l'autre. Dans son espace clos, elle comprime le temps, le lamine, le force à s'étirer en direction du passé et de l'avenir : du paradis perdu, et de l'utopie³³ ».

La voix poétique est aujourd'hui ni primitive ni nostalgique ni vengeresse. Elle jouit de l'immédiat et se colle à l'air du temps. Si McLuhan prévoyait un « retour » à l'oralité, Zumthor invite à la considérer avec discernement. Il révèle l'indéfectible émulation entre écriture et voix. Loin de stigmatiser leur opposition, il apparaît que les supports numériques exemplifient leur cohésion.

Résumé

Autour des années soixante, Marshall McLuhan avançait que les mutations sociales des derniers siècles étaient le fait de l'invention de l'imprimerie. D'un même souffle, il annonçait que l'ère de l'« électronique » était celle d'un retour à l'oralité. Le médiéviste Paul Zumthor a relativisé ces propos en réduisant l'écart entre écriture et voix. Sa mise en lumière des caractéristiques de la poésie vocale et de la performativité du texte nous parle encore et invite à poser un regard vif et une oreille fine sur les poésies d'aujourd'hui. Toutefois, hormis quelques incontournables de l'histoire de la

poésie orales du XX^e siècle, qui soulèvent un questionnement sur nos rapports à l'oralité, j'ai ici évité de m'étendre sur la description d'œuvres (comprenant ma propre démarche) afin de présenter l'essentiel de la pensée de Zumthor. ✽

* Poète interdisciplinaire, Hélène Matte est doctorante en *Littérature, art de la scène et de l'écran* à l'Université Laval, où elle a conçu le projet de spectacle VI_DE_DI_EU (Mois de la poésie, 2012). Détentricrice d'une maîtrise en arts visuels, elle a publié de nombreux articles sur l'art ainsi que des poèmes sous formes sonore, audiovisuelle et imprimée. Conceptrice et coordonnatrice d'événements, elle développe également des projets de médiation culturelle. Sa pratique interroge particulièrement le dessin, l'art-action et les poésies hors-livre. Elle compte à son actif plusieurs expositions et performances en Europe, au Canada et ailleurs en Amérique.

Notes

- 1 Friedrich Nietzsche, *Œuvres philosophiques complètes II*, Paris, Gallimard, p. 194.
- 2 Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 10.
- 3 Formulation de Tristan Tzara.
- 4 Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, op. cit., p. 67.
- 5 Paul Zumthor, *Performance, réception, lecture*, Montréal, Le Prémambule, 1990, p. 65.
- 6 voir [http://agoras.typepad.fr/regard_e loigne/antonin-artaud/], (consulté le 30 septembre 2013).
- 7 Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, op. cit., p. 282.
- 8 Marshall McLuhan, *La Galaxie Gutenberg*, Montréal, éditions HMH, 1968, quatrième de couverture.
- 9 Paul Zumthor, *La lettre et la voix*, Paris, Seuil, 1987, p. 29.
- 10 Paul Zumthor, *La lettre et la voix*, op. cit., p. 40.
- 11 Marshall McLuhan, *La Galaxie Gutenberg*, op. cit., p. 309.
- 12 Paul Zumthor, *La lettre et la voix*, op. cit., p. 66.
- 13 Claude Lévesque, *Dissonance, Nietzsche à la limite du langage*, Montréal, Hurtubise, Montréal, 1988, p. 93.
- 14 Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 363.
- 15 Paul Zumthor, *Performance, réception, lecture*, Montréal, Le Prémambule, 1990, p. 90.
- 16 Paul Zumthor, *La lettre et la voix*, op. cit., p. 107.
- 17 *Ibid.*, p. 18.
- 18 *Ibid.*, p. 71.
- 19 Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, op. cit., p. 282.
- 20 Paul Zumthor, *La lettre et la voix*, op. cit., p. 10.
- 21 *Ibid.*, p. 308.
- 22 *Ibid.*, p. 205.
- 23 Paul Zumthor, *Performance, réception, lecture*, op. cit., p. 93.
- 24 Paul Zumthor, *La lettre et la voix*, op. cit., p. 24.
- 25 *Ibid.*, p. 299.
- 26 Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, op. cit., p. 253.
- 27 *Ibid.*, p. 253.
- 28 *Ibid.*, p. 55 et p. 205.
- 29 Paul Zumthor, *La lettre et la voix*, op. cit., p. 178.
- 30 Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, op. cit., p. 54.
- 31 Paul Zumthor, *La lettre et la voix*, op. cit., p. 181.
- 32 Paul Zumthor, *Performance, réception, lecture*, op. cit., p. 62.
- 33 Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, op. cit., p. 285.

Bibliographie

- ABRAMOVICI, Jean-Christophe, *Le Livre interdit*, Paris, Payot et Rivages, 1996.
- DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- DUMOULIÉ, Nietzsche et Artaud, pour une éthique de la cruauté, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- LÉVESQUE, Claude, *Dissonance, Nietzsche à la limite du langage*, Montréal, Hurtubise, Montréal, 1988.
- MCLUHAN, Marshall, *La Galaxie Gutenberg*, Montréal, éditions HMH, 1968.
- HIRST, André, *VERSUS. Hegel et la philosophie à l'épreuve de la poésie*, Paris, Éditions Kimé, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Œuvres philosophiques complètes II*, Paris, Gallimard.
- ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.
- ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix*, Paris, Seuil, 1987.
- ZUMTHOR, Paul, *Performance, réception, lecture*, Montréal, Le Prémambule, 1990.