

Ouverture

Laure GAUTHIER et Anne-Christine ROYÈRE

« 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 écrite¹. »

À défaut d'être « mou », le concept est élastique, réticulaire et extrêmement mobile, croisant des champs disciplinaires à la fois proches et divers, comme le souligne Mladen Dolar qui dans son essai *Une voix et rien d'autre* évoque tour à tour les dimensions linguistique, métaphysique, technologique, psychanalytique, politique et éthique de la voix².

Dans le champ littéraire, la voix se « recompose à partir de l'écriture [...] en régime d'hégémonie de l'écrit³ ». Elle ne se résume pourtant pas à sa représentation en discours ou à l'analyse des voix narratives, car si le langage transite par la voix, celle-ci ne se cantonne ni à la communication orale, qu'elle soit utilitaire ou poétique, ni même au langage à proprement parler. Cette « oralité seconde⁴ », pour reprendre la formule de Paul Zumthor, concerne également les bruits, les vocalises, les cris, autant de sons énigmatiques, entre musique et bruits, entre essentialisation silencieuse et incorporation infralangagière⁵. L'étude de cette « voix sous le texte⁶ » peut alors

1. MARTIN Jean-Pierre, *La Bande sonore*, Paris, José Corti, 1998.

2. DOLAR Mladen, *Une voix et rien d'autre*, Caen, Nous, coll. « Antiphilosophique », 2012 (2006).

3. ZUMTHOR Paul, « Oralité », traduit par Philippe Despoix, *Intermédialités*, n° 12, automne 2008, § 55, [<http://id.erudit.org/iderudit/039238ar>], consulté le 22 septembre 2023.

4. *Ibid.*

5. Sur la voix en littérature, voir : DESSONS Gérard (dir.), *Penser la voix, La Licorne*, n° 41, 1997 ; DOUAIRE Anne (dir.), *Oralités subversives*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004 ; LÉCROART Pascal et TOUDOIRE-SURLAPIÈRE Frédérique (dir.), *Éclats de voix. L'expression de la voix en littérature et en musique*, Paris, L'Improviste, 2005 ; BENOÎT Éric, *Dynamiques de la voix poétique*, Paris, Classiques Garnier, 2016 ; MARTIN Serge, *L'impératif de la voix*, Paris, Classiques Garnier, 2021 ; BAUER Sylvie, DESBLACHES Claudia et JAMAIN Claude (dir.), *Des voix acousmates en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2021.

6. JAMAIN Claude (dir.), *La Voix sous le texte*, Angers, Presses de l'université d'Angers, 2002.

s'étendre à la ponctuation, à la prosodie, à la typographie, à la spatialisation textuelle, ainsi que l'ont montré les travaux d'Henri Meschonnic, pour lequel l'oralité est un rythme conçu comme un processus de subjectivation⁷ dans le langage.

Dans le champ de la poésie, plus particulièrement, la voix a eu tendance à se métaphoriser, en l'absence d'une musique réelle, d'une présence effective de la lyre, le chant disparaissant, en Europe, de la communication lyrique à partir du xv^e siècle⁸, développant alors par compensation tout un « imaginaire de la "lyre"⁹ » associant voix et musique. Cet imaginaire a été cependant profondément renouvelé par la « révolution vocale électronique » due à l'apparition des technologies du son au début du xx^e siècle puis à leur démocratisation une cinquantaine d'années plus tard, révolution qui modifie « radicalement la nature de l'oralité, vocalité désormais affranchie¹⁰ » de sa référence métaphorique idéalisée à la musique vocale. Elle en modifie également les pratiques. Le développement des techniques d'enregistrement, d'amplification et de diffusion de la voix et l'ouverture de studios de phonologie (RAI, SWR, GRM) offrent de nouvelles possibilités vocales, venant ainsi diversifier et approfondir les expériences radio-phoniques et performatives menées depuis Kurt Schwitters notamment au cours de la première moitié du xx^e siècle.

Ces nouveaux usages technologiques se nourrissent des questionnements émanant de l'Après-Catastrophe qu'a constitué la guerre génocidaire, remettant en cause les conditions de possibilité du chant, du lyrisme et de la poésie, radicalisant par là même un champ de réflexion émanant des premières avant-gardes : la voix lyrique, déjà contestée par le dadaïsme (*Ursonate* de Schwitters) ne peut plus apparaître après 1945 comme le point de rencontre idéal entre poésie et musique, comme a pu l'être la voix opératique. « Unité et éclatement du matériau voix¹¹ » sont également sensibles dans des œuvres telles qu'*Un survivant de Varsovie* de Schönberg (1947) où la voix allemande ne peut plus chanter. Le chant poétique est également accaparé par la question d'Adorno quant à la possibilité ou non d'écrire un poème après Auschwitz¹². Poètes et compositeurs remettent en cause la pratique lyrique comme voix porteuse d'un discours sémantique.

7. Pour Henri Meschonnic, dans « Qu'entendez-vous par oralité », le rythme est « prise en compte des modes de signifier qui débordent du signe », in *Les États de la poétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1986, p. 96. Voir également « Rythme, discours, subjectivité », *ibid.*, p. 134-146.

8. ROUBAUD Jacques, *La Fleur inverse : l'art des troubadours*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Architecture du verbe », 2009.

9. RODRIGUEZ Antonio et WYSS André (dir.), *Le chant et l'écrit lyrique*, Bern, Peter Lang, coll. « Littératures de langue française », 2009, p. 4.

10. ZUMTHOR Paul, « Une poésie de l'espace », in Vincent BARRAS et Nicholas ZURBRUGG (dir.), *Poésies sonores*, Genève, éditions Contrechamps, 1992, p. 5-18, [<http://books.openedition.org/contrechamps/1281>], § 15 et 17.

11. Voir COHEN-LEVINAS Danièle, *La voix au-delà du chant*, Paris, Vrin, 2006, p. 50-64.

12. BOUSSEYROUX Michel, « Quelle poésie après Auschwitz? Paul Celan : l'expérience du vrai trou », *L'En-je lacanien*, n° 14, 2010/1, p. 55-75.

Dès les années 1950 à la radio¹³ et dans les décennies suivantes pour les lectures performées puis les lectures publiques, les poètes réinvestissent et déplacent les questionnements soulevés par les premiers enregistrements poétiques aux Archives de la parole en 1913 : certains revisitent la diction métrique-lyrique, élaborent une diction non expressive, inventant autant de manières de « dire une poésie¹⁴ » que l'on peut qualifier de dictions intrapoétiques ou *text-oriented*. La réflexion sur ces techniques de diction intéresse moins ceux qui s'attachent à la dimension performative de la lecture, tels les poètes sonores, que l'usage des techniques électro-acoustiques de leur époque rapprochent des usages des compositeurs. D'une part parce qu'ils récusent l'idée d'interprétation et le travail vocal qu'elle suppose, que la diction soit lyrique ou pas, d'autre part parce que la voix auctoriale est un *medium* parmi d'autres (le corps, l'imprimé, les prélèvements sonores, par exemple) au service d'une création *audience-oriented* ou extrapoétique.

Ce tournant technologique conduit à une remise en jeu du questionnement autour de la voix. Il a creusé certains écarts à l'intérieur de chaque champ : à l'intérieur du champ de la poésie (entre poètes sonores sémantiques et a-sémantiques, Henri Chopin d'un côté, Bernard Heidsieck ou John Giorno de l'autre...), comme à l'intérieur du champ musical (entre compositeurs néosériels attachés à la parole et au texte comme Pierre Boulez et des compositeurs conceptuels ou proches de la phonologie comme John Cage ou Luciano Berio). Mais il a aussi permis de créer un dialogue, tant critique que fécond, au sujet de la vocalité. Certes, il s'agissait pour beaucoup de poètes sonores de penser autrement le son, sans être inféodés aux lois des compositeurs, et Henri Chopin ne manque pas d'accuser les électroacousticiens, notamment Pierre Henry, de s'appropriier l'ultralettrisme ou encore de réduire la poésie à une matière sonore, ce que lui-même, en tant que poète, met en œuvre. Peut-être la critique a-t-elle eu trop tendance à entériner ces oppositions sans interroger ces pratiques déjà interstitielles nourries, malgré les discours, d'apports mutuels : pensons par exemple à la formation musicale de Michèle Métail, à l'influence de la musique contemporaine sur Bernard Heidsieck, à l'apport des avant-gardes poétiques à la pensée du son et de la voix chez John Cage, Mauricio Kagel, Pierre Henry ou Pierre Schaeffer.

Le démantèlement du texte chanté s'accompagne chez de nombreux compositeurs (Luciano Berio, François-Bernard Mâche, John Cage, Iannis Xenakis et bien d'autres) à partir de la fin des années 1950 de recherches vocales et d'un renouvellement très large de l'appareil phonatoire : ce qui est

13. PARDO Céline, *La poésie hors du livre (1945-1965). Le poème à l'ère de la radio et du disque*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2015.

14. Nous renvoyons à ROUBAUD Jacques, *Dors précédé de Dire la poésie* (Paris, Gallimard, 1981) et à PUFF Jean-François (dir.), *Dire la poésie?*, Nantes, éditions Cécile Defaut, 2015. Voir également LAISNEY Vincent, *En lisant, en écoutant. Lectures en petit comité, de Hugo à Mallarmé*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2017.

le plus souvent au centre des pièces vocales est la voix en tant que productrice de sons et de bruits (cris, gloussements, rires, étouffements, bruits de langue, etc.). La voix animale, la voix du corps ou la voix archaïque prédominant, sans oublier les techniques vocales venues d'ailleurs ; tandis que des poètes lettristes (François Dufrené et ses « Crirythmes », Gil Joseph Wolman et ses « mégapneumes », etc.) plaident pour une musique organique, une poésie physique et une voix en expansion.

Un renouveau épistémologique se structure autour de la psychanalyse (la voix dans le séminaire de Lacan) ou de la nouvelle critique avec notamment les contributions de Derrida avec *La voix et le phénomène* (1967) ou de Barthes dans *Le Grain de la voix. Entretien, 1962-1980* (1981). La voix, désormais voix du corps, donne lieu dans la critique à de nouvelles polarités structurantes : théorie du langage, pensée du sujet, corporéité se trouvent intimement liées par la voix. Cet apport théorique permet pour certains poètes de lier la voix de l'écrit et la voix de la lecture. Sur une ligne de crête entre ces pratiques, Christian Prigent pense dans un même mouvement la question de la diction et celle de la performance. Il a ainsi forgé la notion de « voix-de-l'écrit¹⁵ », au début des années 1980, au moment où se multiplient les lectures publiques¹⁶ qui amènent à se croiser les poètes dits sonores, parce que sortis du livre et les avant-gardes textualistes pour lesquelles la question de la voix est déterminante dans les écrits. Prigent distingue alors la « voix-de-l'écrit » de la simple « médiation vocale¹⁷ » du texte préalablement écrit, dans le sens où l'oralisation performe le travail d'écriture en tant qu'entrée d'un sujet dans le langage. Il ouvre un chemin que fréquentent aussi les œuvres de Christophe Tarkos qui explorent les frontières entre poésie écrite et sonore, tandis que celles de Thomas Kling remettent en jeu la dialectique de l'oralité et de la scripturalité.

Enfin, la sortie d'une certaine sclérose métaphorique associant étroitement poésie et musique a permis de défaire leurs liens, d'espacer les domaines et de réinvestir une relation multiséculaire. Depuis les années 2000, et de façon renforcée depuis une dizaine d'années, on assiste à de nouveaux bouleversements, notamment un effacement des frontières génériques et par ailleurs un renouvellement des collaborations entre compositeurs, musiciens et poètes qui entraînent l'émergence de nouveaux répertoires. Tandis que dans les années 1960-1980, seuls les poètes sonores collaboraient avec des groupes de la scène rock ou (post)punk, au début

15. « La Voix-de-l'écrit » est publié pour la première fois en 1984 dans JANICOT Françoise, *Poésie en action*, Issy-les-Moulineaux, Loques-NèPE, p. 93-96. Il sera repris et retravaillé dans la revue *TXT* (n° 17, 1984, p. 33-38) et dans les volumes *La Voix-de-l'Écrit* (Vanves, NèPE éditeur, 1987), *L'Écriture, ça crêpe le mou...* (Meuivy-le-Roi, Alfil éditions, 1997, p. 41-51) et *Compile* (Paris, P.O.L., 2011, p. 7-28).

16. *Térature*, n° 3-4, hiver 1981 leur consacre un important dossier, p. 71-131.

17. GORRILLOT Bénédicte, *Christian Prigent, quatre temps : rencontre avec Bénédicte Gorrillot*, Paris, Argol, 2009, p. 242.

du XXI^e siècle, les poètes, qu'ils soient performeurs ou poètes de l'écrit, collaborent avec des musiciens issus de la scène rock, punk ou électro (Olivier Cadiot avec Rodolphe Burger, Christophe Manon avec Frédéric Oberland, Anne-James Chaton avec The Ex ou encore Sandra Moussempès avec le groupe Indurain, Séverine Daucourt avec Superbravo, etc.). Dans un même temps, les compositeurs se tournent de nouveau vers la poésie écrite et engagent des collaborations avec les poètes : Aurélien Dumont et Dominique Quélen, Gérard Pesson et Philippe Beck, Laure Gauthier et Núria Giménez-Comas, Irène Gayraud et Marta Gentilucci, Elke de Rijcke et Maija Hyninnen, etc. Ainsi la frontière entre musiques improvisées et musiques dites savantes se transforme. Ces transformations ne sont pas que formelles, elles engagent une vision renouvelée d'un monde désormais globalisé sur lequel pèsent de nombreuses menaces politiques et écologiques. Si les premières avant-gardes, face à la montée des dictatures, ont pulvérisé le logos et par conséquent la voix lyrique, pour inciter à la vigilance, on se trouve aujourd'hui dans une situation inverse : le retour majoritaire au logos et à l'intelligibilité semble dire un certain état du monde dont on peut se demander s'il est capable de produire des vocalités inédites entre poésie et musique ou s'il reprend des genres poétiques et musicaux hérités de la tradition (voix opératique, oratorio, récital poétique, etc.)? Presqu'un siècle après la crise du lyrisme, plusieurs poètes ont écrit des livrets d'opéra, pour ne citer que Philippe Beck, Emmanuel Hocquard, Christophe Tarkos ou encore Christian Prigent. Assiste-t-on au retour du même ou à de nouvelles formes de pensée et de collaboration qui permettent de dépasser la dialectique musique-poésie par la voix?

L'effacement des frontières génériques et l'exploration des zones interstitielles entre poésie et musique dans les collaborations inter- et transmédiales interrogent autrement la place et le statut de la voix dans des performances et installations multimédias. Certains repensent ainsi le statut de l'écoute, de l'image sonore ou encore du mouvement, dans des œuvres qui s'orientent vers le « cinépoème » (Pierre Alferi), le vidéopoème (Jérôme Game, Milène Tournier, Gracia Bejjani, Hortense Raynal, etc.) ou les films de poètes (Frank Smith, Florence Pazzotu). D'autres explorent également les arts performatifs et les installations (Violaine Lochu, Cia Rinne, etc.). Enfin des poètes-compositeurs ou des compositeurs-artistes sonores remettent en question la musicalité de la voix et les frontières entre la parole et la musique comme c'est le cas d'Alessandro Bosetti ou de David Christoffel dans leurs œuvres respectives et dans leur collaboration (*Consensus Partium*, 2020). Ces œuvres transmédiales, en collaboration ou non, mettent au jour de nouvelles façons de pratiquer et d'expérimenter le commun, les tensions, l'écart entre poésie et musique sur le terrain de la voix¹⁸.

18. Voir GAUTHIER LAUFE, *D'un lyrisme l'autre. La création entre poésie et musique au XXI^e siècle*, Paris, MF, 2022.

Dans les domaines poétique et musicologique, les révolutions technologiques successives ont entraîné non seulement une nouvelle conception de la voix et de ses rapports à la musicalité, mais aussi des relations entre poètes, compositeurs et musiciens. La voix n'est plus pour la poésie un concept métaphorique ni pour la musique une technique vocale liée au chant, elle est une oralité multimédiatisée. Laissant de côté la surdétermination symbolique et idéologique du concept de voix, nous avons choisi le terme « vocalités » pour aborder les relations renouvelées entre poésie et musique à partir de 1947, année qui voit apparaître deux œuvres dans lesquelles le statut de la voix est radicalement nouveau : *Un survivant de Varsovie* de Schönberg et *Pour en finir avec le jugement de dieu* d'Artaud où le cri est constituant dans un cas du rejet de la barbarie, dans l'autre de l'affirmation d'une voix du corps. En choisissant de parler de « vocalités », nous plaçons la réflexion à l'intersection de la culture orale et de la culture écrite, comme l'avait suggéré Paul Zumthor¹⁹, et en ce sens nous explorons le continuum des pratiques de l'une à l'autre. Le terme prend en considération tout « ce qui est perçu comme vocal [...] au-delà des simples mots qu'elle [la voix] transmet²⁰ ». Il englobe par ailleurs « l'ensemble de l'expérience du/de la vocaliste et de l'auditeur/trice, existant [...] comme fait oral et aural²¹ ». Enfin, aborder les relations entre poésie et musique sous l'angle de la vocalité conçue comme une oralité technologique ou une oralité médiatisée, permet de cesser de « les penser comme des activités distinctes », c'est-à-dire de « maintenir une séparation des arts²² » et de se concentrer sur les conditions de production des œuvres, autrement dit sur leur caractère transmédiat, faisant fi des catégorisations de genres et ouvrant vers un travail de l'« entre ». À l'heure de l'anthropocène se développent aussi des vocalités transmédiales *low tech*, qui expérimentent ce qu'est une performance déconnectée des technologies analogiques et numériques comme le fait Violaine Lochu dans plusieurs pièces, pensons à *Hybird* où sa voix se transforme entre chant humain et chants d'oiseaux, dans une morphose sans appareillage, engageant seulement le corps et la voix.

Ce sont ces interstices qu'il nous a semblé nécessaire d'explorer, ces vocalités hybrides, complexes où des tensions entre poésie et musique se font jour. Il s'agit d'explorer ces zones, de mettre en avant ces « écarts » entre les deux champs : ceux-ci sont, comme l'affirme François Jullien dans son essai « L'écart et l'entre », la « condition pour promouvoir de l'autre ».

19. ZUMTHOR Paul, *La Lettre et la Voix de la « littérature » médiévale*, Paris, Le Seuil, 1987.

20. MEIZEL Katherine, « Une voix puissante : enquête sur la vocalité et l'identité », *Volume!*, n° 16-17, 2020, p. 184.

21. *Ibid.*, p. 183.

22. CHRISTOFFEL David, « Poésie et musique : les vraies fins d'un faux problème », in David CHRISTOFFEL (dir.), *Revue des sciences humaines*, n° 329/1 : « Orphée dissipé. Poésie et musique aux xx^e et XXI^e siècles », 2018, p. 9.

« *L'entre* renvoie toujours à de l'autre que soi²³ », formule Jullien. Il ne s'agit ni d'une simple différence, ni d'un point de rencontre, ni même d'un intermédiaire mais d'une zone de traversée, de tension, qui conserve les aspérités.

« Or, quelle saurait être cette autre vocation de *l'entre*, quand l'entre n'est plus réduit au statut *d'intermédiaire*, entre le plus et le moins, mais se déploie comme l'*à travers* [...] ne rencontrant pas d'obstacle, donc de résistance, dans cet « entre » de l'interstice²⁴. »

C'est bien de cela qu'il s'agit : non pas de confirmation, ou de suprématie d'un genre sur l'autre, comme du temps du fameux *prima la musica, poi le parole*, mais bien d'un pas de côté. Les artistes inventant des vocalités entre poésie et musique y déploient de l'altérité, cherchent à faire résonner autre chose d'inadvenu, d'étranger qui n'aura pas qu'un effet de berceuse, mais aussi celui d'un clairon, pour reprendre une formule de Philippe Beck²⁵. Nous avons donc ici cherché, en affinité avec la pensée de François Jullien et de sa décoïncidence à faire « travailler l'écart²⁶ ».

Dans un premier temps, la pensée s'est organisée autour de l'élaboration du colloque « Vocalités contemporaines. La voix entre poésie et musique (1948-2022) » qui s'est tenu du 24 au 26 mars 2022 à l'université de Reims Champagne-Ardenne, à La Cartonnerie, à Césaré (Centre national de création musicale) et à la médiathèque Jean Falala de Reims et où alternaient communications et performances vocales²⁷. On a ainsi pu entendre des performances jouant sur ces hybridations entre poésie et musique : *Hybird* de Violaine Lochu, *Bande originale* de Jérôme Game, *Les noms perdus* de Patrick Beurard-Valdoye, *Opéra langue* de Laurent Colomb, *Le feedback a toujours raison* de David Christoffel et *Cassandra à bout portant* de Sandra Moussempès. L'idée d'un ouvrage collectif reprenant et élargissant les communications et intensifiant la réflexion entamée notamment dans

23. « L'écart ouvre de l'entre », in François JULLIEN (dir.), *Entrer dans une pensée*, suivi de *L'écart et l'entre*, Paris, Folio, coll. « Essais », 2012, p. 211-219, ici p. 212.

24. *Ibid.*, p. 215.

25. « La multitude qui écrit est-elle un immense orchestre, et joue-t-il, se joue-t-il une berceuse tyrannique, tout le monde contribuant à son propre sommeil, au sommeil collectif peuplé de rêves, ou bien s'agit-il d'une harmonie de clairons, d'un ensemble d'avertissements vif et "cacophonique", la partition des cauchemars qui interdisent la berceuse en marquant l'absence du bonheur? », Beck Philippe, *La berceuse et le clairon. De la foule qui écrit*, Paris, Le bruit du temps, 2019 (4^e de couverture).

26. « Faire travailler l'écart », in François JULLIEN (dir.), *Entrer dans une pensée*, *op. cit.*, p. 197-211.

27. Le colloque sur les vocalités contemporaines a initialement été le fruit d'une réflexion entre Laure Gauthier (université de Reims, CRIMEL), Jean-Marc Chouvel (Paris-Sorbonne, IREMUS) et Anne Boissière (Lille 3, CEAC), puis il a débouché sur l'organisation de trois manifestations scientifiques et artistiques soutenues par nos centres de recherche respectifs et engageant des collaborations *in situ* : une journée d'étude « Vocalités contemporaines, 1 : Jeu, improvisation, voix », a été organisée en octobre 2021 par Anne Boissière à l'université de Lille; le colloque de Reims organisé par Laure Gauthier en collaboration avec Anne-Christine Royère s'est tenu du 24 au 26 mars 2022, et « Vocalités contemporaines, 3 : Ce que dit la voix », organisé du 13 au 15 juin 2022 par Jean-Marc Chouvel en collaboration avec Irène Bourdat, a eu lieu à la Tour de guet pour Paris-Sorbonne, alternant communications et concerts.

les échanges nous est apparu comme essentielle tout comme la nécessité de conserver en partie sa double dimension de recherche et de création en plaçant en clôture de chacune des trois parties un témoignage, celui d'Olivier Mellano, et deux textes de recherche-crédation, ceux de Jean-Marc Chauvel et de Jérôme Game.

La partie inaugurale, intitulée « Vocalités entre poésie et musique », regroupe des contributions interrogeant le renouveau vocal dans la musique contemporaine et les zones de tension, de friction et de dialogue entre poésie et musique. Compositeur, Aurélien Dumont a initié depuis plusieurs années un travail conceptuel en affinité avec les notions d'écart et de décoïncidence pensées par François Jullien. Il analyse comment, dans plusieurs de ses collaborations pour des œuvres vocales, il a fait travailler ce concept d'« écart » appliqué à la voix et considéré comme « transport dans de l'autre ». Il a élaboré des OEM (objets esthétiquement modifiés) en analogie aux OGM, un procédé complexe entre citation et collage qu'il travaille en collaboration avec des écrivains, notamment Dominique Quélen. Ce sont moins des tensions que des lisières de la vocalité entre poésie et musique que Laurent Feynerou explore. Son article prend en considération la création sonore dans l'Allemagne de l'Ouest des années 1950 et 1960, à un moment où des poètes et des compositeurs ont su chercher les interstices entre *Wort und Ton*. À l'exemple de Hans G. Helms (1932-2012), Paul Pörtner (1925-1984) et Bernd Alois Zimmermann (1918-1970), il étudie des *Sprachspiele* qui sont aussi des *Schallspiele* (jeux de son, de bruit, voire de timbre, jeux acoustiques ou phoniques) et des *Hörspiele* (pièces radiophoniques et, littéralement, jeux d'écoute ou jeux auditifs, pour l'oreille), où se déploient des jeux de langue, de significations et de sons complexes, où le poète auteur devient parfois aussi technicien.

A contrario, Reinhart Meyer-Kalkus étudie les points de convergence dans la vocalité poétique et musicale des années 1960 à partir de l'étude des liens que le compositeur György Ligeti entretenait avec la poésie sonore et, avant elle, avec l'héritage dadaïste et lettriste. Ligeti transfère ces gestes vocaux dans un tout autre contexte, par exemple dans la pièce vocale *Aventures* pour trois chanteurs et sept instrumentistes (1962). Celle-ci fait place à des jeux de voix, de souffle, de respiration, du halètement jusqu'au fou rire, où la mobilité de la voix est aussi une mobilité de la langue et du sens. Dans le prolongement de cette recherche phonologique, Pierre Rigaudière consacre son étude à la musique vocale de la compositrice Diana Soh, étudiant le rapport que celle-ci entretient avec la phonétique, le langage et la langue, et ce que, dans sa musique, le geste fait à la voix. Les différents statuts de la voix sont traités comme des états complémentaires et fluides qui touchent aussi bien au langage musical qu'à la langue, laissant émerger des zones de *tension* qui bouleversent le sens et de la langue et de la musique.

Le saturationisme dans la musique contemporaine est aussi un de ces champs de tension et d'expérimentation qui, en matière de vocalité, trouble le jeu : Damien Bonnet étudie plusieurs pièces vocales de Franck Bedrossian et de Raphaël Cendo, deux compositeurs associés au saturationisme qui se développe depuis les années 2000 et se distingue par une « double transposition, à la fois pratique et métaphorique, du modèle de la saturation électroacoustique dans le monde instrumental ». Chez ces deux compositeurs le chant, qui, longtemps, a pu être conçu comme un espace privilégié de rencontre entre le texte et la musique devient une impasse problématique mais souhaitée entre un texte qui bute sur sa signification autant que sur son incorporation sonore. Pour Bonnet, c'est bien dans ces heurts, dans l'excédence du chant et du texte que les vocalités prennent corps et s'affirment. Il n'y a donc pas de jonction heureuse dans la voix mais bien un écart, un hirsutisme signifiant.

Violaine Anger se penche sur les écarts entre les différentes voix chez le compositeur François Nicolas à partir de la notion d'« hétérophonie » à l'œuvre notamment dans la pièce vocale *Didon et Énée*, étude chorale pour trois voix, percussions et piano, créée à Belgrade en 2014. Anger interroge la tradition lyrique et souligne l'importance de l'appui du texte chez François Nicolas pour lequel la musique a besoin d'hétérogène pour rester un art, pour ne pas simplement divertir ou accompagner. Souhaitant, lui, renouveler la tradition opératique, le compositeur François Paris interroge les zones de rencontre entre poésie et musique qu'il expérimente et dont il détaille la pratique à partir de plusieurs de ses pièces vocales (*Les champs de l'ombre blanche*, *Les confessions silencieuses*, *Rosa* et *Les tournesols noirs*). Celles-ci questionnent l'expression vocale et lyrique et cherchent à tracer de nouveaux chemins pour renouveler le rapport texte/musique dans l'art lyrique. À cette fin, le compositeur détaille les outils qui lui ont permis d'explorer de nouveaux territoires, comme le travail sur les micro-intervalles qui a permis d'intensifier à la fois l'intelligibilité et l'expressivité.

Enfin, Olivier Mellano, musicien, improvisateur, compositeur, et auteur de textes poétiques, envisage la voix dans son œuvre composite comme « étoffe poreuse entre musique et poésie », comme le véhicule mobile et protéiforme permettant un élargissement du sens et du langage dans le métalangage qu'est la musique. Le compositeur ne tient pas à un « entre-deux » mais plutôt à la « mise en tension de leur attraction réciproque²⁸ » par le biais de la voix, qui est pour lui comme un fil courant sur une ligne de crête à la lisière entre concret et abstrait.

Comment qualifier les « nouvelles vocalités lyriques entre poésie et musique » ? La deuxième partie des actes apporte quelques éclairages à cette vaste question en s'intéressant tout d'abord à l'articulation entre auralité et

28. Entretien d'Olivier Mellano avec Laure Gauthier, Remue.net, [<https://remue.net/poesie-musique-et-dialogue-des-arts-entretien-avec-olivier-mellano>], consulté le 17 octobre 2023.

oralité du texte au prisme du lyrisme poétique et de la musique, puis aux vocalités lyriques sous influence technologique et musicale pour finalement souligner le fait que c'est la notion même de voix qui se trouve ainsi redéfinie par ces pratiques.

Quels liens peut-on tisser entre l'auralité de l'écrit, son « monologue extérieur » résultant d'un « dialogue entre des personnages et des pans de réalité » et l'oralisation du texte ? Philippe Beck, qui situe son travail dans la lignée des questionnements de Jacques Roubaud, expérimente, à l'instar d'Anne-Marie Albiach, un « lyrisme sec », une *Lyre dure*, dont la voix a pour mission de « refaire le livre » dans son chiffrage et son « ton timbré ». Il prolonge en cela les réflexions des tenants de la modernité négative, tels Claude Royet-Journoud ou Emmanuel Hocquard, pour lesquels la diction non expressive se met au service de la poéticité du texte. Associée à la blancheur, celle-là est également l'horizon de la « poésie du son » de *Son blanc du un* de Dominique Fourcade. Jean-François Puff s'attache à montrer comment les modes de diction du poète vérifient et déplacent tout à la fois les orientations théoriques de la « voix du texte » dans cette œuvre qui convoque explicitement un certain nombre de modèles musicaux (monodie, psalmodie, jazz...). C'est sous un autre angle que Serge Martin envisage la « réénonciation » du poème, laquelle ne relèverait ni d'une interprétation spectaculaire ni d'une « vérification²⁹ » de sa poéticité, mais d'une pragmatique discursive telle que Ghérasim Luca l'expérimente dans les deux manuscrits et les dessins aux points de *Je m'oralise*, inventant un « nœud rythmique » (Mallarmé, « La musique et les lettres ») dégagé de toute référence musicale mais ouverte à la « musicalité de tout ». Ainsi, perçu à l'aune de l'auralité, le scriptocentrisme de ce qu'on a pu appeler la « voix sous le texte³⁰ » est relativisé, dans la mesure où le texte écrit se retrouve placé au cœur de négociations qui le confrontent à son oralisation et aux poétiques de diction qui l'incarnent, en en faisant un lieu de transactions entre la voix et l'oreille.

Si genres musicaux et *medium* radiophonique peuvent être envisagés comme des modèles formels pour la poésie, ils relèvent également de pratiques créatives ou « médiopoétiques³¹ ». Sur le premier versant, c'est ce que montre Stéphane Cunesco lorsqu'il analyse comment l'écriture radiophonique de Franck Venaille, de même que son goût pour l'opéra puis pour la chanson et le lied ont profondément informé son écriture. L'opéra

29. On sait que pour Claude Royet-Journoud comme nombre de poètes invités dans son émission « Poésie ininterrompue » (France Culture, 1975-1978), la lecture publique est théorisée comme une « vérification du texte ». Voir LANG Abigail, « De la *poetry reading* à la lecture publique », in Jean-François PUFF (dir.), *Dire la poésie*, Nantes, éditions Cécile Defaut, 2015, p. 205-235.

30. JAMAIN Claude (dir.), *La voix sous le texte*, op. cit.

31. Jean-Pierre Bobillot définit la médiopoétique comme l'« *approche médiologique du poème* (et de la poésie) et comme *poétique du medium* – ou appliquée au *medium* », in Brigitte DENKER-BERCOFF, Florence FIX, Peter SCHNYDER et Frédérique TUDOIRE-SURLAPIERRE (dir.), *Poésie en scène*, Paris, Orizons, coll. « Universités. Comparaisons », 2015, p. 83.

et le récitatif, en jouant contre la complaisance du chant lyrique, ont en effet offert une structure matérielle à ses livres, un modèle compositionnel à son écriture et un cadre dramatique aux voix qui s'y expriment. De même, la chanson et le lied ont permis d'envisager un lyrisme autre, fondé sur le formalisme langagier, si bien que lyrisme et objectivisme se trouvent conjoints dans son œuvre. Sur le second versant, Marion Coste consacre son étude à une lecture « échopoétique » de la création radiophonique de Michel Butor *6810000 litres d'eau par seconde* dont la composition adapte les principes de la musique sérielle et utilise la stéréophonie pour associer aux voix humaines des sons d'origine naturelle et industrielle³². Jouant du contrepoint créé par la récitation du texte de Chateaubriand décrivant les chutes du Niagara et les autres motifs sonores, Butor fait ainsi saillir plusieurs types de prédation (amoureuse, capitaliste, écologique) suggérant un rapport ambivalent de l'homme avec la nature. C'est aussi le « lyrisme écologique » qui intéresse Marine Riguet dans les vidéopoèmes publiés sur la plateforme numérique multimédia YouTube. Ici la vocalité du poème est prise dans un flux sémiotique associant images mobiles, texte et musique dans un processus de tissage qui négocie non seulement avec la mémoire des médias qui l'ont précédée (cinéma et télévision notamment), mais aussi avec celle des énonciations codifiées. Ce sont les diverses modalités de coimplication de ces « voix écrivantes » que Marine Riguet analyse pour montrer comment elles concourent à renouveler le « chant du monde ».

Enfinement, la voix du poème, passée à l'épreuve de l'auralité, des modèles génériques musicaux et des médias radiophonique et numérique, fondamentalement, se désessentialise. C'est ce que suggère David Christoffel. En quoi en effet l'auctorialité au micro révélerait-elle, par amplification, l'essence même d'une diction singulière? En quoi réaliserait-elle cette « voix d'avant le poème »? C'est en menant une « enquête réflexive » sur l'écoute à l'aveugle de paires d'enregistrements de voix auctoriales et non auctoriales que David Christoffel prolonge les réflexions soulevées par les articles ouvrant cette partie. Il montre qu'en dehors de toute connaissance spécifique de la poétique des auteurs, la force de vérité de la voix du poète au micro se trouve relativisée et remplacée par des critères relatifs et intuitifs d'attribution d'auctorialité. Que la vérité d'une voix auctoriale relève de l'illusion et du fantasme devrait par conséquent nous inviter à la vigilance et à une « logo-décentration des critères d'écoute » des voix auctoriales. Enfin, le verbatim de la conférence de Jean-Marc Chouvel est à considérer en relation avec sa publication sur YouTube et comme en écho aux vidéopoèmes analysés par Marine Riguet. Il crée en effet un espace acoustique

32. Voir également COSTE Marion, « *6810000 litres d'eau par secondes* : faire chanter les voix des chutes du Niagara », in Mireille CALLE-GRUBER, Adèle GODEFROY et Jean-Paul MORIN (dir.), *Cahier Butor*, n° 1 : « Compagnonnages de Michel Butor », Paris, Hermann, 2019, p. 141-148.

dans lequel les strates vocales, visuelles et musicales approchent la notion de voix par ce « tissage de sémioses complexes ».

C'est dans le prolongement des réflexions amorcées sur l'intersémiotité et l'intermédialité que se situe la dernière section de l'ouvrage. Elle analyse des objets plurimédiaux, sous la forme de collaborations entre poètes et musiciens, mais également de créations intermédiales situées « entre les médiums des différents arts³³ », textuels, visuels et sonores. Anne-Christine Royère s'intéresse aux poètes de la revue *Facial* (1999), Charles Pennequin, Nathalie Quintane, Christophe Tarkos et Vincent Tholomé pour montrer comment ils renouvellent les approches de la vocalité telles qu'elles s'étaient déployées dans la graphosphère puis dans la phonosphère. Si, comme les poètes sonores, ils peuvent faire du poème un « art des sons fixés », ils renouvellent également considérablement, grâce aux collaborations et aux improvisations, les rapports entre vocalité et musicalité, libérant la voix vers la performance, les écritures vocales collectives ou encore l'intervocalité chantée. Ces rapports intéressent également Frédérique Cosnier-Laffage, lorsqu'elle analyse la collaboration entre le poète Christophe Manon et le musicien Frédéric D. Oberland du point de vue des « passages de voix », notion qu'elle explore en partant des travaux de Serge Martin et déploie en affinité avec la notion d'« inconvertibilité » des langages poétique et musical développée par Henri Meschonnic et de l'héritage de Saussure. Son article montre que ce que réalise le poème, c'est une mise en évidence de phénomènes de simultanités physiques dans le langage qui perturbent la linéarité communément admise dans la pensée du signe. Le dialogue entre poésie et musique serait, selon elle, l'écoute des simultanités des mouvements de signifiante qui se révèlent dans les passages de voix.

Du point de vue de l'intermédialité, c'est au début des années 1990 et sous le signe de la voix chantée que débute l'œuvre de Sandra Moussempès, qui explore la vocalité « à la croisée entre poésie, musique électroacoustique et cinéma ». La notion de *voix off* permet à Lénéïg Cariou d'en explorer les pratiques et les valeurs. Feuilleté de textures vocales éthérées enregistré sur les CD accompagnant ses livres ou diffusé lors de ses lectures, ou encore voix acousmates « plurielles et sans visage » desquelles l'écriture poétique est à l'écoute, la *voix off*, en thématissant un hors champ, place l'interdit de la voix aussi bien dans le champ intime que social, au cœur de sa « poé(li)-tique », révélant les enjeux féministes de son œuvre. Constatant l'obsolescence de « l'antinomie entre poésie écrite et poésie orale, graphocentrisme et phonocentrisme » depuis la fin des années 1990, et l'apparition d'œuvres transartistiques et transgénériques, Fabrice Thumerel concentre ses analyses sur les œuvres de Sandra Moussempès et de Laure Gauthier. Après les avoir situées dans le paysage poétique contemporain, notamment eu égard aux

33. HIGGINS Dick, « Sur les intermédia », trad. Pascal Krajewski, *Appareil*, n° 18, 2017, p. 3, [<http://journals.openedition.org/appareil/2379>], consulté le 19 octobre 2023.

notions de lyrisme et de textualisme, il montre comment les « audio-poèmes » de la première conçoivent la poésie comme une « spectrographie » des voix et des sons fantomatiques et fantasmatiques alors que les « trans-poèmes » de la seconde sont des « réalisations sonores situationnistes » qui, en usant d'une technologie restreinte, travaillent « la voix *in situ* en interaction avec divers paysages sonores ». Si ces deux « poésies pour voix » font image différemment, elles n'en dépassent pas moins l'opposition entre poésie et musique. C'est aussi le cas des *œuvres* vocales du poète et performeur Anne-James Chaton et du compositeur Pierre Jodlowski chez qui, comme le met au jour Coral Nieto, la voix intermédiaire est vécue comme « expérience audio-sensible ». Bien que différemment, Anne-James Chaton et Pierre Jodlowski conçoivent la voix comme un « entre-deux ». Coral Nieto étudie et rapproche les médiations de la voix chez le poète sonore et le compositeur et observe les paramètres technologiques propres aux arts sonores ainsi que les plans spatio-temporels que ces nouvelles médiations ouvrent. La voix agit et façonne les différents éléments qui la composent et, en le faisant, elle se déploie sur le temps de l'événement. Ces réarticulations du sens commun, ces déplacements et ces opérations de montage à l'œuvre chez Chaton et Jodlowski sont mis à l'épreuve de l'écriture dans « Dérushage. Sons, texte, voix (& musique) » où Jérôme Game recrée textuellement le temps présent d'un entretien questionnant le sens de la voix dans son œuvre, en y inscrivant les hésitations, les silences, les répétitions de sa voix orale. Il construit son texte sur ces lisières qu'il laisse ouvertes, évoquant ce que peut bouleverser le rapport de deux langages souverains qui accepteraient librement d'être bouleversés par la survenue de l'autre, portée à une limite. Jérôme Game interroge ce que cette vocalité aux limites entre son, silence, poésie et musique peut déplacer : des émergences depuis la limite, comme expression de liberté et voyage du sens.

«Vocalités contemporaines», sous la direction de Laure Gauthier et Anne-Christine Royère
ISBN 978-2-7535-9899-7 Presses universitaires de Rennes, 2025, www.pur-editions.fr