

Exhausser la pensée, Exaucer la voix

Introduction

Cette nouvelle édition de la Journée d'étude des doctorants de TELEM, qui s'est tenue le 18 octobre 2017 à la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine de l'Université Bordeaux Montaigne, se voulait comme chaque année ouverte aux doctorants et jeunes chercheurs de tous horizons. À l'origine de cet événement, se trouvait le désir d'envisager les enjeux esthétiques et rhétoriques de la voix humaine. Le distique de Robert Desnos que nous avons convoqué dans l'intitulé¹, parce qu'il affirme simultanément la nécessité pour le poète de « donner voix » à ce qu'il crée (exhausser sa pensée) et la difficulté à se rendre audible (exaucer sa voix), invite tout particulièrement à penser les tensions inhérentes à l'inscription et à la diffusion de cette voix dans le champ artistique. Ainsi, il s'agissait tout autant de déterminer comment la voix perce, se donne à entendre, voire se communique d'un médium à un autre, que de mettre l'accent sur sa faculté à se déguiser, à se dissimuler (une voix pouvant toujours en cacher une autre), à ne se faire entendre qu'« à travers » ou « au détour de ». Qu'est-ce qui se joue dans le passage de l'écrit à l'oral, et inversement ? Dans quelle mesure la voix configure-t-elle (ou non) notre rapport à l'objet artistique ou littéraire ? Comment, en tant qu'auteur, faire entendre « sa » voix ; et quelles sont « les » voix qui travaillent l'œuvre ? Participant à la fois de l'écrit et de l'oral, du discursif et du musical, de l'expression intime et de la prise de parole publique, cet objet d'étude nous a paru apte à susciter un dialogue fécond entre littéraires, cinéphiles, musicologues, historiens ou encore juristes.

Définie par Gérard Genette comme « la façon dont se trouve impliquée dans le récit la narration elle-même² », la notion de voix occupe une place centrale dans le champ des études narratologiques. Les œuvres de fiction peuvent en effet donner du fil à retordre au critique en multipliant les phénomènes d'emboîtement ou de superposition des voix, complexifiant par là-même l'identification des instances en charge de l'énonciation. La polyphonie apparaît ainsi, pour Oswald Ducrot, comme le propre de toute narration, celle-ci engageant

¹ « Exhausser ma pensée / Exaucer ma voix », « L'Aumonyme », in Robert Desnos, *Corps et biens*, Paris, Gallimard, 2006, p. 55.

² Gérard Genette, « Discours du récit », in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 75-76.

nécessairement, outre la personne du sujet parlant, deux « voix » distinctes : celle du locuteur et celle de l'énonciateur³. L'intertextualité constitue, somme toute, une autre forme ou un autre « visage » de cette polyphonie : il ne s'agit plus de mettre en cause l'unité du sujet parlant mais de prêter attention à la manière dont l'œuvre laisse transparaître les signes des textes qui l'ont précédé ; au principe de l'éclatement des voix succède celui de leur prolifération⁴. Voix de l'auteur, voix du narrateur, voix du personnage : la fiction apparaît bien comme un lieu privilégié de rencontre mais aussi de confusion des voix⁵. Certaines, tonitruantes, peuvent résonner avec force, menaçant de tout emporter sur leur passage (et nous ne résisterons pas à la tentation de mentionner une nouvelle fois l'auteur de « La voix de Robert Desnos »), d'autres au contraire se signalent par un chuchotement presque imperceptible (la voix du cœur, les bruissements de l'âme exigent du lecteur qu'il sache tendre l'oreille). Par ailleurs, penser l'art en termes de voix, c'est-à-dire inscrire, fût-ce temporairement, « l'expression » artistique au sein d'une structure communicationnelle, implique également de poser la question de ses modalités d'engagement : peut-on réduire une œuvre à une voix, à un discours ? À qui (ou de qui) cette œuvre parle-t-elle ? Autant de problématiques qui, loin d'être spécifiques à la littérature, concernent l'ensemble des formes fictionnelles.

Mais la voix n'est pas seulement le support d'une pensée ou la manifestation d'une parole, elle est aussi un objet sonore, une matière en vibration. Longue hésitation entre le discours et le chant, entre la phrase et le phrasé, la voix participe tout à la fois de l'expression verbale et de la pratique musicale. On le sait, parler et chanter à l'opéra sont une seule et même chose : en développant la technique du *parlare cantando*, Monteverdi a d'ailleurs veillé à ce qu'aucun des deux ne prenne l'ascendant sur l'autre. Les communications ont pu dès lors s'attacher à explorer les formes et les conditions de cet achoppement. La voix constitue en effet, depuis l'Antiquité, un modèle récurrent pour les arts du langage, qu'il s'agisse de retrouver dans l'œuvre écrite le souffle et le naturel de l'expression orale ou de lui prêter des

³ Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 204.

⁴ « [...] tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte », Julia Kristeva, « Le texte clos », in *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 52.

⁵ C'est ce que Roland Barthes appelle le « fading » des voix : « [...] mais il arrive que dans ce texte classique, toujours hanté pourtant par l'appropriation de la parole, la voix se perde, comme si elle disparaissait dans un trou du discours. La meilleure façon d'imaginer le pluriel classique est alors d'écouter le texte comme un échange chatoyant de voix multiples, posées sur des ondes différentes et saisies par moment d'un *fading* brusque, dont la trouée permet à l'énonciation de migrer d'un point de vue à l'autre, sans prévenir », in *S/Z*, Paris, Seuil, 1976, p. 44.

caractéristiques plus proprement musicales (rythme, sonorités, accentuation). La poésie, bien évidemment, accorde une importance toute particulière aux qualités prosodiques et mélodiques du discours, ce que ne manque pas de rappeler Voltaire pour qui la structure musicale du vers est aussi bien manière de dire que manière de penser⁶. Dans le champ de la musique instrumentale, la voix occupe là encore, quoiqu'assez paradoxalement, une place centrale. Rappelons que de la Renaissance jusqu'à la fin du XIX^e siècle, la rhétorique constitue un modèle incontournable pour la musique, les règles du discours venant régir l'organisation de la phrase musicale. Il s'agit avant tout pour les musiciens de retrouver, dans leur jeu, le timbre et les inflexions particulières de la voix : de faire « chanter » l'œuvre. Notons qu'en raison de leur tessiture médiane, le violoncelle et son ancêtre, la viole, ont souvent eu la réputation d'être les instruments les plus proches de la voix⁷, comprise dans toute la diversité de ses tons : c'est donc, sans surprise, à la viole que Marin Marais choisit de consacrer ses *Voix humaines*. Cette journée, en proposant un rapprochement entre littérature et musicologie, aura ainsi été l'occasion de se demander ce qu'est un « discours musical » et dans quelle mesure la voix peut effectivement prétendre informer la musique.

Parfois, c'est aussi par son absence que la voix interpelle : que cette absence soit liée à un parti pris esthétique clairement revendiqué (le silence joue par exemple un rôle fondamental dans *La Voix humaine* de Cocteau, ou dans les *Actes sans paroles* de Beckett), ou qu'elle participe d'une contrainte technique propre au médium utilisé (pensons au cinéma muet). Dans ce dernier cas, il n'est pas rare que la contrainte elle-même devienne source de créativité, amenant l'auteur à faire du silence un objet visible, lisible. Une telle réorganisation du champ du sensible, par laquelle ce qui ne s'entend plus se donne soudain à voir, peut amener à interroger la manière dont les arts visuels, arts mutiques par excellence, jouent autour des sons et des silences : des *Remords d'Oreste* de Bouguereau, que nous avons choisi de mettre en avant pour illustrer le programme de cette journée, au célèbre *Cri* de Munch, comment la peinture, pour ne citer qu'elle, représente-t-elle la voix ? Et comment, en l'absence de toute réalisation sonore, pourrait-elle « donner à entendre » ? En guise d'ouverture, on pourrait citer ici les travaux de Paul Klee sur la retranscription du son en

⁶ « Donner aux auteurs de nouvelles rimes ce serait leur donner de nouvelles pensées », Lettres écrites en 1719 (sur *Œdipe*), lettre V, in Voltaire, *Œuvres complètes*, Paris, Garnier frères, 1877, t. II, p. 41.

⁷ « Il semble qu'on ne doit pas refuser le prix à la Viole, qui contrefait la voix en toutes ses modulations, & mesme en ses accents les plus significatifs de tristesse & de joye : car l'archet qui rend l'effet dont nous avons parlé, a son trait aussi long à peu prez que l'haleine ordinaire d'une voix, dont il peut imiter la joye, la tristesse, l'agilité, la douceur & la force, par sa vivacité, par sa langueur, par sa vitesse, par son soulagement & par son appuy. », Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1636, t. III, *Traité des instruments à cordes*, Livre 4, p. 195.

image : pour le peintre, qui est aussi violoniste, il s'agit de déterminer comment traduire plastiquement la musique, comment faire « sonner » la ligne⁸. Paul Klee met ainsi en place un ensemble d'instruments conceptuels (ligne, damier, quadrillage) qui ne relèvent plus à proprement parler de l'expression synesthésique mais bien de la « traduction » : nulle hallucination auditive dans les œuvres de Klee, il s'agit avant tout d'établir ce que le peintre appelle des « rapports créateurs » entre signe musical et signe plastique⁹.

Questionner la voix, c'est enfin mettre l'accent sur les pratiques liées à l'oral, à commencer, par exemple, par la lecture à haute voix. On sait, notamment grâce aux travaux de Philippe Ariès, que le progrès de la lecture silencieuse tout au long de l'âge moderne a joué un rôle crucial dans le développement des formes de la privatisation et dans le renouvellement de la conscience de l'individu¹⁰. À l'inverse, la lecture orale tendrait à ramener ce geste intimiste dans le cercle d'une sociabilité dont les limites et les enjeux ont pu être éclaircis au fil de cette journée. Lire à haute voix, est-ce nécessairement lire « pour quelqu'un » ? Qu'est-ce que la voix du lecteur donne à entendre de ce que dit le texte, et dans quelle mesure cette lecture transforme-t-elle l'œuvre lue ? On pourra ici convoquer l'œuvre du poète Ghérasim Luca¹¹, dont le savant bégaiement suggère des rapprochements inédits entre les mots et les syllabes : les « imperfections » de la lecture sont ici partie intégrante de la signification de l'œuvre. Par ailleurs, si nous nous sommes bornés jusqu'ici à évoquer les rapports entre le texte et sa transcription orale, il faut rappeler que certains savoirs ne se transmettent que par la voix ou par le chant. Contes, chansons de geste, folklore : un pan essentiel de notre culture s'est construit contre ou en marge de la sphère de l'écrit. Cette oralité, comme l'a remarqué Henri Meschonnic¹², fait aujourd'hui largement retour dans le texte, par exemple dans la littérature francophone où elle est pour certains auteurs, à l'image d'Assia Djébar¹³, une source d'inspiration.

⁸ On se référera notamment à la communication de Violaine Angers : « Musique et peinture selon Paul Klee », l'enregistrement, datant de 2013, est disponible sur le site France culture : <https://www.franceculture.fr/conferences/institut-francais-de-la-mode/paul-klee-une-oeuvre-ou-musique-et-peinture-sentrelacent>.

⁹ Pour en revenir plus spécifiquement au traitement plastique de la voix, on évoquera notamment, au milieu de la multitude des références musicales qui émaillent l'œuvre de Klee, le tableau *Polyphonie*.

¹⁰ Philippe Ariès, « Pour une histoire de la vie privée », in Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée*, t. III, Paris, Seuil, 1999, pp. 7-22.

¹¹ Citons, par exemple, *Comment s'en sortir sans sortir*, Éditions Corti, 2008.

¹² Henri Meschonnic, « Qu'entendez-vous par oralité ? », in *Langue française*, n°56, 1982, p. 6-23.

¹³ Voir par exemple : Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999.

Les débats de cette journée se sont organisés autour de trois tables rondes, reprenant les grands axes de problématisation esquissés plus haut :

La première d'entre elles (« La voix en représentation »), présidée par Éric Benoit, avait pour fonction de mettre en évidence le rôle central de la voix dans l'espace social, et par la même occasion de rappeler que toute prise de parole en public, qu'elle relève d'une performance artistique ou non, est toujours susceptible de faire l'objet d'une mise en scène par laquelle les règles du collectif viennent ordonner l'expression individuelle. Participant volontiers du spectacle ou du rituel, l'éclosion de la voix dans la sphère publique s'apparente dès lors à une représentation dont le degré de codification est susceptible de varier en fonction des époques et des aires culturelles.

Michèle Villetard, docteure en archéologie¹⁴, a ouvert les débats en prenant l'exemple d'une parole particulièrement codifiée : celle des orateurs romains entre le I^{er} et le VI^e siècle de notre ère (« La voix poétique, pédagogique ou rhétorique dans les *auditoria* du monde romain »). Insistant sur l'importance de la performance oratoire dans un contexte où la lecture silencieuse fait figure d'exception et où la *scriptio continua* exige de l'orateur qu'il sache rendre le texte intelligible pour son auditoire, Michèle Villetard s'est attachée à définir les conditions de cette prise de parole, aussi bien dans l'espace intime (lecture à haute voix) que dans le cadre de la *recitatio*, destinée au public. Un examen précis de la correspondance de Plinius a notamment pu mettre en évidence le rôle premier de la technique vocale dans les pratiques oratoires romaines, ainsi que l'importance du jeu scénique venant accompagner la *recitatio* (gestuelle, expression du visage, scénographie de la parole).

Il semblerait néanmoins que ce souci de la voix, si caractéristique du monde romain, n'ait pas complètement survécu dans le domaine du droit, faisant aujourd'hui du prétoire le dernier refuge de cette éloquence oratoire, comme l'a rappelé Cyrielle Cassan, doctorante en droit¹⁵ (« La voix dans le prétoire »). Largement dominé par l'écrit, le monde du droit privilégie le contenu disciplinaire et la méthodologie de l'exercice juridique à l'enseignement de la technique oratoire, y compris dans le cadre des écoles d'avocat. C'est donc

¹⁴ Université Lille 3-Charles de Gaulle, HALMA, sujet de thèse : « Les *auditoria* dans le monde romain : Archéologie des salles ou édifices de la *paideia*, des *recitationes* et *declamationes*, du I^{er} siècle avant notre ère au VII^e siècle de notre ère ».

¹⁵ Université de Bordeaux, CRDEI, sujet de thèse : « L'erreur manifeste d'appréciation dans la jurisprudence de l'Union Européenne ».

essentiellement au moment du procès que réapparaît la question de la voix, chaque partie étant invitée à plaider sa cause « à haute voix » et devant un public. Après avoir déploré une tendance certaine à la *managerisation* du droit qui laisserait de moins en moins de place à la voix (et donc à l'humain) au détriment de l'efficacité de la justice, Cyrielle Cassan a mis en évidence le mouvement extrêmement codifié de cette voix à travers les différentes étapes du procès d'assise, mettant ainsi en évidence le caractère spectaculaire d'un dialogue par lequel la société se met elle-même en scène.

En parallèle à ces modalités de prise de parole très normalisées, Donovan Bogoni, doctorant en esthétique¹⁶, a fait le choix d'aborder une expression vocale dont on pourrait penser qu'elle échappe, *a priori*, à toute structuration par la collectivité : le cri (« Considérations sur le cri »). Forme-limite du discours, par laquelle la voix menace de se faire bruit, le cri s'inscrit dans une longue tradition visant à condamner les manifestations jugées « excessives » de la voix. Bien que fréquemment pointé du doigt pour son intensité, si ce n'est pour son intimité (Donovan Bogoni évoque ici un « voyeurisme de l'ouïe »), le cri n'en demeure pas moins un *topos* récurrent dans le cinéma de genre, comme en témoigne le nombre considérable de films ayant choisi de le mentionner dans leur titre, ainsi que la mode des *scream queens* dans les années 1980. Élément *a priori* exogène dans le champ de la sociabilité, en cela qu'il menace l'intelligibilité du discours et la bienséance de la conversation, le cri n'en occupe pas moins une place tout à fait centrale dans notre imaginaire et dans notre mémoire cinématographique, témoignant par là-même de son statut pour le moins paradoxal : entre manifestation spontanée de l'intériorité du sujet et pur artifice de communication.

La seconde table ronde (« Écritures sonores »), placée sous la présidence de Mounira Chatti, entendait porter la réflexion du côté des propriétés musicales de la parole, tout en posant la question du rapport entre texte et voix. Les interventions qui se sont succédé ont ici confronté différentes manières d'envisager l'élément sonore dans le cadre du processus d'écriture.

¹⁶ Université de Metz, 2L2S, sujet de thèse : « Le cinéma et l'expérience métaphysique ».

La communication de Larissa Luïca, docteure en littérature francophone¹⁷, a permis de mettre au jour l'importance de l'oralité et de la musicalité dans l'œuvre de Driss Chraïbi (« La musicalité du langage comme caractéristique du style chraïbien dans *La Mère du printemps* »). Grand amateur de musique, Driss Chraïbi multiplie les citations musicales dans *La Mère du printemps* sous forme de chansons, d'incantations, ou encore de partitions directement incorporées dans le texte. L'écriture, elle aussi, s'efforce de rendre compte de la musicalité de la voix en multipliant allitérations, consonances, et rimes « dissimulées » dans un récit en prose. Par ailleurs, l'utilisation récurrente de la langue berbère dans un texte écrit en français semble témoigner de la volonté de « faire entendre » une langue à travers une autre, faisant du texte un instrument d'exploration et de reconquête d'une parole vouée essentiellement, dans le contexte du roman, à une expression orale.

Alors que la langue de Chraïbi dans *La Mère du printemps* s'articule, comme nous l'avons vu, autour d'une écriture mimétique visant à suggérer au lecteur un élément sonore qui manque nécessairement au texte, l'œuvre de Patrick Straram tendrait plutôt à refuser ou à brouiller ces jeux de correspondance phonétiques entre écrit et oral : c'était le sujet de l'intervention de Guillaume Bellehumeur, doctorant en langue et littérature française¹⁸ (« Parole de buveur : voix et musique dans les écrits de Patrick Straram »). Straram, « le plus français des auteurs canadiens », a défendu tout au long de sa vie une conception de l'écriture mêlant poésie, récitation et musique, au risque d'être accusé par ses contemporains d'« hermétisme ». Son œuvre, volontiers subversive, se pense comme la recherche d'une continuité entre écrit et oral qui le conduit à questionner les formes traditionnelles de l'expression littéraire. Cependant, la musicalité de l'écriture, chez Straram, passe moins par une imitation phonétique des accents de la langue parlée que par la volonté de reproduire, à l'écrit, le rythme de sa propre parole, un rythme lui-même inspiré de la musique jazz, avec ses effets de reprise et de variation. La voix a dès lors pour rôle d'organiser, de structurer l'espace textuel, conjurant ainsi la distance entre écriture et performance orale.

Cette ambition d'une œuvre totale, qui tiendrait à la fois de la musique et de la littérature, n'était pas sans faire écho à la communication de Claire Pujol, doctorante en

¹⁷ Université de Bucarest, CEREFREA, sujet de thèse : « Écriture autobiographique et pseudo-autobiographique dans l'œuvre de Driss Chraïbi ».

¹⁸ Université McGill à Montréal, CRILCQ, sujet de thèse : « Une avant-garde furtive. Diffusion et réappropriation des discours lettriste et situationniste dans la littérature québécoise (1958-1981) ».

musicologie¹⁹ (« La complainte : une pratique vocale entre littérature orale et objet musical »). La complainte est une forme littéraire orale issue de la poésie populaire européenne, chantée à voix nue, et mettant généralement en scène des événements tragiques présentés comme ayant véritablement eu lieu. Sa particularité tient à ce qu'elle articule deux répertoires distincts – un répertoire de textes et un répertoire de timbres – dans lesquels l'interprète peut puiser à sa guise. En effet, si dans le cadre de la complainte texte et musique ne peuvent aller séparément, il n'existe cependant pas de correspondance stricte entre les deux : un même poème pouvant être décliné, selon les besoins du moment, sur un air à boire ou un air à danser. Il revient dès lors à la voix, celle du chanteur, de donner forme et sens à cette alliance originale, par laquelle le texte, quoique premier sur la mélodie, n'existe que pour se donner à entendre.

D'avantage axée sur une approche esthétique ou poétique, la troisième table ronde (« Polyphonie et formes concertantes »), modérée par Catherine Ramond, se proposait d'envisager la voix à la fois comme médium (d'une pensée, d'un discours, d'un point de vue sur le monde) et comme structure énonciative susceptible de venir informer l'objet artistique. Musique et littérature ayant en commun la capacité de multiplier les voix au sein d'une même œuvre, il s'agissait notamment ici de mettre l'accent sur le « montage » de ces voix, sur les usages possibles de la polyphonie.

Si coucher une parole sur le papier implique, *a priori*, de renoncer à la présence sonore, musicale de la voix de l'orateur, Yiming Xu, doctorante en littérature comparée²⁰, a néanmoins su mettre en évidence la richesse et la complexité d'un usage spécifiquement poétique de la voix chez Marguerite Yourcenar (« La symphonie des voix dans *Fleuve profond, sombre rivière* de Marguerite Yourcenar »). *Fleuve profond, sombre rivière*, est un recueil de *negro spirituals* – musique vocale et sacrée, chantée originellement par les esclaves noirs aux États-Unis – réunis et traduits par Marguerite Yourcenar de l'américain vers le français. Publier ces chants sous la forme d'une anthologie poétique revêt d'emblée une valeur symbolique forte : il s'agit non seulement de reconnaître la littérarité de ces œuvres, mais encore de mettre l'accent sur un fonctionnement autonome du texte par rapport au chant. Cette transcription de l'oral vers l'écrit entraîne par ailleurs un changement de statut de la

¹⁹ Université Rennes 2, sujet de thèse : « Migration et réappropriation de la complainte d'origine bretonne dans les diasporas francophones ».

²⁰ Université Bordeaux Montaigne, TELEM, sujet de thèse : « L'art et la religion, dimensions constitutives de l'existence humaine dans les œuvres romanesques de Marguerite Yourcenar ».

voix : il ne s'agit plus de faire résonner « physiquement » la voix du chanteur, voix singulière et caractéristique de l'individu à qui elle appartient, mais de lui substituer l'universalité d'un « je » lyrique, qui est autant la voix du peuple afro-américain que celle de Yourcenar elle-même. Quoiqu'essentiellement monologiques, ces chants ouvrent dès lors sur un dialogue d'un tout autre genre : un dialogue qui ne met plus en présence une personne qui parle et une qui répond, mais un auteur et un traducteur qui « parlent en même temps ».

Les voix des *negro spirituals* continuaient de retentir aux côtés du *blues* et du *biguine* durant la communication de Fanny Monbeig, doctorante en littérature comparée²¹ (« Chant polyphonique et performances antiphoniques dans *Beloved* de Toni Morrison et *Heremakhonon* de Maryse Condé »). Mettant en évidence la place centrale qu'occupe, dans ces récits, la musique afro-américaine, Fanny Monbeig a souligné la manière dont le chant accompagnait sans cesse le questionnement identitaire auquel se livrent les protagonistes de ces deux récits, faisant écho à leurs propres préoccupations. Cette situation de « polyphonie romanesque », par laquelle la voix des anciens esclaves s'immisce dans le quotidien des héroïnes, réunit autant qu'elle oppose les œuvres de Toni Morrison et de Maryse Condé. Alors que, dans *Beloved*, la parole des « vaincus de l'Histoire » tendrait plutôt à se superposer, voire à se confondre avec celle des personnages principaux, dans *Heremakhonon* au contraire, la communion des voix, travaillée par l'ironie du regard projeté par Veronica et les palinodies du discours colonial, ne semble guère pouvoir opérer : la voix de l'esclave se heurte à celle du colon, rendant l'accord impossible.

Olivia Scélo, doctorante en littérature française²², a opté quant à elle pour une interprétation narrative de la notion de « voix » dans le cadre d'une étude consacrée à Faulkner et à Pierre Bergounioux (« Les voix de la subjectivité : étude comparée de *La Bête faramineuse* de Pierre Bergounioux et de *L'Invaincu* de Faulkner »). Nourri par le sentiment de la relativité du réel, le roman moderne a eu tendance à accorder une place croissante à la « voix » du personnage au détriment du traditionnel point de vue omniscient. Cette tendance est clairement revendiquée chez Bergounioux pour qui le refus d'une narration surplombante est autant un choix stylistique que politique : il s'agit de remettre en cause l'idée « bourgeoise » d'un rapport au monde strictement contemplatif, régi par une forme de

²¹ Université Bordeaux Montaigne, TELEM, sujet de thèse : « Représentations et performances de "race" et de genre dans les littératures féminines noires (africaine-américaines, françaises, caribéennes) ».

²² Université Bordeaux Montaigne, TELEM, sujet de thèse : « L'expérience du réel dans l'œuvre de Pierre Bergounioux ».

rationalité, au profit d'une approche plus phénoménologique qui privilégierait la représentation du monde vécu, éprouvé. Que ce soit dans *l'Invaincu* ou dans *La Bête famarimeuse*, la narration nous donne accès au point de vue d'enfants dont la naïveté ou l'imagination ne manque pas de créer un décalage entre la situation « objective » dans laquelle ils se trouvent et la perception qu'ils s'en font. Le récit, tributaire de cette restriction du champ de vision ainsi que des éventuelles déformations qu'elle entraîne, substitue dès lors à une représentation stable et univoque du monde une réalité kaléidoscopique, façonnée par la multiplicité des voix susceptibles de l'énoncer.

Quoique fort productive dans le champ littéraire, la polyphonie nous vient cependant du monde de la musique, où elle désigne traditionnellement un procédé d'écriture superposant deux ou plusieurs voix indépendantes, avec ou sans rapport harmonique entre elles. La communication de Nicolas Bonichot, docteur en musicologie²³, a ainsi permis d'évoquer les enjeux proprement musicaux de cette polyphonie à partir de l'œuvre de Györgi Ligeti (« Pensée musicale exhaustive et vocalité polymorphe : l'exemple de Ligeti »). Cette communication entendait mettre en évidence les tensions existantes entre ce que Nicolas Bonichot appelle la « pensée exhaustive » de Ligeti et un certain style de composition, caractérisé notamment par l'utilisation d'une « vocalité polymorphe ». La technique ligetienne de la « micropolyphonie », qui consiste à superposer un grand nombre de séquences sonores réalisées séparément de manière à ce que de la fusion de ces voix discordantes émerge une phrase musicale cohérente, nous permet d'appréhender un cas tout à fait original de polyphonie qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler, dans le domaine pictural, les portraits polymorphes d'Arcimboldo.

La journée s'est terminée sur une note musicale grâce à la performance de Nawal : mêlant le récit au chant, sa voix a su nous entraîner dans l'univers des contes et des chansons traditionnelles kabyles. Ce passage de la parole réflexive à la pratique artistique nous a semblé fournir une conclusion élégante à cet événement, qui entendait mettre l'accent sur l'extraordinaire plasticité de la « voix » et sur sa capacité à ménager des espaces de rencontre entre différents champs disciplinaires.

David Yvon

²³ Université Bordeaux Montaigne, CLARE, sujet de thèse : « La construction du temps musical chez Ligeti : de la conception à la réception ».