

INTRODUCTION

« cette passion nouvelle de nos voix et
de nos rythmes les plus secrets¹ »

Édouard Glissant

Ce travail prend appui sur les œuvres d'une écrivaine et de trois écrivains originaires du Maghreb, Assia Djebar, Tahar Ben Jelloun, Abdelwahab Meddeb et Boualem Sansal pour proposer une analyse de la voix littéraire en contexte francophone et pour comprendre les conditions et les enjeux de la présence de voix dans les œuvres de ces quatre auteurs.

Les œuvres de ces écrivains sont dissemblables tant dans leur tonalité que dans leurs thèmes. Chez Tahar Ben Jelloun, les textes qui se focalisent de façon réaliste sur la question sociale et notamment sur les conditions d'existence des immigrés alternent avec des œuvres où la réflexion sur la société met à profit les ressources de l'imaginaire, du merveilleux voire de l'exotisme. Chez Assia Djebar, de nombreux récits mettent en scène la parole féminine afin d'interroger les conditions de sa libération et les difficultés qui pèsent sur sa constitution. Chez Abdelwahab Meddeb, l'érudition culturelle et la fécondité du savoir s'imposent dans la construction d'œuvres où la place du sujet dans le monde est questionnée par le biais d'une forme volontiers hermétique et fragmentaire. Chez Boualem Sansal, la verve satirique est au service d'une critique féroce de la société et du pouvoir en place. Bien qu'une certaine prégnance des questions

1. GLISSANT Édouard, *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997, p. 16.

sociales se laisse percevoir dans plusieurs de leurs œuvres, il reste que les projets littéraires de ces quatre écrivains sont profondément distincts.

À les lire pourtant se dessine une forme de préoccupation commune pour la voix. Chez Tahar Ben Jelloun, la substitution du conteur, qui vise à séduire son public, au narrateur balzacien classique est un trait qui permet le plus immédiatement d'identifier un récit comme son œuvre². Cette voix de conteur qui cherche à maintenir vives l'attention et l'adhésion du lecteur semble *a priori* éloignée de l'hermétisme affiché de certains textes meddebiens. Dans *Phantasia*, le lecteur est, en effet, conduit à accepter que le sens doive par moments se dérober. Pourtant, dans *Phantasia* également, une voix anime le texte. Le narrateur en fait un principe de lecture et indique au début du récit : « Lis ce livre à haute voix. Retrouve sa genèse orale. Scande-le comme tu respire. » (11). La manifestation de voix dans des œuvres très divergentes pourrait sembler un hasard si Assia Djebar, à son tour, ne mettait la voix en relief dès le titre de son recueil d'essais *Ces Voix qui m'assiègent*. L'écrivaine développe alors dans ces essais le lien indissociable entre voix et écriture et place la source de l'écriture dans l'écoute des voix. Avec sa nouvelle intitulée « La Voix », Boualem Sansal contribue lui aussi à interroger la place de la voix dans l'écriture et la construction narrative. Mettant en scène une voix mystérieuse capable d'infléchir le cours du réel, il associe la voix à un imaginaire de l'action politique.

La présence et la mise en scène de voix dans des œuvres profondément singulières et distinctes ne peuvent ainsi être le fruit d'une coïncidence. Considérés collectivement, ces quatre écrivains semblent signifier que la voix est une nécessité du récit et de l'écriture. Dès lors, ils invitent à penser la voix non seulement comme un thème ou un motif récurrent mais comme une question littéraire aux enjeux multiples.

Anthropologiquement, la voix désigne l'émission sonore produite par les êtres humains lorsqu'ils parlent. Si elle peut aussi s'entendre dans le chant, elle est inséparable du langage. David

2. GONTARD Marc, *Écrire la crise, l'esthétique postmoderne*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 114.

Le Breton la définit alors comme un « mince filet de sens mêlé de souffle³ ». Caractérisée par une tessiture et un timbre particuliers, la voix est propre à chaque individu. Pour David Le Breton, elle est le signe de la personne et constitue un ressort essentiel dans la relation à autrui. De cette définition anthropologique, deux éléments essentiels se dégagent. Le premier est que la voix est inséparable de l'oralité puisqu'une voix ne peut s'entendre que si elle est sonorisée. Le second est que la voix est toujours singulière puisqu'elle se rapporte à un individu particulier. Ces deux caractéristiques se retrouvent respectivement dans les deux approches critiques qui permettent de penser la voix de façon littéraire et esthétique. La première orientation critique, qui est fondamentale pour aborder les textes des littératures francophones et postcoloniales, s'intéresse à la relation que les œuvres entretiennent avec l'oralité. La seconde approche, qui se concentre sur les transformations du récit européen, pense la voix comme trait définitoire de la forme narrative au XX^e siècle.

Oralité et vocalité : deux approches critiques de la voix

Dans les littératures francophones, la mise en scène de l'oralité est un trait récurrent au point qu'elle puisse être considérée comme un véritable marqueur textuel. Dominique Combe indique ainsi, dans *Poétiques francophones* :

Le théâtre et le roman français contemporains jouent sur l'oralité ; mais, dans les littératures francophones, la restitution de la parole vivante devient le centre de la création, surtout lorsque, comme en Afrique, aux Antilles ou au Maghreb, celle-ci s'enracine dans des cultures essentiellement orales⁴.

La relation étroite entre la création et l'oralité dans les textes francophones s'explique ainsi par la contextualisation, les cultures d'origine des écrivains étant des cultures à dominante orale. Cette relation entre le texte et le contexte a des conséquences sur le plan esthétique. En effet, les œuvres francophones vont déployer dans

3. LE BRETON David, *Éclats de voix, une anthropologie des voix*, Paris, Éditions Métailié, 2011, p. 217.

4. COMBE Dominique, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, 1995, p. 8.

leur construction un ensemble de caractéristiques qui visent à mettre en scène la diversité des langages et des voix. Yves Clavaron souligne alors, dans *Poétique du roman postcolonial*, la proximité des textes postcoloniaux avec les théories bakhtiniennes qui permettent d'analyser le roman postcolonial « né et construit dans des zones de contact avec une tradition orale forte⁵ ». Il précise ainsi :

Parmi les traits distinctifs de l'esthétique romanesque selon Bakhtine, l'un s'applique particulièrement à l'œuvre postcoloniale à vocation multiculturelle, le principe d'un roman comme microcosme de langages divers, un genre dialogique et polyphonique⁶.

Dominique Combe souligne lui aussi l'apport des travaux de Bakhtine pour envisager les poétiques des œuvres francophones. Il affirme à son tour :

Ainsi peut-on transposer à cette poétique, représentée dans toutes les aires de la francophonie, le concept de « polyphonie » (ou encore de « dialogisme ») élaboré, dès les années 20, par le critique russe Bakhtine pour rendre compte des romans de Dostoïevski, qui accueillent dans leur forme ouverte des genres et des styles hétérogènes, par opposition au « monolinguisme » de la poésie⁷.

En mettant au jour la présence, dans les récits, d'une pluralité de voix qui peuvent se présenter de façon simultanée, Mikhaïl Bakhtine permet, en effet, de rendre compte des expérimentations francophones et postcoloniales qui visent à inscrire la diversité des langages qui existent dans le monde de l'oralité⁸. Ces analyses montrent alors que la présence de l'oralité dans les œuvres francophones implique une prise en compte de la poétique des textes et des ressorts formels qui permettent précisément de créer des effets d'oralité. La réflexion sur l'oralité dans les textes francophones invite ainsi à envisager la relation qui s'opère entre l'esthétique des œuvres et le contexte référentiel.

5. CLAVARON Yves, *Poétique du roman postcolonial*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011, p. 9.

6. *Ibid.*, p. 10.

7. COMBE Dominique, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, 1995, p. 136-137.

8. BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard « Tel », 1978, et notamment « Le plurilinguisme dans le roman », p. 122-151.

La seconde approche critique, qui privilégie davantage une démarche textuelle, est celle que développe la critique de la vocalité qui s'est constituée dans les années 1990. Dans cette orientation critique, la voix est envisagée comme une métaphore particulièrement signifiante pour penser les nouvelles modalités du récit au XX^e siècle. Les analyses de Dominique Rabaté consacrées aux poétiques de la voix dans les textes d'écrivains occidentaux tels que Beckett, Faulkner, Céline, des Forêts, Joyce ou Camus font de la voix le signe de la renégociation entre les catégories de discours et de récit, telles que Benveniste les a distinguées, qui s'opère dans le récit moderne⁹. En substituant au narrateur classique un énonciateur singulier qui parle davantage qu'il ne raconte, le récit moderne produit un effet de voix, c'est-à-dire « un effet de présence et d'accent » selon l'expression de Dominique Rabaté¹⁰. Dans une étude consacrée au *Bavard* de Louis-René des Forêts, le critique précise les enjeux de cette forme de récit où le narrateur est supplanté par un locuteur. Il indique :

Le Bavard appartient en effet à un genre rare et paradoxal : celui du monologue écrit. Nous lisons un texte dans lequel une voix parle d'elle en disant « je », un discours fictif qui ne dissimule pourtant pas son caractère écrit. Ce récit s'apparente aux *Notes d'un souterrain* de Dostoïevski ou, à un degré moindre, à *La Chute* qui fonctionne de façon moins rigoureuse sans vraiment mettre en scène, comme chez Dostoïevski ou des Forêts, le fait que le narrateur écrit ce qu'il dit. Cette ambiguïté constitutive entre texte et parole, pouvoir du discours et ressources propres de l'écriture est au cœur de ce récit¹¹.

La critique de la vocalité s'intéresse alors aux ressources formelles qui permettent de créer un effet de voix et notamment au statut de l'énonciateur. Les études réalisées par Dominique Rabaté montrent que cette forme de récit qui met l'accent sur l'énonciation permet l'inscription d'un sujet tout en mettant en doute les cadres de la

9. BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, t. I, chapitre XIX, « Les relations de temps dans le verbe français », Paris, Gallimard, 1979 (1966), p. 237-250. Benveniste emploie le terme « histoire » pour désigner le récit.

10. RABATÉ Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, Corti, 1999, p. 7.

11. RABATÉ Dominique, *Louis-René des Forêts, la voix et le volume*, Paris, Corti, 1991, p. 21.

narration. La voix permet ainsi de poser la question du récit et des ressources qui assurent la présence de la subjectivité en son sein.

Ces deux démarches critiques, qui interrogent respectivement l'oralité et la vocalité dans le récit moderne, demeurent étanches l'une à l'autre, bien que certaines pistes aient été envisagées pour ouvrir le champ d'interrogation. Au sein de la critique de la vocalité, Jean-Pierre Martin propose, dans *La Bande sonore*, de relier les expérimentations vocales du roman moderne à un contexte sonore que les inventions technologiques renouvellent singulièrement au XX^e siècle. Il indique ainsi :

La réflexion sur la voix en littérature, et tout particulièrement dans le roman du XX^e siècle, ne peut se limiter aux modèles traditionnels de la voix : voix d'opéra, voix lyrique, voix mystique. Elle prendra nécessairement en compte les transformations dans l'imaginaire de la voix et des voix : voix polyphoniques et gais savoirs de la glotte, voix monolingüées, voix enregistrées, voix de synthèse, voix scattée du jazz, voix off du cinéma, simulacres de voix. La bibliothèque idéale de l'écrivain est aussi une sonothèque¹².

Le travail de Jean-Pierre Martin vise alors à tisser cette relation entre les textes qui évoquent la présence de voix et un contexte de « sonorisation amplifiée du monde¹³ ». Le corpus pris en compte par le critique diffère peu de celui de Dominique Rabaté puisqu'il s'attache également aux écrivains occidentaux du XX^e siècle tels que Joyce, Beckett, Céline, Sarraute, Perec, Queneau, Duras. L'idée d'une relation entre les voix textuelles et les voix du réel offre une piste essentielle. Pour autant, Jean-Pierre Martin s'emploie surtout à caractériser la construction d'un imaginaire de la voix et son étude laisse de côté la relation entre la poétique des textes de voix et le référent oral. En fait, pour le critique, la voix relève d'une mythologie de l'écriture, une mythologie « du spontané, de l'émotion et de l'immédiat¹⁴ ». Il indique ainsi :

12. MARTIN Jean-Pierre, *La Bande sonore : Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, Paris, Corti, 1998, p. 11.

13. *Ibid.*, p. 10.

14. *Ibid.*, p. 125.

La voix, en tant qu'objet fétiche d'une représentation imaginaire que la littérature se donne d'elle-même, à une certaine époque de son histoire, pourrait bien être, comme la musique du style, comme la vision autrefois, une métaphore un peu ronflante – un concept mou, qui donne à penser, et qui dans le même temps, empêche de penser, faisant oublier le peu de rapport entre voix entendue et voix écrite. [...] La voix est ainsi devenue une sorte de mythologème – pour ne pas dire un miroir aux alouettes, qui fait oublier ceci : quand on chante ou quand on crie, on n'écrit pas¹⁵.

En somme, la critique de la vocalité pense la voix dans l'écrit en mettant à distance le référent oral. Dans cette mesure, elle ne permet pas d'envisager une forme de continuité entre des pratiques orales réelles et des expériences vocales textuelles.

Du côté de la critique francophone et postcoloniale, la perspective de Jean-Marc Moura peut également être soulignée. En effet, le critique appelle de ses vœux une appréhension des textes qui prenne en compte la situation d'écriture des écrivains, telle que la recommande la démarche postcoloniale, tout en s'attachant aux ressorts formels des œuvres. Il écrit ainsi :

Il s'agit, concernant les études littéraires françaises, de concilier la dimension culturelle et interdisciplinaire des *area studies* avec les exigences de précision dans l'analyse formelle propre à la tradition de nos études littéraires¹⁶.

Sur le plan de la voix, la réflexion de Jean-Marc Moura invite alors à penser une relation entre la situation d'oralité contextuelle de l'écrivain et la présence de voix dans les œuvres. Cette démarche pourrait être féconde mais elle implique de mettre à distance l'orientation postcoloniale qui se montre particulièrement réticente à envisager la voix de manière textuelle. Dans *The Empire Writes Back*, on lit en effet :

15. *Ibid.*, p. 60.

16. MOURA Jean-Marc, « Les influences et permanences coloniales dans le domaine littéraire », p. 166-175, in Pascal BLANCHARD, Nicolas BANCEL (dir.), *Culture post-coloniale, 1961-2006 : Traces et mémoires coloniales en France*, Paris, Autrement, 2006, p. 167, en italique dans le texte.

l'un des points sur lesquels la théorie post-coloniale affirme qu'elle se sépare du poststructuralisme est l'acceptation de la « voix » [...]. Cette distinction doit être exprimée aussi clairement que possible, car, bien que l'écriture soit un nouvel événement ontologique elle ne se coupe pas du discours oral. En fait, dans les textes post-coloniaux l'inscription ou la suggestion de la modalité vernaculaire du discours local est l'une des plus importantes stratégies d'appropriation¹⁷.

Pour Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, la prise en compte du référent oral exclut la conception textuelle de la voix.

Ces deux orientations critiques qui s'attachent, d'un côté, à l'oralité et, de l'autre, à la vocalité, sont essentielles mais elles ne permettent de penser une articulation entre oralité, voix et écriture que si elles sont appréhendées de manière conjointe. La complémentarité de ces deux démarches critiques offre alors la possibilité d'envisager une forme de continuité entre des pratiques orales réelles et des expériences vocales textuelles. La possibilité d'une complémentarité entre les deux réflexions critiques paraît d'autant plus justifiée que l'histoire littéraire montre que la vocalité est liée, d'une certaine manière, à l'oralité. La volonté de produire un effet de voix dans l'écriture succède à l'intérêt des romanciers pour l'insertion de l'oralité dans les textes.

Oralité et vocalité au prisme de la littérature

Dans le contexte européen, l'oralité a tout d'abord été perçue comme une caractéristique des couches populaires et peu instruites de la société. C'est à ce titre qu'elle intéresse les romanciers à la fin du

17. ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth, TIFFIN Helen, (*The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, 1989), *L'Empire vous répond: théorie et pratique des littératures post-coloniales*, trad. Martine Mathieu-Job, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2012, p. 267, note 8. (« one of the several points at which post-colonial theory announces its separation from poststructuralism is in the acceptance of the 'voice' [...]. This distinction ought to be made as clearly as possible, because although writing is a new ontological event it does not cut itself off from speech. In fact, in post-colonial texts the inscription or intimation of the vernacular modality of local speech is one of the most important strategies of appropriation. ». ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth, TIFFIN Helen, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London, New York, Routledge, 2002 [1989], p. 242-243).

XIX^e siècle qui, dans un souci de réalisme, cherchent à restituer « la diversité des parlures et des sociolectes attestés » tel que l'analyse Gilles Philippe¹⁸. L'appréhension de l'oralité répond alors à une curiosité philologique et documentaire pour un langage qui apparaît fortement éloigné des standards de l'écrit. S'intéressant à l'histoire de la relation entre la production littéraire et l'oralité, Paul Zumthor indique également que l'idée d'une « littérature orale » s'est d'abord manifestée au XIX^e siècle parmi les folkloristes qui entendaient dans cette expression « le corpus des chansons, des contes, proverbes et formes apparentées, transmises de bouche à oreille en milieu populaire, surtout rural¹⁹ ». Paul Zumthor ajoute :

De cet emploi initial, la *littérature orale* conserve de lourdes connotations ethnologiques qui l'ont jusqu'ici empêché d'entrer de plein droit dans le vocabulaire critique²⁰.

Associée initialement à la pratique d'individus cantonnés au registre de la parole, l'oralité a par la suite été considérée de façon plus positive. Paul Zumthor affirme ainsi : « en fait, l'idée d'oralité n'a commencé à prendre sens que dans la mesure où, très progressivement, elle s'est dissociée de celle de "popularité"²¹ ». Il indique alors que la question de l'oralité n'a plus été systématiquement associée aux circonstances matérielles de la diffusion des œuvres mais rapportée aux caractéristiques internes des œuvres. Paul Zumthor précise ainsi :

C'est parmi les médiévistes et les africanistes que s'élevèrent les discussions les plus vives et de fécondes polémiques, dans la mesure, du moins, où leurs études se concentraient sur les processus de verbalisation. [...] La question de l'oralité de l'épopée, en particulier, fixa pendant

18. PHILIPPE Gilles, « Langue littéraire et langue parlée », p. 57-89 in Gilles PHILIPPE ET JULIEN PIAT (dir.), *La langue littéraire, une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 57.

19. ZUMTHOR Paul, « Oralité » (1989/1994), in Philippe DESPOIX, Johanne LAMOUREUX, Éric MÉCHOULAN (dir.), *Intermédialités, Mettre en scène / Directing*, n° 12, Montréal, Centre de recherche sur l'intermédialité, automne 2008, rééd. *Traverser/Crossing* n° 20, supplément, automne 2012-printemps 2013, p. 175-176. [<https://www.erudit.org/fr/revues/im/2012-n20-imo1243/1023538ar/>], consulté le 23 juin 2020.

20. *Ibid.*, p. 176. En italique dans le texte.

21. *Ibid.*, p. 177.

près de vingt ans les recherches et les réflexions, et suscita diverses suggestions théoriques. Au début des années 1970, il était devenu impossible d'associer automatiquement le fait de l'oralité avec un concept de nature socio-historique²².

Cette évolution dans la prise en compte des rapports entre texte et oralité qui, on peut le noter, a été menée par les médiévistes et les africanistes, a connu cette fois encore un relais dans les expérimentations littéraires des écrivains du XX^e siècle. Gilles Philippe montre ainsi que l'intérêt philologique pour l'oralité, qui avait marqué les romanciers de la fin du XIX^e siècle, s'est trouvé supplanté par une attention pour l'usage quotidien et spontané de la langue. Les œuvres ont alors cherché à représenter « des registres de la parole dans l'écrit », à « donner au texte la présence du “parlé”²³ ». Cette attention se révèle dans la volonté de décloisonner « les domaines respectifs du standard langagier romanesque (attendu dans la narration) et de la langue parlée (attendue dans les dialogues)²⁴ ». Les analyses de Gilles Philippe indiquent ainsi que cette valorisation de l'oralité, qui se fonde sur l'idée répandue d'un déficit de l'écrit face à la parole vive²⁵, se caractérise par un travail de simplification voire de gauçhissement de la norme littéraire. Si l'oralité n'est plus associée à une catégorie d'individus, elle reste cependant tributaire d'une vision sociolinguistique puisque l'objectif des écrivains est de réconcilier l'écrit avec la langue telle qu'elle se parle quotidiennement, c'est-à-dire une langue éloignée des canons de l'écriture.

Gilles Philippe montre que cette phase aboutit cependant à l'abandon progressif de la question de l'oralité dans l'écrit au profit d'une attention pour la vocalité. Il indique ainsi :

Le souci sociolinguistique s'affaiblit en effet considérablement dans les années 1940 et le positionnement de la littérature face à l'oral acheva de muter : l'écrit devait désormais retrouver la « présence » de la voix. Si le paradigme vocal dans la littérature française n'a cessé de s'affirmer jusqu'à la fin du XX^e siècle (« quand on me parle de style à propos d'une œuvre littéraire, chose curieuse, je pense d'abord à une voix, au

22. *Ibid.*, p. 178.

23. PHILIPPE Gilles, *art. cit.*, p. 84 et p. 82.

24. *Ibid.*, p. 70.

25. *Ibid.*, p. 74.

timbre inimitable d'une voix», écrivait ainsi Michel Tournier en 1994), le processus semble donc bien être irrésistiblement enclenché dans les années 1950²⁶.

L'objectif devient alors, pour les romanciers, de donner à entendre une voix singulière et adressée et non plus de créer un style fait de tournures et parlures inédites. Cet attrait de la fiction pour la voix est sans doute renforcé par les recherches phonétiques et psychanalytiques consacrées à la voix humaine et qui exercent, dans les années 1970 et 1980, une influence sur les historiens et critiques littéraires, comme l'envisage Paul Zumthor²⁷.

Si l'on synthétise les observations de Gilles Philippe et Paul Zumthor, on peut considérer que, dans l'histoire littéraire, trois phases se distinguent. La première phase repose sur une prise en compte de l'oralité dans sa dimension socio-linguistique. La langue parlée possède des singularités qui proviennent des déterminations géographiques et sociales des locuteurs. Dans les œuvres, elle apparaît surtout grâce au discours direct. La seconde phase est marquée par un intérêt pour la parole oralisée dont la vivacité et l'expressivité se démarquent des canons de la parole écrite. Cette forme d'oralité n'est plus circonscrite aux dialogues et peut imprégner la narration. La troisième phase est celle de la vocalité, qui s'attache à la présence d'une voix singulière dans la langue écrite. On constate ainsi que l'attention pour la voix découle diachroniquement de la valorisation de l'oralité. De surcroît, Gilles Philippe montre que certains écrivains, comme Céline, opèrent, dans leurs œuvres, une transition de l'une à l'autre problématique. Il indique ainsi :

Le plus grand, le dernier des romanciers de l'oralité était d'abord le plus grand, et le premier, des romanciers de la vocalité, et l'opposition facile à établir entre *Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit* confirme que l'on est clairement en train de changer de modèle dans le rapport entre langue littéraire et langue parlée²⁸.

Bien qu'un passage puisse s'opérer de l'oralité à la vocalité, les deux phénomènes se distinguent sur le plan linguistique. Gilles Philippe

26. *Ibid.*, p. 84-85.

27. *Art. cit.*, p. 181.

28. *Ibid.*, p. 77.

propose alors de définir l'oralité comme la « volonté de rendre compte de la diversité des parlures et sociolectes attestés » tandis que la voix relève de « la revendication d'un idiome écrit qui retrouve l'expressivité de la parole prononcée²⁹ ». Il ajoute que, pour l'oralité, l'enjeu est « la spécificité de la langue orale » alors que pour la voix, il s'agit de penser « la vocalité sonore de la parole, en tant qu'elle s'oppose au médium graphique³⁰ ».

Ce que l'on observe est que l'émergence de la vocalité va de pair avec une mise à distance de la question de l'oralité alors que celle-ci aurait pu se voir élargie pour englober toutes les expérimentations littéraires prenant appui sur la parole telle qu'elle se parle, de la transcription du contenu de la parole orale à sa dimension sonore, en passant par ses caractéristiques stylistiques. L'émergence de la voix dans le discours des écrivains et des critiques signale alors peut-être l'impossibilité pour l'oralité d'être envisagée hors de l'idéologie à laquelle elle reste associée, même de façon implicite. En ce sens, la difficulté à penser une relation entre l'oralité, la voix et l'écriture peut provenir de la dimension idéologique qui continue de marquer les deux notions que sont l'oralité et la voix.

Les dimensions idéologiques de l'oralité et de la voix

Les observations de Gilles Philippe sur l'histoire des relations entre langue littéraire et langue parlée dans la littérature française montrent que l'oralité a été associée à un certain nombre de représentations parmi lesquelles l'idée de spontanéité et d'authenticité de la parole orale. Éloignée des standards de la langue écrite, l'oralité est perçue à la fois dans sa dimension anti-littéraire et dans sa vivacité expressive. La dimension idéologique de l'oralité peut alors expliquer pourquoi la voix a émergé comme catégorie esthétique. Pour laisser de côté la question du gauchissement de la langue littéraire ainsi que l'idée de spontanéité et d'authenticité de la parole vive, il a fallu recourir à un autre paradigme que celui de l'oralité. En ce sens, l'appréhension de la voix comme objet profondément distinct de

29. PHILIPPE Gilles, *art. cit.*, p. 57.

30. *Ibid.*, p. 58.

l'oralité traduit peut-être alors la difficulté à penser l'oralité comme une catégorie esthétique ouverte.

Dans le contexte francophone, l'oralité a également été appréhendée de façon idéologique. En effet, l'oralité qui caractérise les cultures d'origine des écrivains implique que la différence entre langue écrite et langues parlées soit prise en compte. Comme l'indique Dominique Combe, dans le cas du Maghreb, une opposition entre le français écrit et l'arabe dialectal oral se fait jour, qui indique que le multilinguisme des écrivains postcoloniaux relève souvent d'une situation de diglossie. Dans cette mesure, le français de l'écriture peut se trouver « subordonné » en profondeur à la langue maternelle, qui ne manque pas de resurgir selon un processus de « métissage » ou de créolisation », comme le précise Dominique Combe³¹. La question du rapport entre oralité et création est donc double puisqu'elle concerne, d'une part, des modalités différentes d'utilisation de la langue et, d'autre part, une distinction entre les langues, l'une étant liée à l'écriture, la seconde à la parole vive. Ces distinctions possèdent des enjeux idéologiques et politiques puisque la langue d'écriture, la langue française, est le fruit de l'héritage colonial. Elle est perçue symboliquement comme la langue de la domination, de la centralisation, de la norme. À l'inverse, l'oralité ainsi que la langue dialectale réservée à l'usage oral sont dotées de valeurs positives, c'est-à-dire de contre-valeurs qui s'opposent au système dominant que l'écrit symbolise. Anne Douaire-Banny met en lumière cette dimension axiologique et politique de l'oralité dans l'ouvrage *Oralités subversives* où elle indique que l'oralité est associée à la liberté et à l'authenticité. En s'opposant aux structures dominantes et en véhiculant une affinité avec les traditions locales, elle est subversive³². Dès lors, les stratégies pour intégrer l'oralité dans l'écriture – ce que désigne « l'oraliture » – ont pour but de féconder la littérature en proposant un renouvellement esthétique dont la signification peut aussi être politique³³. Dans le contexte francophone et postcolonial, la dimension idéologique de l'oralité est donc liée à des enjeux politiques importants, ce qui

31. *Op. cit.*, p. 45.

32. DOUAIRE-BANNY Anne (dir.), *Oralités subversives*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 8.

33. *Ibid.* p. 10.

peut expliquer pourquoi l'oralité reste une notion opératoire dans la critique.

Pour autant, les représentations qui sont associées à l'oralité sont problématiques. C'est ce qu'indique Paul Zumthor en 1994 en écrivant :

Restait à la notion d'*oralité* à se libérer des contraintes issues de l'opinion selon laquelle ce terme s'oppose à « littérature » de manière fondamentale. Cette opinion non seulement subsiste aujourd'hui mais s'est renforcée et modernisée sous l'influence indirecte de la sémiotique et de la « linguistique du texte » pratiquées dans les années 1960 et 1970, ainsi que du développement rapide, depuis 1950-1960, des recherches américaines regroupées sous l'appellation de *oral history* (expression où l'adjectif désigne la nature des documents considérés). À ces deux facteurs il faut du reste ajouter l'intérêt croissant, chez les chercheurs des États-Unis, pour la culture noire, généralement perçue sous l'angle de sa théâtralité.

Sur ce point encore, une intuition juste (l'« incomparabilité » de l'oral) est cachée et viciée par un présupposé qualitatif, l'écriture étant donnée (implicitement ou explicitement) pour seule apte à certaines complexités sémantiques³⁴.

Paul Zumthor synthétise, en définitive, les écueils qui empêchent de considérer la relation entre oralité, voix et écriture en montrant que la difficulté réside dans les présupposés idéologiques qui entourent l'oralité et rendent complexe sa prise en compte en tant que catégorie ou objet esthétique.

Cette appréhension idéologique d'un questionnement littéraire est également à l'œuvre pour la voix en contexte francophone ou postcolonial. En effet, celle-ci y est avant tout envisagée de manière métaphorique puisque la voix est assimilée à la parole, à la capacité de s'imposer et d'être entendu. Sa signification métaphorique porte un sens politique qui tient au lien que la littérature francophone a tissé avec l'Histoire et dont rend compte, de manière emblématique, la négritude qui entrelace poésie et prise de conscience politique³⁵.

34. ZUMTHOR Paul, *art. cit.*, p. 179. En italique dans le texte.

35. Aimé Césaire écrit, dans le *Discours sur la Négritude* : « La Négritude résulte d'une attitude active et offensive de l'esprit. Elle est sursaut, et sursaut de dignité. Elle est refus, je veux dire refus de l'oppression. Elle est combat, c'est-à-dire combat contre

Cette dimension apparaît dans *Cahier d'un retour au pays natal* où Aimé Césaire écrit :

Je viendrais à ce pays et je lui dirais :

« Embrassez-moi sans crainte ... Et si je ne sais que parler, c'est pour vous que je parlerai ».

Et je lui dirais encore :

« Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche, ma voix, la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir »³⁶.

La voix poétique est liée à l'engagement politique, elle a pour tâche d'exprimer ce que ne peuvent dire ceux qui sont sans voix. L'écrivain est alors un porte-parole dont la voix singulière se confond avec la voix politique des colonisés³⁷. Hafid Gafaïti montre que cette dimension est fortement présente dans les œuvres des écrivains maghrébins après les indépendances. Il écrit ainsi :

Le texte est l'expression de l'identité collective et l'écrivain se doit d'être le porte-parole de son peuple. Et pour les écrivains maghrébins dans leur majorité, comme pour toute littérature engagée, cette démarche va de soi. Sommés par l'Histoire, épousant le discours de la nation dans sa globalité, les écrivains ne se voient pas créateurs séparés de la réalité de leur peuple³⁸.

Cette conception de la parole, qui réactive la pensée romantique de l'engagement³⁹, a sans doute conduit à une surdétermination politique de la voix en contexte littéraire. L'imaginaire de la représentativité auquel est associée la voix est également perceptible dans la perspective subalterniste de Gayatri Chakravorty Spivak. Avec son essai *Les Subalternes peuvent-elles parler?*, Gayatri Chakravorty

l'inégalité. Elle est aussi révolte. » CÉSAIRE Aimé, *Discours sur le colonialisme* (1950) suivi de *Discours sur la négritude* (1987), Paris, Présence africaine, 2004, p. 84.

36. CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal* (*Volontés*, n° 20, 1939), Paris, Présence africaine, 2008, p. 22.

37. C'est ce qu'analyse Florian Alix dans son article « Je, tu, nous et les autres : le "versant subjectif" des essais d'Édouard Glissant », p. 33-52, Paris, *Présence Africaine*, 2011/2 (n° 184), p. I.

38. GAFĀĪTI Hafid, *Les Femmes dans le roman algérien, Histoire, discours et texte*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 15.

39. Cette dimension est abordée par Florian Alix dans son article « L'essai post-colonial martiniquais : positionnements et évolutions », in Anthony MANGEON (dir.), *Postures postcoloniales : domaines africains et antillais*, Paris, Karthala, 2012, p. 181-207.

Spivak envisage la question de la parole des oubliées, des subalternes, de celles et ceux qui n'ont pas de voix. La voix est assimilée à la possibilité de s'exprimer. Spivak emploie, de ce fait, le mot-valise « conscience-voix » pour évoquer la parole des subalternes, ce qui associe davantage la voix à l'idée de discours et de *logos*. Elle écrit ainsi, à propos de l'interprétation du sacrifice des veuves hindoues : « on n'a jamais affaire au témoignage de la conscience-voix de la femme »⁴⁰. La question de la représentation des individus qui n'ont pas accès à un espace de parole pour s'exprimer oriente alors le sens de la voix vers un symbolisme politique.

Si le rapport des écrivains francophones à l'Histoire et à la politique est une donnée essentielle pour comprendre les œuvres, la dimension politique de la voix que confère l'imaginaire de l'engagement auquel la voix est associée ne tient pas compte des caractéristiques proprement littéraires et esthétiques du phénomène vocal ni de sa singularité par rapport aux référents dont la voix est proche comme le discours et la parole. La question de la voix se heurte ainsi à des écueils qui affectent d'une façon plus générale le discours critique sur les œuvres francophones, comme le souligne Dominique Combe. Ce dernier indique, dans *Poétiques francophones*, que la critique sur la francophonie n'échappe pas complètement au parti-pris idéologique qui marque les littératures post-coloniales soucieuses de délivrer un message politique et social. Cette forme d'idéologisation du discours, qui est manifeste pour les questions d'oralité et de voix, conduit, selon Dominique Combe, à une moindre considération de la dimension littéraire⁴¹.

L'oralité comme catégorie esthétique générale

Ces observations sur les dimensions idéologiques de l'oralité et de la voix ont deux conséquences pour l'étude de la voix dans les œuvres.

40. SPIVAK Gayatri Chakravorty (« Can the Subaltern speak? », in Cary Nelson et Lawrence Grossberg [dir.], *Marxism and the Interpretation of culture*, Champaign, University of Illinois Press, 1988), *Les Subalternes peuvent-elles parler?*, trad. Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 77. (« One never encounters the testimony of the women's voice-consciousness », p. 297).

41. COMBE Dominique, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, 1995, p. 7.

La première est la nécessité de partir du traitement littéraire du phénomène vocal et de ses particularités dans les textes. Comme invite à le penser Dominique Combe, l'observation de la construction esthétique de la voix est un préalable à la formulation d'une interprétation politique. La valeur d'authenticité ou de subversion associée à l'oralité comme la dimension de représentativité qui marque la voix ne peuvent être attestées qu'à partir de l'analyse de la présence littéraire de la voix et de l'oralité. La seconde conséquence est que nous choisissons de considérer l'oralité de façon neutre comme une catégorie esthétique générale dans laquelle la voix peut s'insérer. Au sein de cette oralité globale, trois dimensions peuvent être mises en relief. La première concerne l'inscription dans la littérature de la langue telle qu'elle se parle et qui diffère des normes littéraires du fait de singularités géographiques ou sociales. La deuxième perspective relève de l'économie de la parole et des échanges oraux qui implique une situation d'immédiateté vis-à-vis d'un interlocuteur. Cette situation de communication a des conséquences sur le plan stylistique, comme l'a théorisé, par exemple, Roland Barthes avec le phénomène de « la ratée » qui montre comment l'auto-correction en régime oral se caractérise par l'ajout d'éléments supplémentaires⁴². La troisième orientation que peut prendre la question de l'oralité est celle de la voix qui pourrait alors figurer l'usage singulier du médium sonore qu'opère un sujet et les procédés par lesquels la littérature permet de créer un effet de présence vocale.

La possibilité d'envisager ces trois perspectives au sein de la notion globale et esthétique d'oralité est rendue nécessaire par la continuité qui s'opère entre ces trois types de phénomènes qu'il est parfois difficile de séparer. Le cas de l'œuvre de Charles Ferdinand Ramuz est emblématique de la négociation, dans la littérature, entre ces différents types de rapport à l'oralité. Gilles Philippe montre ainsi que Ramuz est un des premiers à introduire « des tours populaires dans la prose narrative⁴³ ». Il ajoute que la prose de Ramuz intègre

42. BARTHES Roland, « Le bruissement de la langue » (1975), p. 99-102, *Le Bruissement de la langue, essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1993 (1984), p. 99.

43. PHILIPPE Gilles, « Langue littéraire et langue parlée », p. 57-89 in Gilles PHILIPPE et Julien PIAT (dir.), *La langue littéraire, une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 70.

également des faits prosodiques qui relèvent de la parole vive⁴⁴. En ce sens, il préfigure le travail sur la langue comme médium sonore qui intéresse la littérature de la vocalité. La référence à l'oralité s'effectue ainsi de manière syntaxique et prosodique, elle est multiple et dépasse la simple présence de quelques romandismes. L'écriture d'Ahmadou Kourouma dans *Les Soleils des indépendances* relève, elle aussi, de diverses références à la parole vive. Comme l'a analysé Claire Ducournau, l'oralité y est présente à la fois par une référence à la langue malinké qui apparaît par le biais du lexique, des expressions idiomatiques, des calques syntaxiques et par une énonciation qui emprunte à la figure du conteur⁴⁵.

Ces exemples montrent ainsi qu'une œuvre peut déployer diverses manières de se référer à l'oralité, par transcription de contenus oraux, par élaboration d'une énonciation qui rappelle une situation de communication orale, par création d'effets sonores qui concourent à produire un effet de voix. En ce sens, l'oralité dans l'écriture peut être pensée comme une orientation esthétique qui peut se déployer de manière multiple et faire appel à de nombreux ressorts littéraires. Dans cette mesure, l'analyse de l'oralité dans les littératures francophones peut être prolongée et complétée par une prise en compte de la voix comme phénomène lié à une attention pour la parole vive. L'objectif est alors de définir comment oralité et voix peuvent, au sein des œuvres, se distinguer ou se nourrir l'une l'autre.

Si la question littéraire et esthétique est ainsi au centre de la compréhension de la voix, l'enjeu est également de déterminer la manière dont la voix ou l'oralité présentes dans les œuvres peuvent être reliées à un contexte socio-culturel d'oralité ayant nourri l'imaginaire des écrivains. Cette orientation suppose de considérer que les phénomènes esthétiques au cœur de la littérature peuvent avoir un

44. *Ibid.*, L'analyse de l'œuvre de Ramuz se situe aux pages 68-71.

45. On peut souligner le fait que Ramuz comme Kourouma ont été accusés de « mal écrire » comme le rappelle Claire Ducournau dans ce même article et Gilles Philippe dans « Langue littéraire et langue parlée », *art. cit.* DUCOURNAU Claire, « De la scène énonciative des *Soleils des indépendances* à celle d'*Allah n'est pas obligé*: Comment la consécration d'Ahmadou Kourouma a-t-elle rejailli sur son écriture? », *CoNtextes. Revue de Sociologie de la littérature* n° 1, Jérôme MEIZOZ, Jean-Michel ADAM, Panayota BADINOU (dir.), « Discours en contextes », sept. 2006, [<http://journals.openedition.org/contextes/77>], consulté le 23 juin 2020.

lien avec une forme de référentialité selon des modalités à définir. Comme on l'a souligné, les études sur la vocalité laissent de côté l'articulation entre les phénomènes littéraires et le contexte d'oralité, parce que, semble-t-il, l'oralité de la parole vive n'est pas envisagée comme matière esthétique mais comme apport socio-linguistique. Pour penser la teneur esthétique de la voix, la vocalité s'appuie donc sur sa présence textuelle. D'un autre côté, le rapport entre voix et esthétique est privilégié dans les études consacrées au sonore qui envisagent la voix comme objet explicitement artistique et qui s'intéressent alors à la poésie sonore, à la radio-littérature, à la relation des écrivains aux médias⁴⁶, aux rapports entre littérature et musique⁴⁷. La voix et le sonore, alliés à des médias choisis, y sont alors pensés comme le lieu de la performance artistique qui surajoute à la matière discursive des éléments sémiotiques à interpréter. Cette orientation critique est essentielle car elle permet effectivement de penser la relation des écrivains au médium sonore comme partie intégrante d'une activité artistique voire comme prolongement de choix littéraires. On constate également qu'elle est à même de rejoindre la question de l'oralité en contexte francophone de manière dés-idéologisée comme en témoigne l'article de Carrie Noland consacré à la poésie de Léon-Gontran Damas qui prend place dans l'ouvrage coordonné par Nadja Cohen, Anneliese Depoux, Céline Pardo et Anne Reverseau intitulé *Poésie et médias, XX^e-XXI^e siècles*⁴⁸. Néanmoins,

46. On peut, sur ce plan, se reporter aux travaux de Céline Pardo et, notamment, PARDO Céline, REVERSEAU Anne, COHEN Nadja (dir.), *Poésie et médias xx^e-xxi^e siècles*, Paris, Éditions du Nouveau Monde, 2012. Pour les rapports entre radio et littérature, on peut citer, parmi les nombreux travaux de Pierre-Marie Héron consacrés à cette question, l'ouvrage suivant : HÉRON Pierre-Marie (dir.), *Écrivains au micro : les entretiens-feuilletons à la radio française dans les années cinquante*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

47. Voir, par exemple, BRUNEL Pierre, « Une voix pour les adieux », in Danièle CHAUVIN (dir.), *La Voix, hommage à Pierre Brunel*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2009, p. 33-54. On peut également se reporter aux articles de Marie-France Castarède, Timothée Picard, Frédérique Toudoire-Surlapierre, Élisabeth Rallot-Ditchie, Pascal Lécroart et Marie-Pierre Grillet qui composent la troisième partie de l'ouvrage dirigé par Pascal Lécroart et Frédérique Toudoire-Surlapierre, *Éclats de voix, l'expression de la voix en littérature et en musique*, Paris, L'Improviste, 2005, p. 241-319.

48. NOLAND Carrie, « Poésie et typosphère chez Léon-Gontran Damas », in Céline PARDO, Anne REVERSEAU, Nadja COHEN (dir.), *Poésie et médias xx^e-xxi^e siècles*, Paris, Éditions du Nouveau Monde, 2012, p. 131-154.

le parti-pris envisagé par ces études est celui d'une esthétisation *a priori* du sonore⁴⁹. L'idée que l'esthétique du sonore peut se nourrir du monde sonore réel est surtout envisagée à travers la problématique du médium.

Or la question que pose la voix dans les écritures francophones est celle d'une relation entre une réalité où le sonore est omniprésent de manière prosaïque voire dysphorique et la construction esthétique du sonore, de l'oralité et de la voix. En ce sens, la voix donne à penser les liens qu'entretiennent l'esthétique et le référentiel, la littérature et le monde.

Perspectives d'étude

L'ensemble de ces éléments permet d'envisager trois perspectives essentielles pour penser la voix dans les écritures francophones : la prise en compte d'un contexte culturel et social à même de nourrir l'imaginaire vocal des écrivains tel qu'il se déploie dans leurs œuvres ; l'observation de la présence de la voix dans les textes et les critères formels qui permettent et définissent cette présence ; le rapport entre la voix en tant qu'objet esthétique et la problématique politique et éthique qui peut se faire jour dans les œuvres francophones et postcoloniales.

La nécessité de réunir Assia Djebar, Tahar Ben Jelloun, Abdelwahab Meddeb et Boualem Sansal autour de la voix s'est imposée par les échos que font naître leurs œuvres. Comme on l'a évoqué en préambule, ces auteurs signalent, dans leurs textes, que la voix est un élément essentiel de leur écriture. Chez Assia Djebar et Abdelwahab Meddeb, le métadiscours abondant sur la voix invite explicitement à envisager la part que la voix peut prendre dans leurs écritures et à en

49. Dans l'étude coordonnée par Pierre-Marie Héron, *Les Écrivains au micro*, le fait qu'il s'agisse d'écrivains suffit à considérer leurs interventions radiophoniques comme susceptibles de fournir des éléments de nature esthétique. En ce sens, Michel Collomb, qui consacre un article à la voix d'André Breton dans les entretiens avec André Parinaud, relie le choix de la voix a-tonale et impersonnelle de Breton à la volonté de se présenter comme porte-parole du surréalisme et ainsi de s'effacer devant la doctrine esthétique. COLLOMB Michel, « La voix insonore d'André Breton. Les entretiens radiophoniques avec André Parinaud » in Pierre-Marie HÉRON (dir.), *Les Écrivains au micro*, op. cit., p. 141-150.

penser les significations. Chez Tahar Ben Jelloun, l'insistance sur la figure et la rhétorique du conteur offre une piste féconde pour penser le lien entre l'écriture, le récit et la performance orale. Chez Boualem Sansal, l'écriture déploie un style marqué par la parole orale, celle de la bande sonore d'un monde où le bavardage, la rumeur et les on-dit sont omniprésents.

Si les œuvres de ces quatre auteurs suivent des projets littéraires différents, il a paru fécond d'interroger leur rapport à la voix afin précisément de mesurer l'étendue et la diversité de traitement de la problématique vocale. Dans cette mesure, la proximité entre les œuvres de ces quatre auteurs se module et se recompose selon les perspectives d'analyse envisagées. Assia Djébar et Boualem Sansal, par exemple, proposent des réflexions politiques sur la situation algérienne qui se recourent et donnent à penser le rapport entre voix et politique. Abdelwahab Meddeb et Tahar Ben Jelloun partagent, dans certains textes, une affinité pour le brouillage de la forme romanesque qui permet d'envisager l'insertion de la voix dans un cadre narratif perturbé. Abdelwahab Meddeb et Boualem Sansal se rejoignent, par moments, dans l'adoption d'une tonalité virulente, ce qui ouvre une interrogation sur le rapport de la voix à la rhétorique polémique. Assia Djébar et Tahar Ben Jelloun mettent tous deux en scène des expériences autobiographiques marquantes où le narrateur est subjugué par l'atmosphère sonore qui l'entoure, conduisant à prendre en compte la formation d'une sensibilité au sonore. Boualem Sansal et Tahar Ben Jelloun sont attentifs aux dysfonctionnements sociaux qu'ils chargent leurs narrateurs de rendre audibles. Assia Djébar et Abdelwahab Meddeb déploient dans leurs œuvres une intertextualité avec la poésie qui invite à questionner le lien entre la déclamation et la voix. Si la voix est ainsi une interrogation esthétique commune, les enjeux qui y sont associés sont éclairés par des rapprochements entre œuvres et écrivains qui se reconfigurent selon les niveaux d'analyse.

Si le choix des œuvres d'Assia Djébar, Tahar Ben Jelloun, Abdelwahab Meddeb et Boualem Sansal s'est ainsi trouvé motivé, en premier lieu, par les potentialités esthétiques de la voix, il a semblé également nécessaire de réunir des écrivains qui partagent un

certain regard sur l'Histoire afin de comprendre la relation entre voix et discours politique. Or ces quatre écrivains sont les contemporains d'une époque qui est marquée par le développement d'États libres anciennement colonisés. Ayant peu connu la période coloniale, ils sont les observateurs de la conduite politique de leur pays d'origine après l'accès à l'indépendance et vivent une ère d'espairs et de désillusions mêlés. Trop jeunes, pour la plupart, pour avoir participé aux luttes de libération et trop âgés pour mener la contestation qui a marqué les « Printemps arabes », ils sont les témoins et les intermédiaires d'une époque d'entre-deux. Même si Assia Djébar, née en 1936, est d'une dizaine d'années l'aînée des quatre auteurs, même si Boualem Sansal ne commence à publier qu'en 1999, bien après Tahar Ben Jelloun, Abdelwahab Meddeb et Assia Djébar, les œuvres des quatre écrivains tissent une relation forte avec l'Histoire qui nourrit leur réflexion et leur esthétique. Bien que la problématique politique apparaisse de façon singulière chez chaque écrivain, elle témoigne d'une sensibilité partagée pour les questions historiques et politiques qui peut offrir un éclairage sur les enjeux que porte la voix dans leurs œuvres.

Cette perspective comparatiste qui vise à saisir les rapprochements entre les œuvres et les distinctions nécessaires qui éclairent la question de la voix permet alors de proposer des critères de définition de la voix dans l'écriture et de déterminer les éléments constitutifs des textes de voix. En ce sens, le corpus précis des œuvres vocales d'Assia Djébar, Tahar Ben Jelloun, Abdelwahab Meddeb et Boualem Sansal ne peut se trouver défini qu'à partir de la formulation des critères distinctifs de la forme vocale, qui occupe le chapitre 4 de ce travail. L'analyse permet alors de considérer que *Le Serment des barbares* de Boualem Sansal, *Phantasia* d'Abdelwahab Meddeb, *Nulle part dans la maison de mon père* d'Assia Djébar, *Moha le fou*, *Moha le sage* et *La Réclusion solitaire* de Tahar Ben Jelloun sont des œuvres où la voix détient une place singulière car elle repose sur un rythme particulier qui manifeste la présence d'un sujet. Néanmoins, la volonté d'entendre la voix en un sens large afin d'en percevoir les enjeux a conduit à la prise en compte d'autres textes de ces écrivains et d'autres types de réalisations, comme les films d'Assia Djébar et les entretiens radiophoniques d'Abdelwahab Meddeb, qui offrent un

éclairage non textuel sur la problématique vocale. Le choix d'un corpus large a également été guidé par la plasticité de l'objet vocal dont la présence peut se faire à des degrés divers dans les œuvres. Toutes les œuvres d'Assia Djebar à partir de 1980 évoquent la voix mais celle-ci ne s'impose pas de la même manière dans toutes car elle fait l'objet d'une quête, comme on le verra. Les œuvres de Boualem Sansal et celles de Tahar Ben Jelloun, quant à elles, semblent adopter, à un certain moment de la production littéraire, une forme de classicisme qui atténue les effets de voix. Ces œuvres permettent cependant d'éclairer en contrepoint certains enjeux de la voix. De la même façon, la problématique vocale apparaît chez Abdelwahab Meddeb de façon particulièrement riche dans *Phantasia*, qui a une place centrale dans l'analyse, mais les essais et les entretiens radio-phoniques donnent également à penser certains aspects de la voix que la fiction met en scène d'une manière singulière. En définitive, le corpus textuel est restreint mais les enjeux de la voix sont éclairés par la prise en compte de nombreuses œuvres et d'autres réalisations.

Dans ce riche corpus, l'attention a été portée de manière aigüe sur les œuvres narratives. En effet, à l'exception d'Abdelwahab Meddeb dont l'œuvre poétique est abondante, les écrivains font du récit (romans, nouvelles) leur genre de prédilection. Les textes narratifs offrent ainsi une matière particulièrement ample pour interroger la présence de la voix. De plus, comme on l'a souligné, la question vocale a partie liée avec la spécificité de la forme narrative puisqu'elle invite à interroger la conduite du récit et les caractéristiques de l'énonciateur autant que la gestion des paroles rapportées qui manifestent l'inscription de l'oralité. Le récit apparaît également comme une forme mouvante et protéiforme susceptible d'offrir un cadre privilégié pour l'expérimentation littéraire. Cette dimension est essentielle pour comprendre la manière dont la voix dans les récits d'Assia Djebar, Tahar Ben Jelloun, Abdelwahab Meddeb et Boualem Sansal peut être nourrie par les apports d'autres genres, tels que la poésie, le conte ou le théâtre.

À partir du corpus narratif de ces quatre auteurs, il s'agit de comprendre pourquoi la voix se présente pour ces écrivains comme une nécessité de l'écriture. L'interrogation initiale peut se formuler avec

les mots d'Édouard Glissant qui évoque « cette passion nouvelle de nos voix et de nos rythmes les plus secrets⁵⁰ ». Les voix et les rythmes se donnent comme l'objet d'une passion cultivée à dessein pour le sens que ces voix et ces rythmes peuvent porter. Cependant, la phrase de Glissant, en usant de la polysémie du mot passion (ce qui est subi et supporté ; ce qui sert de moteur à l'action), suggère que la voix a partie liée avec une forme de tourment qui pèse sur le sujet.

Ressaisie dans le contexte de la réflexion sur les langues développée par Édouard Glissant, cette citation inviterait également à tisser un lien entre les voix de l'écriture et la question du plurilinguisme des écrivains et écrivaines francophones. En prenant appui sur les analyses de Lise Gauvin, on pourrait considérer que la « surconscience linguistique » qui marque les écrivains issus d'espaces plurilingues favoriserait le développement d'une sensibilité particulière aux phénomènes sonores⁵¹. Exposés à diverses langues dès leur enfance, les écrivains et écrivaines auraient accès à un univers sonore particulièrement profus, caractérisé par une multiplicité de rythmes et de sons, et auraient ainsi pu développer une conscience aiguë de la matérialité des langages et de l'expression. On pourrait alors faire l'hypothèse que l'imprégnation linguistique et culturelle des écrivains et écrivaines francophones susciterait une attention particulière pour la richesse expressive et sonore des voix qui viendrait nourrir l'imaginaire des auteurs et partant leur travail littéraire.

Dans le cadre du Maghreb, la relation entre l'imaginaire des voix et le paysage linguistique impliquerait de saisir la part de l'arabe, du dialectal, des langues amazighes et du français dans la constitution des voix de l'écriture et de mesurer si une de ces langues peut détenir une influence particulièrement prégnante du fait de son caractère

50. GLISSANT Édouard, *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997, p. 16.

51. Pour Lise Gauvin, le dénominateur commun des écrivains francophones est de proposer « une réflexion sur la langue et sur la manière dont s'articulent les rapports langue/littérature dans des contextes différents ». Ces écrivains témoigneraient ainsi d'une « surconscience linguistique » c'est-à-dire d'une « conscience de la langue comme lieu de réflexion privilégié, comme territoire imaginaire à la fois ouvert et contraint ». GAUVIN Lise, *La Fabrique de la langue, de François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Seuil, 2004, p. 256.

musical, par exemple⁵². L'hypothèse d'un lien entre la voix littéraire et le contexte socio-culturel maghrébin conduirait également à prendre en compte les formes culturelles et les traditions dans lesquelles la voix détient une place essentielle. Amnon Shiloah indique dans « La voix et les techniques vocales chez les Arabes » que « l'importance de la voix et de ses vertus expressives est un sujet de prédilection de la littérature musicale arabe⁵³ ». Les formes se fondant sur les ressources de la voix sont nombreuses dans les pays de civilisation et de culture arabes. Une continuité s'opère entre l'art des orateurs, l'expression poétique, la prosodie, la cantillation et la musique savante⁵⁴. Shiloah ajoute que les chants de chameliers auraient inspiré la psalmodie à ses débuts⁵⁵. Dans cette mesure, le travail sur la voix dans les littératures francophones du Maghreb peut aussi être rattaché à cette tradition multiséculaire.

Néanmoins, si le contexte multilingue et pluriculturel du Maghreb peut offrir des éléments pour saisir la formation d'un imaginaire de la voix chez Assia Djebar, Tahar Ben Jelloun, Abdelwahab Meddeb et Boualem Sansal, la perspective suivie dans le présent ouvrage vise surtout à penser la forme vocale à partir de la construction esthétique des œuvres des quatre auteurs afin d'en saisir la signification et la nécessité. En ce sens, les influences de formes culturelles vocales (comme le conte ou la psalmodie, par exemple) ne sont envisagées qu'à partir de leur présence dans le discours littéraire ou dans l'esthétique de chaque auteur. Ce parti-pris s'inscrit dans la perspective développée par Beïda Chikhi qui souligne la nécessité de penser la littérature maghrébine moderne selon l'angle de la création plutôt que celui de la représentation⁵⁶. La réflexion

52. Pour Louis Massignon, la forme de la récitation mélodieuse comporte un caractère chantant qui semble spontané dans la langue arabe. MASSIGNON Louis, « Voyelles sémitiques et sémantique musicale » cité par Amnon SHILOAH, « La voix et les techniques vocales chez les Arabes », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 4 | 1991, mis en ligne le 01 janvier 2012, consulté le 22 septembre 2024, p. 88. [<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1577>]

53. *Ibid.*, p. 85.

54. *Ibid.*, p. 89.

55. *Ibid.*, p. 92.

56. Beïda Chikhi écrit précisément : « Dans la littérature maghrébine, la modernité a commencé à se manifester dans une communauté d'intention selon laquelle il fallait

proposée ici envisage ainsi la voix comme un objet esthétique singulier construit par Assia Djebar, Tahar Ben Jelloun, Abdelwahab Meddeb et Boualem Sansal pour figurer la situation du sujet blessé par l'Histoire. D'une façon similaire, la question de la présence des langues (arabe standard, dialectes, langues amazighes) dans les textes écrits par les quatre écrivains ne sera pas abordée dans le présent travail. Ce choix s'inscrit là encore dans l'orientation suivie par Beïda Chikhi qui indique que certains traits littéraires des textes francophones maghrébins ont souvent été lus comme des manifestations du travail de la langue arabe dans l'écrit français alors que d'autres interprétations, notamment rythmiques, sont possibles⁵⁷. Opérant une distinction entre l'influence de la langue et le travail de la voix, les analyses de Beïda Chikhi ont ouvert l'interrogation sur la présence des voix dans les œuvres des écrivains maghrébins francophones. Il a semblé fécond de poursuivre cette perspective et de concentrer l'étude sur les voix pour en saisir les caractéristiques et les significations.

Envisager les poétiques vocales des œuvres d'Assia Djebar, Tahar Ben Jelloun, Abdelwahab Meddeb et Boualem Sansal invite à penser la voix comme une forme-sens, selon la notion théorisée par Henri Meschonnic. Pour le critique, il s'agit en effet de considérer « l'indissociabilité de la pensée et du langage », « du signifiant et du signifié », « du vivre et du dire⁵⁸ ». La signification que recèle une forme est ainsi dépendante des caractéristiques textuelles que prend cette forme dans l'œuvre. Henri Meschonnic précise alors la manière dont il envisage la poétique des textes en indiquant : « la visée d'une telle poétique est l'œuvre, dans ce que son langage a d'unique. C'est l'œuvre *unité de vision* syntagmatique et l'œuvre *unité de diction* rythmique et prosodique – système et créativité, objet et

substituer la création à la représentation et à l'expression. », CHIKHI Beïda, *Maghreb en textes : écriture, histoire, savoirs et symboliques*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 13.

57. À propos de la parataxe dans *Talismano* et *Phantasia* d'Abdelwahab Meddeb, Beïda Chikhi écrit : « Le rythme de la voix se permet "d'annuler le verbe", de le "neutraliser en son infinitif", de "le substantiver", d'"omettre l'article", comme dans *Talismano*. L'instauration de la parataxe est une exigence de ce rythme et pas forcément due à l'influence d'une langue quelconque, l'arabe comme le prétendent certains critiques. », *Maghreb en textes*, op. cit., p. 95.

58. MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, 1973 (1970), p. 160.

sujet, forme-sens, forme histoire⁵⁹ ». Pour la voix, il s'agit de comprendre comment sa présence formelle, qui engage des ressources narratives, énonciatives, rythmiques précises et qui s'inscrit dans un imaginaire sonore spécifique à chaque écrivain, est une nécessité car elle permet de signifier une pensée du monde, du sujet, de l'altérité.

Le point de départ de cette étude de la voix dans les œuvres d'Assia Djebar, Tahar Ben Jelloun, Abdelwahab Meddeb et Boualem Sansal consiste à interroger la manière dont les écrivains évoquent la voix et les phénomènes sonores afin de saisir l'imaginaire de la parole vive qu'ils déploient dans leurs œuvres. Le propos se fonde alors sur les apports de la sociologie de la littérature et notamment sur la perspective de Paul Dirckx qui invite à s'attacher au corps de l'écrivain et à ce qu'il perçoit en amont de l'écriture⁶⁰. Les imaginaires de la voix, qui retracent une sensibilité au monde sonore propre à chaque écrivain, se constituent en relation avec des expériences sociales qui sont présentées, dans les textes autobiographiques ou fictionnels, comme réelles. Pour Tahar Ben Jelloun, Assia Djebar et Abdelwahab Meddeb, celles-ci ont trait à des scènes qui se sont produites dans l'enfance et qui sont mises en avant comme le lieu d'éveil à la conscience esthétique du monde sonore. Pour Boualem Sansal, l'imaginaire des voix ne concerne pas la mémoire mais se trouve relié à une sociabilité contemporaine, celle du « bruit alentour⁶¹ », de la « rumeur comme milieu sonore⁶² ». Chez les quatre écrivains, la perception d'un environnement sonore singulier est rattachée à l'écriture.

Le deuxième chapitre cherche à affiner les caractéristiques d'un imaginaire des voix tel qu'il se constitue à travers les références intertextuelles qui engagent des genres de la parole oralisée que sont le conte, la poésie et le théâtre. L'étude de l'intertextualité montre ainsi que la référence à ces trois genres vise à souligner la relation

59. *Ibid.*, p. 62. En italique dans le texte.

60. Notamment DIRCKX Paul (dir.), *Le Corps en amont, le corps de l'écrivain I*, Paris, L'Harmattan, 2012.

61. MARTIN Jean-Pierre, *La Bande sonore*, Paris, Corti, 1998, p. 10.

62. L'expression est de Xavier Garnier in GARNIER Xavier, « Poétique de la rumeur : l'exemple de Tierno Monénembo », *Cahiers d'études africaines*, vol. 35, n° 140, p. 889-895, 1995. Encrages, [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/cea_0008-0055_1995_num_35_140_1884], consulté le 25 février 2021.

entre la parole et le sensible. Les sources textuelles qui sont convoquées sont mises en relief pour la dimension créative et vivante de la parole qu'elles engagent. Elles permettent aussi de valoriser le sens profond qui habite la voix, le chant et le sonore. La pratique intertextuelle des quatre écrivains du corpus donne alors à saisir les nombreux aspects qui peuvent caractériser les voix dans les œuvres d'Assia Djébar, Tahar Ben Jelloun, Abdelwahab Meddeb et Boualem Sansal : les voix peuvent, en effet, adopter un tour spectaculaire, viser l'amusement et la drôlerie, porter une dimension tragique, se charger de lyrisme sensuel, passer par l'épreuve du chaos, engager une forme de sacralité, ou se fondre dans le chant. Se dessinent ainsi des tendances singulières selon les écrivains : Tahar Ben Jelloun et Boualem Sansal se situent davantage du côté de la mise en scène de la parole qui se déploie en relation avec un public à captiver, Assia Djébar et Abdelwahab Meddeb dotent les voix d'une dimension profonde qui engage l'être.

Le troisième chapitre propose un premier examen de la voix en tant que forme et cherche à montrer comment les voix des œuvres peuvent être amenées à évoluer et à se renouveler en fonction des expériences qui marquent les écrivains. L'étude propose un aperçu de la production globale des quatre auteurs en fonction des étapes signifiantes qui ont pu influencer ou réorienter les voix des œuvres. La réalisation cinématographique d'Assia Djébar dans les années 1970 renouvelle l'écriture vers la prise en compte de l'oralité féminine. La production radiophonique permet à Abdelwahab Meddeb de prolonger certains aspects de l'œuvre écrite en mettant à profit les ressources de l'entretien et de la voix radiodiffusée. La reconnaissance institutionnelle conduit Boualem Sansal et Tahar Ben Jelloun à adopter une structure narrative plus classique qui permet de saisir, par comparaison, la densité vocale des premiers romans. La violence de l'histoire immédiate mène Assia Djébar et Abdelwahab Meddeb vers une mise en relief de la singularité de la voix, qui s'exprime dans les récits chez Assia Djébar, qui se révèle dans les essais chez Abdelwahab Meddeb. Ce chapitre cherche ainsi à montrer que la forme vocale se transforme et n'est pas présente de la même manière dans la production littéraire d'un même écrivain.

Le chapitre 4 cherche à saisir les moyens concrets qui permettent l'inscription d'une voix singulière dans l'écriture. La forme vocale que déploient certains textes d'Assia Djebar, Tahar Ben Jelloun, Abdelwahab Meddeb et Boualem Sansal repose sur l'articulation du rythme et du sujet. Puisant dans la poésie lyrique ses ressources, les écrivains inscrivent dans leur texte une continuité qui se fonde sur la présence d'un sujet qui se dit par sa voix. Celle-ci, empruntant dans chaque œuvre un rythme singulier, révèle le sujet et suggère ses tourments. Le chapitre propose alors des pistes interprétatives pour comprendre les tensions qui pèsent sur ce sujet et qui peuvent se penser de façon politique. En prenant appui sur la situation historique et politique des quatre écrivains, l'étude montre que les difficultés que rencontre le sujet de l'écriture mettent en jeu la tension entre la singularité et le collectif, entre le présent et le passé qui est rendue visible par la présence de voix multiples aux côtés de la voix de l'énonciateur.

Parce qu'elle émane d'un corps parlant et parce qu'elle s'entend dans l'écriture grâce au rythme, la voix est un signifiant qui fait du sensible le lieu du sens. Le chapitre 5 cherche alors à comprendre les raisons pour lesquelles les écrivains ont recours au sensible de cette manière. L'étude examine ainsi les difficultés qui émanent de l'Histoire, envisagée comme événement et comme discours. Face aux discours idéologiques qui proposent une vision biaisée de l'Histoire, les écrivains montrent qu'il faut lire le passé dans les lieux et dans les corps. En mettant en relief la manière dont l'Histoire s'est inscrite dans les pierres et dans la chair, ils invitent à saisir l'importance de la voix du sujet qui émane d'un corps blessé par l'Histoire que les discours ne permettent pas d'exprimer.

Le dernier chapitre cherche à nouveau à penser le choix de la forme vocale et sa nécessité comme principe d'écriture en envisageant la relation de la voix avec l'éthique. La mise en scène de voix fictives et, pour Assia Djebar et Boualem Sansal, des voix impossibles de la prosopopée donne à penser la relation qui se noue entre les voix et la fiction. En effet, dans certains récits d'Assia Djebar, Tahar Ben Jelloun, Abdelwahab Meddeb et Boualem Sansal, l'événement fictionnel repose sur l'irruption et la présence d'une voix. Prenant

appui sur les réflexions de Michel de Certeau et Jacques Rancière⁶³, l'étude montre alors que cet événement fictionnel et vocal possède une portée éthique parce que la voix y est tendue vers l'action politique et vers la liberté du sujet. La dimension éthique apparaît, en définitive, avant même la constitution de l'événement, dans la simple présence de la voix qui atteste de l'existence d'un sujet de droits.

63. CERTEAU Michel de, «La place du mort et la place du lecteur», p. 138-142 dans *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2002 (1975), ainsi que «Le pouvoir de parler» (1968), dans *La Prise de parole et autres écrits politiques*, (*La Prise de parole*, Desclée de Brouwer, 1968) Paris, Seuil, 1994, p. 58-77. RANCIÈRE Jacques, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, 2004 (Ed. Osiris, 1990), ainsi que *La Mésentente, politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995.