

*Les frontières de la voix.
Articulation et désarticulation dans le poème*

Martin Rueff*

RÉSUMÉ

On essaie de distinguer deux paradigmes de la voix et de ses frontières : l'articulation d'une part et la désarticulation d'autre part. On s'interroge sur leur source (la question de la lettre) pour considérer les deux destins que ces deux paradigmes promettent au texte poétique : la lecture / diction et la performance. Ces deux destins permettent d'écrire deux histoires et, peut-être, deux politiques du poème.

ABSTRACT

We try to distinguish two paradigms of the voice and its boundaries: articulation on the one hand and disarticulation on the other. We look at their source (the question of the letter) in order to consider the two destinies that these two paradigms promise the poetic text: reading/diction and performance. These two fates make it possible to write two histories and two politics of the poem.

* Université de Genève, CipM, revue *Poésie*.

1. Deux paradigmes ?

Aussi loin que nous remontions, notre voix nous précède : elle était là avant que nous ne parlions, d'abord sourde en nous quand nous étions dans le corps maternel et que résonnait en nous, dans notre corps immergé dans le corps d'une autre, expérience quasi impensable et à tout le moins difficile à se représenter, cette voix maternelle dont nous étions la chambre d'écho interne-externe ; elle était là aussi quand, dans la phase de la lallation, elle nous permettait de faire ce que l'acquisition du langage nous empêcherait bientôt de faire. Les grammairiens avant les linguistes ont dit leur émerveillement devant la liberté phonatoire des nourrissons¹. Voix première, voix primitive, voix de notre corps : voix corps.

Mais aussi loin que nous remontions dans l'imaginaire de notre propre voix, le langage la précède au point que nous aimerions pouvoir dire que notre voix qui semble pouvoir davantage que le langage ne peut ce qu'elle peut que pour autant qu'elle répond au langage quand même les sons qu'elle produit la déborde – souffle, cris, gémissements par quoi la voix nous relie à nos corps animaux².

Que peut le poème de ce que peut la voix ? Le poème est-il le langage qui répond à la voix ? Ou la voix qui répond au langage et y répondant en répond ? Le poème est-il le langage de la voix ou la voix du langage ?

Il semble que deux options se distinguent ici et il convient sans doute pour quiconque entreprend de s'interroger sur les relations entre poésie et vocalité, de remonter à ces deux options et de dessiner leur opposition pour les rendre à leur intelligibilité théorique comme à leur puissance poétique. Cette opposition dessine des histoires. Elle trace aussi un champ de forces tout uniment théorique et historique.

¹ Roman Jakobson s'appuie sur les études précises du linguiste Antoine Grégoire pour décrire la phase de « babillage » (*babbling*) lors de laquelle les enfants sont capables de produire des sons « d'une quantité et diversité étonnantes ». « Pendant la phase du babillage, poursuit Jakobson, un enfant peut accumuler des articulations qu'on ne pourrait jamais trouver à l'intérieur d'une seule langue ou même d'un groupe de langues – des consonnes prononcées sur n'importe quel point d'articulation, des consonnes palatalisées ou arrondies, des sifflantes, des fricatives, des clics, des voyelles complexes, des diphtongues, etc. Selon les découvertes d'observateurs compétents en phonétique et le résumé proposé par Grégoire, un enfant qui se trouve au plus haut de sa période de babillage est "capable de produire tous les sons que l'on peut concevoir" ». ROMAN JAKOBSON, *Langage enfantin et aphasie*, Paris, Minuit, 1969.

² Sur cette prééminence, voir les très fortes analyses du phénoménologue français JEAN-LOUIS CHRÉTIEN dans *La voix nue, phénoménologie de la promesse*, Paris, Minuit, 1990 et *L'Appel et la réponse*, Paris, Minuit, 1992. Voir JÉRÔME DE GRAMMONT, « L'aventure de la parole selon Jean-Louis Chrétien », *Comprendre*, vol. 19, n. 2, 2017, p. 3-30.

On pourrait dessiner ce champ comme borné à ses extrémités par deux pôles : un pôle où le langage du poème *articule* le langage : le poème est lien, et pour citer Dante, lien musaïque – *Cv. I VII. 14* : « Chacun doit en effet savoir que nulle chose dotée d’harmonie musicale ne peut se transposer de son parler en une autre sans briser toute sa douceur et son harmonie (*E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può della sua loquela in altra transmutare sanza rompere tutta sua dolcezza ed armonia*) ». Le poème est syntaxe seconde, tierce et quarte même, articulation et même articulation d’articulations. On peut nommer cette option logo-centrique. Le poème propose alors une articulation de la voix par la lettre. Si cette option est dite logo-centrique, c’est qu’elle reste fidèle à la conviction selon laquelle l’élément du langage poétique est le logos – ou en d’autres termes, que le poème *fait des propositions* en un double sens, logique et érotique³.

À l’autre bord, l’inverse : la voix du poème défait le langage de ses prérogatives et donne à entendre ses frontières, son surgissement impossible. Le poème est déliaison, défection. Ici, ce n’est plus la proposition qui est l’élément du poème, ni même la tension continuée entre la phrase et le vers, mais la syllabe, ou plus « bas » encore, si l’on conçoit la construction du langage humain comme une échelle qui irait du son au sens, le phonème, ou, plus radicalement, le son, et même le bruit. À ce titre, il faut sans doute faire remarquer que les tentatives de ce que l’on a voulu appeler au XX^{ème} siècle la poésie orale ne se confondent guère, ou de manière analogique, avec la question des traditions orales de la poésie, ou même avec la question plus générale de l’oralité⁴. Il ne s’agit pas pour un poète oral, de s’interroger sur la manière dont il va oraliser son poème, selon une gamme de pratiques qui va de la lecture, à la récitation et à la performance, mais de revendiquer que l’élément premier du langage poétique n’est pas l’articulation des sons en propositions, des propositions en phrases, et des phrases en vers, mais bien le son et que c’est à ce son que le poème doit rendre hommage.

³ Le poète MICHEL DEGUY est resté fidèle à cette thèse. Cf. « Liminaire », *Aux heures d’affluence* : « appelons “proposition” la phrase. Le poème fait des propositions. La proposition s’entend “logiquement”, comme jugement, articulation de sujet et de prédicats par la copule ; et érotiquement comme appel à une liberté, à un choix », Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1993, p. 13 et *Ibid.*, p. 20-22. Voir aussi son éloge de la phrase : « donc, la phrase, syntaxière (Mallarmé), grammaticale, “logique” (au sens grec foncier qui précède la Logique), si disloquée, suspendue, volutée, ou anacoluthée qu’elle puisse être, demeure l’élément du dire-en-poème », *La raison poétique*, Paris, Galilée, 2000, p. 14 et p. 155.

⁴ Sur ce sujet, voir les travaux de PAUL ZUMTHOR, et notamment *Introduction à la poésie orale*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1983 et *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1987.

Comme ces poètes sont des poètes de la voix, leur option peut être dite phonocentrique.

En France et en Italie, cette option phonocentrique peut être reconduite à deux figures tutélaires : en France, c'est Antonin Artaud qui est comme le héros souffrant de la « parole soufflée » – « Alors que j'écris », déclarait Artaud, « je ne suis plus personne que la personne en qui sonne la voix ». En Italie, c'est Giovanni Pascoli qui peut servir de modèle, lui qui propose une poétique concertée des onomatopées et des glossolalies ainsi qu'une véritable réflexion sur la parole de l'enfance si l'on accepte un tel oxymore :

Il y a une voix dans ma vie
 Que je perçois alors qu'elle meurt ;
 Une voix si fatiguée, si amoindrie,
 Toute tremblante de coups au cœur⁵.

Il est remarquable que chacun de ces poètes, qui ont tant fait l'un et l'autre, et au fil d'expériences de vie et d'écriture incomparables, pour défendre et illustrer une poésie (et, partant, une poétique) phonocentrique aient attiré l'attention de deux philosophes obstinément l'un et l'autre par la relation entre la lettre et la voix. Artaud fait l'objet d'une lecture minutieuse et constante de Jacques Derrida⁶, le philosophe qui aura le plus fait en France pour déconstruire l'opposition de la lettre et de la voix⁷ ; Pascoli se trouve au cœur d'un essai important de Giorgio Agamben, « Pascoli et la pensée de la voix »⁸ alors même que le philosophe n'a cessé de dire que l'expérience de la voix est l'expérience philosophique première⁹.

⁵ GIOVANNI PASCOLI, *L'Impensé de la poésie*, choix de poèmes (1890-1911), procuré, présenté et traduit par JEAN-CHARLES VEGLIANTE, Sesto San Giovanni, Mimésis, 2018, p. 79.

⁶ « La parole soufflée », *Tel Quel*, hiver 1965, n. 20, puis dans *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967 ; « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », *Critique*, n. 230, juillet 1966 ; « Forcener le subjectile », *Artaud, portraits et dessins*, Paris, Gallimard, 1986 ; *Artaud le Moma – Interjections d'Appel*, chez Galilée en 2002. Sur Derrida et Artaud, voir CHARLES RAMOND, « Derrida lecteur d'Artaud », in ADNEN JDEY (éd.), *Derrida et la question de l'art – Déconstructions de l'esthétique. Suivi d'un entretien inédit avec Jacques Derrida*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2011, p. 47-66.

⁷ Voir *La Voix et le phénomène*, Paris, Puf, 1967 ; *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.

⁸ GIORGIO AGAMBEN, « Pascoli et la pensée de la voix », *La Fin du poème*, Paris, Circé, 2002 [1982, 1996].

⁹ La voix est sans doute le thème le plus constant de la philosophie de Agamben. Voir *Le langage et la mort*, Paris, Bourgois, 1991 [1982] et *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Ga-

En France la tradition phonocentrique a culminé dans une constellation de démarches qu'on a coutume de regrouper sous la catégorie de « poésie sonore » (des pères fondateurs – Heidsieck, Wolman, Dufrêne, Chopin) jusqu'à Tarkos¹⁰. Départager les notions d'oralité, de poésie orale, de poésie action, de poésie sonore et de poésie performée n'est pas une tâche aisée.

Il n'est pas difficile de comprendre que si ces deux options commandent deux poétiques (la première est celle de l'œuvre comme *expression* par l'articulation de la voix ; la seconde celle de l'événement comme *action* de la voix) ; elles organisent deux histoires de la poésie du XX^{ème} siècle, et même deux politiques. On appellerait volontiers la première politique *résistance par l'expression* et la seconde *désistance par l'action*. Comme il s'agit de politique, elles ne peuvent pas être séparées de leur contexte historique.

On se demandera moins ici comment ces deux poétiques se sont déployées au cours du XX^{ème} siècle que ce qui rend leur partage compréhensible et fécond. On se posera des questions apparemment naïves : une expérience de la poésie qui serait expérience de la voix pure est-elle possible ? Est-il possible de parler, de faire de la poésie, de penser au-delà du partage de la voix et de l'articulation ?

On commencera par indiquer ce qu'est une pensée de la langue comme articulation et une pensée de la langue comme désarticulation. Chacune de ces pensées a son mythe. Après quoi on se demandera en quels termes ontologiques on peut penser la poésie orale – ce que la poésie orale fait à l'œuvre de de l'art poétique. On opposera enfin deux pratiques la lecture et la performance au regard de leur poétique respective.

2. *Ontologie de la voix : articulation et désarticulation*

Ce n'est sans doute pas un hasard si le recueil des écrits logiques d'Aristote, à savoir de la première et de la plus ample interprétation de la langue comme « instrument » de connaissance a reçu le titre d'*Organon*, qui signifie tout autant un instrument technique qu'une partie du corps. Aristote au début du *Περὶ ἐρμηνείας* (16 a 3 sq.) en se référant au langage, se sert en effet de la formule *τα ἐν τῇ φωνῇ*, « ce qui est dans la

lilée, 2018 [2016]. Voir aussi *La voce umana*, Macerata, Quodlibet, 2023.

¹⁰ Voir pour une première approche synthétique et inspirante, JEAN-PIERRE BOBILLOT, *Poésie sonore, éléments de typologie historique*, Paris, Le clou dans le fer, 2009.

voix », et non pas simplement, comme on aurait pu s’y attendre, et comme il l’écrira tout de suite après, *φωναι*, les vocables (« ce qui est dans la voix », écrit-il, « est symbole des impressions de l’âme – *παθηματα εν τη φωνη* – et les lettres écrites sont les symboles de « ce qui est dans la voix »). Le langage est dans la voix, mais il n’est pas la voix ; il est dans son lieu et au lieu d’elle.

C’est pourquoi Aristote, dans la *Politique* (1253, a 10-18), oppose explicitement la *φωνη* animale, qui est signe immédiat du plaisir et de la douleur, au *λογος* humain, qui peut manifester le juste et l’injuste, le bien et le mal, en opération l’articulation des propositions et qui se trouve pour cette raison au fondement de la communauté politique. Le langage a lieu dans le non-lieu de la voix. Par la voix nous sommes au plus près de l’animal, mais c’est sur ce fond commun que l’articulation nous distingue de nos frères animaux¹¹.

Giorgio Agamben l’a établi de manière définitive : l’analyse de la situation particulière du *λογος* dans la *φωνη* est la condition préliminaire pour comprendre la manière dont l’Occident a pensé le langage, l’être parlant du vivant homme. Les commentateurs de l’antiquité s’étaient déjà interrogés sur le sens de l’expression *τα εν τη φωνη*. Ammonios par exemple se demandait pourquoi Aristote avait écrit « ce qui est dans la voix est symbole des affections de l’âme » et répondait que le philosophe avait dit « ce qui est dans la voix » et non pas « les voix » (*φωναι*) « pour montrer qu’une chose est de dire voix et autre chose de dire nom et verbe et que ce n’est pas à la voix nue (*τη φωνη απλως*) qu’il revient d’être symbole par convention, mais au nom et au verbe ; par nature (*φωσει*), il nous est donné d’émettre des voix (*φωνειν*) comme de voir et d’entendre, mais les noms et les verbes sont en revanche des produits de nos intelligences, qui nécessitent qu’on utilise comme matériau la voix (*υλη κεχρημενα τη φωνη*) »¹². Ce n’est pas à la voix animale (à la « voix nue ») – suggère Ammonios qui semble ici suivre fidèlement l’intention d’Aristote – mais au langage formé par les noms et les verbes qu’il échoit la possibilité de signifier (par convention et non pas par nature) les choses ; et cependant, le langage a bien lieu dans la voix.

¹¹ Voir pour une synthèse plaisante TOM MUSTILL, *Come parlare il balenese, Il futuro della comunicazione animale*, Milano, Il Saggiatore, 2023 [2022].

¹² AMMONIOS, *In Aristotelis De Interpretatione commentarium*, édité par ADOLFUS BUSSE, Berlin, Reimer, 1897 ; GÉRARD VERBEKE, *Ammonius. Commentaire sur le Peri hermeneias d’Aristote*, traduction de GUILLAUME DE MOERBEKE, Louvain, Publications universitaires et Paris, Béatrice-Nauwelaerts, 1961. Voir JACQUES BRUNSCHWIG, « Le chapitre I du *De Interpretatione*. Aristote, Ammonius et nous », *Laval théologique et philosophique*, vol. 64, n. 1, 2008, pp. 35-87.

Dans le *Περί ερμηνείας*, après avoir décrit la chaîne sémantique formée par le langage, les affections dans l'âme, les lettres et les choses, Aristote interrompt brusquement son propos et renvoie à son livre le *De anima* (« de ces choses on a déjà parlé dans le livre *De l'âme*, parce qu'il s'agit d'une autre question – *ἀλλῆς γὰρ πραγματείας* », 16 a 19). Là il avait défini la voix « comme un son émis par un être animé (*ψοφος ἐμψυχου*), en précisant que « nul être inanimé ne donne de la voix, et c'est seulement par comparaison qu'on dit que la flûte et la lyre donnent de la voix » (*De anima*, 420 b 5). Un peu plus loin, la définition est répétée et se trouve précisée : « la voix est donc un son émis par un être vivant (*ζῶον ψοφος*), mais pas par n'importe quelle partie. Comme tout son est produit par le battement de quelque chose sur quelque chose ou dans quelque chose, à savoir sur l'air, il s'ensuit que les seuls vivants qui émettent des voix sont ceux qui reçoivent de l'air en eux » (*Ibid.*, 14-16). Pourtant cette définition qui attribue la voix à tous les êtres vivants qui reçoivent de l'air en eux ne permet pas de distinguer ce que le philosophe Karl Otto Appel avait appelé « le propre du langage humain » et qui est tout l'objet de la recherche d'Aristote. C'est pourquoi le philosophe la corrige et propose une autre définition qui aura une postérité immense dans l'histoire de la réflexion sur le langage : « tout son émis par l'animal n'est pas voix comme nous l'avons dit (car on peut encore émettre un son avec la langue, ou même en toussant) ; ce qu'il faut, c'est que le corps qui frappe soit animé et que quelque imagination accompagne son action (*μετὰ φαντασία τινος*). Car la voix est assurément un son pourvu de signification (*σημαντικός ψοφος*) ... » (*Ibid.*, 29-32). Le propre de la voix humaine, ce n'est donc pas son caractère sonore (beaucoup d'animaux crient plus fort que nous ou émettent des sons plus harmonieux que nous), c'est que les sons qu'elle profère font naître en nous des images, des représentations. C'est que la voix dit quelque chose de quelque chose.

Or ce qui fait que la langue humaine peut signifier quelque chose c'est un caractère, qui lui est propre : le fait qu'elle soit articulée (*ἐναρθρος*), c'est-à-dire qu'elle ne soit pas un flot vocal continu (comme un roucoulement, un miaulement ou un meuglement), mais un écoulement sonore que quelque chose vient différencier. Il arrive qu'Aristote évoque ce quelque chose en employant un mot tout simple : *l'élément*. C'est ce qu'il écrit dans la *Poétique* : « L'élément est une voix indivisible ; non n'importe laquelle, mais propre par nature à former une voix intelligible ; en effet, chez les bêtes aussi on a des voix indivisibles, mais aucune n'est ce que j'appelle un élément. Ce dernier comprend la voyelle, la semi-voyelle et la muette. Il s'agit, pour la voyelle, de l'élément qui, sans rapprochement des organes, a une voix audible ; pour la semi-

voyelle, de celui, qui, avec un tel rapprochement, a une voix audible – ainsi par exemple, *s* et *r* ; pour la muette, de celui qui, avec rapprochement, sans avoir par soi-même aucune voix, devient audible par association avec les éléments qui ont une voix – ainsi, par exemple, *g* et *d*. Les différences tiennent ici à la forme de la bouche et au lieu de rapprochement, à la présence ou à l’absence d’aspiration, à la longueur ou à la brièveté, et en outre à l’intonation aiguë, grave ou intermédiaire. L’examen de ces questions a sa place dans les traités de métrique » (*Poétique*, 1456, b 22-25)¹³. Le renvoi aux compétences des métriciens permet de comprendre qu’au moment où Aristote traite de phonétique, il avait à sa disposition des travaux qu’il considérait comme valables. Platon y avait déjà fait allusion dans le *Cratyle* (424 c).

Les exemples donnés par Aristote ne laissent aucun doute : les éléments qui interrompent la voix sont les lettres : les *γραμματα*. Ernst Jünger écrira dans son *Éloge des voyelles* : « la voyelle figure la substance plus fugace du mot. Y repose la couleur, tandis que, par les consonnes, le contour est donné ». Paul Valéry révisant la notion de « parties du discours » se dit « qu’il y a des *mots-voyelles* et des *mots-consonnes*. Les premiers donnent la matière des expressions, et les autres la figure ». Cette thèse qui fait s’équivaloir voyelle et matière d’une part et consonne et figure de l’autre va loin. Elle renvoie à des questions génétiques aussi profondes qu’obscurées. Le philosophe américain Willard Van Orman Quine s’étonne ainsi : « quand on pense que les voyelles peuvent être prononcées isolément, chose qui est impossible pour bon nombre de consonnes, il n’est pas sans ironie que les consonnes aient été isolées les premières ». Dans son *Abrégé de grammaire hébraïque*, Spinoza fait remarquer : « en hébreu les voyelles ne sont pas des lettres. C’est pourquoi les Hébreux disent que les “voyelles sont l’âme des lettres” et que les lettres sans voyelles sont des “corps sans âme” (deux images extraites du Zohar ». Spinoza poursuit avec une comparaison éclairante : « à la vérité, pour que cette différence entre lettres et voyelles soit plus clairement comprise, on peut très bien l’expliquer en prenant l’exemple de la flûte que les doigts touchent pour jouer ; les voyelles, c’est le son de la musique ; les lettres, ce sont les trous touchés par les doigts ». Herder, dans son *Esprit de la poésie hébraïque* fait dialoguer Alciphron et Eutyphron sur cette langue sans voyelle. Alciphron se demande si, sans voyelles, cet idiome n’est pas « comme un hiéroglyphe mort dont la clef manque très souvent ». Eutyphron de réagir : « qui pourrait écrire des lettres sans le souffle qui leur

¹³ ARISTOTE, *Poétique*, texte, traduction, notes par ROSELYNE DUPONT-ROC et JEAN LALLOT, Paris, Seuil, « Poétique », 1980.

donne une âme ? alors que tout dépend de cette inspiration ». Un imaginaire de la vie et de la mort, et du corps traverse celui des voyelles et des consonnes : les voyelles sont souffle et chair, les consonnes sans doute, squelette et os, articulation en tout cas.

Soit ce tableau d'approximations :

Voyelles	Matière	Ame	Son	Voix	Chair
Consonnes	Figure	Corps	Trous de la flûte	Articulation	Squelette

On lit ainsi dans les *Problèmes* d'Aristote : « les hommes produisent beaucoup de lettres (*γραμματα*), les autres vivants aucune ou, au maximum, deux ou trois consonnes. Les consonnes combinées avec les voyelles forment le discours. Le langage (*λογος*) n'est pas une manière de produire du sens avec la voix, mais avec certaines affections (*παθεισιν*) de cette dernière. Les lettres sont des affections de la voix » (*Problème X*, 39, 895 a 7 sq.). Cette description est plus précise que celle qu'on trouve dans *De l'Interprétation*, texte célèbre et difficile dans lequel Aristote avance un rapport de proportion : les lettres seraient le symbole des voix comme les voix le symbole des affections (16 a).

La fonction décisive – celle qui rend la voix signifiante – revient donc aux lettres. Voix animale et langage humain sont distincts, parce que le langage se produit à travers une articulation de la voix, qui n'est autre que l'inscription en elle des lettres (*γραμματα*), à qui incombe le statut privilégié d'être, tout uniment, signes et éléments (*στοιχεια*) de la voix. Comme l'a montré Giorgio Agamben dont je suis partiellement ici la description, les grammairiens retinrent la leçon d'Aristote et distinguèrent la « voix confuse » (*φωνή συνεχυμενή*) des animaux, de la voix articulée (*φωνή εναρθρος*, *vox articulata*) de l'homme. Pour eux, il ne faisait aucun doute que le caractère articulé de la voix humaine corresponde à l'inscription en elle des lettres et que *φωνή εναρθρος* signifiait tout simplement *φωνή εγγραμματος*, c'est-à-dire, dans la traduction latine, *vox quae scribi potest o quae litteris comprehendendi potest*, voix susceptible d'être écrite. La voix confuse est celle des animaux qu'on ne peut pas écrire, mais aussi la nôtre quand nous en tirons des sons qui ne sont pas des mots : quand nous rions, quand nous sifflons, quand nous soufflons, quand nous sanglotons, quand nous gémissons.

3. *Poésie de l'articulation, poésie de la désarticulation*

On peut maintenant tirer quelques conclusions de cette description (qui sera raffinée par les savoirs de la phonologie au XX^{ème} siècle). Si c'est par l'articulation que le langage humain s'arrache à ses origines animales, la poésie peut avoir comme horizon de faire sentir par tous les moyens qui lui sont propres (répétitions, parallélismes) des séries d'articulations et de réarticulations. Le vers en fut une, glorieuse, le vers libre une seconde, la langue de traduction une autre encore. Mais à chaque fois c'est l'articulation signifiante que le poète vise – déplacer le sens par le sens des articulations. La proposition poétique est alors affaire de déplacement, de déboîtements et d'emboîtements logico-sémantiques. Mallarmé a donné avec *Crise de vers* le diagnostic d'une telle crise et il prescrit la thérapie – une ascèse articulatoire.

Toute la langue, ajustée à la métrique, y recouvrant ses coupes vitales, s'évade, selon une libre disjonction aux mille éléments simples ; et, je l'indiquerai, pas sans similitude avec la multiplicité des cris d'une orchestration, qui reste verbale¹⁴.

Les conséquences de cette athlétique sont bien connues. Le poème s'écarte du chant, il est moins facile à mémoriser. Le public ne le perçoit plus aisément comme poème sauf à reconnaître le raffinement de ses dispositifs verbaux. Poésie de la lettre, sinon de lettrés, poésie de l'inscription qui replonge ses sources dans le rêve de l'épigraphe et des paroles pour les morts¹⁵ : poésie tout uniment grammaticale et dramatique. On peut faire du sonnet en -yx de Mallarmé le poème type de cette tradition. Tout mystère accepté, ce poème semble marquer la victoire de la lettre sur l'inanité des sons.

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

¹⁴ STÉPHANE MALLARMÉ, *Œuvres*, édité par YVES-ALAIN FAVRE, Paris, Classiques Garnier, 1985, p. 270.

¹⁵ ARMANDO PETRUCCI, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Torino, Einaudi, 1986, traduit par MONIQUE AYMARD, *Jeux de lettres. Formes et usages de l'inscription en Italie, 11^e-20^e siècles*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1993.

Sur les crédençes, au salon vide : nul ptyx
 Aboli bibelot d'inanité sonore,
 (Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
 Avec ce seul objet dont le Néant s'honore)¹⁶.

On jugerait un peu vite que l'évolution du poème mallarméen rapproche la lettre de la figuration picturale et renoue avec les traditions idéogrammatiques en considérant *Le coup de dés* comme un point d'arrivée. On n'aurait pas tort cependant de soutenir que Mallarmé choisit le livre de la lettre contre la scène du chant, ce qu'attesterait aussi bien l'évolution de sa relation à Wagner¹⁷. Le poème espace le sens par la lettre.

Le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction¹⁸.

Si le poème de l'articulation est grammatique et consonantique, le poème de la désarticulation est vocalique. Autant celui-là est un poème qu'on dira de tête, autant celui-ci est un poème du corps : d'aucuns voulurent qu'il fût même une expression pure du corps vivant, une de ses modulations, au plus près de la vie pure, au plus près de l'animalité, au plus près de l'enfance et des viscéralités.

Un tel poème ne consisterait pas tant à faire entendre la langue qui frappe les consonnes pour distinguer le sens, qu'à faire entendre la voix elle-même qui monte comme une source vive, poussée, soufflée par le ventre, traversant les poumons explosant en vocalises. Cette poésie a son histoire, ses héros, ses scènes.

On pourrait écrire la première pour distinguer les ceux-là et isoler celles-ci. Il y eut l'époque des mouvements précurseurs (futurisme, dadaïsme, lettrisme) ; celle des figures tutélaires (Artaud et ses vociférations, Gérashim Luca et ses écholalies, Dufrêne et ses crirythmes, Heidsieck et ses partitions, Chopin et Filliou) ; celle des modernes et des contemporains : Fontana, Blaine, Prigent, Métail Pennequin ou Tarkos). On pourrait rappeler des épisodes fondateurs. Transportons-nous par exemple à Zurich, au Cabaret Voltaire en pleine première guerre mondiale.

Lors de la première lecture de « L'Amiral cherche une maison à louer »

¹⁶ MALLARMÉ, *Œuvres*, op. cit., p. 69.

¹⁷ Voir PHILIPPE LACOUÉ-LABARTHE, *Musica ficta (Figures de Wagner)*, Paris, Bourgois, « Détroits », 1991.

¹⁸ MALLARMÉ, « Le livre, instrument spirituel », in *Œuvres*, op. cit., p. 296.

le 31 mars 1916 au Cabaret Voltaire, Hugo Ball précise dans son journal, *La Fuite hors du temps*, l'impression que ce « poème simultan » a produite sur lui :

Hier, toutes les tendances stylistiques de ces vingt dernières années se sont donné rendez-vous. Huelsenbeck, Tzara et Janco ont présenté un « poème simultan ». C'est un récitatif en contrepoint où trois voix ou plus parlent, chantent, sifflent, etc. en même temps, de telle sorte que leurs rencontres constituent le contenu élégiaque, drôle ou bizarre de la chose. Un tel poème simultané fait ressortir surtout un *organum* fort têtue, mais que l'accompagnement relativise. Les bruits (un *rrrrr*, prolongé pendant plusieurs minutes, ou des entrechoquements, ou des hurlements de sirènes, etc.) surpassent en énergie la voix humaine. Le « poème simultan » s'interroge sur la valeur de la voix. L'organe humain représente l'âme, l'individualité, au cours de son odyssée parmi des compagnons démoniaques. Les bruits forment l'arrière-plan, le non-articulé, le fatal, ce qui est décisif et déterminant. Le poème veut montrer que l'homme est inextricablement lié au processus mécanique. Par un raccourci typique le poème expose le conflit entre la *vox humana* et un monde qui la menace, l'infiltré et la détruit sans qu'elle puisse échapper à son rythme et au déferlement de ses bruits¹⁹.

Ball insiste : ce qui est décisif, ce qui est déterminant, c'est le « non-articulé ». Le 23 juin, Ball inventera les « poèmes de son » : « J'ai inventé, écrit-il, un nouveau genre de poésie, la poésie "sans mots", ou poésie phonétique, où le balancement des voyelles est évalué et distribué uniquement selon la valeur de la série initiale ». Ball insiste beaucoup sur la répétition du mot : « par la répétition fréquente (jeu auquel se livre la jeunesse et qu'on oublie plus tard) un mot perd le sens extérieur de sa désignation ». C'est dans un même élan que la voyelle est valorisée et le sens expulsé. Choisir la voyelle, c'est opter pour la désarticulation. Le poème est pratique de la voix, poème du son insensé, le poème de la frontière de la voix. Plus tard, Julien Blaine le redira dans un texte intitulé « La performance » (2002) :

C'est un corps
dans un espace
et c'est un son

¹⁹ HUGO BALL, *Dada à Zurich. Le Mot et l'image (1916-1917)*, traduit par SABINE WOLF, Dijon, Les Presses du réel, « L'écart absolu », 2006, p. 25-26.

dans un corps,
 ce son est celui de mon corps
 ou celui de cet espace,
 c'est un son de nature ;
 voix, viande²⁰.

De la même manière que les poètes de l'inscription tendent chacun à inventer un rapport entre voix et articulation ; les poètes de la vocalité cherchent une manière propre de désarticulation. Il faudrait ici distinguer chaque manière qui répond à des impératifs poétiques toujours singuliers où se mêlent la vie, le projet artistique et les circonstances sociaux-politiques du poème.

4. *La voix engrammée*

On posera cependant une autre question. Si la poésie de l'inscription est une poésie de l'articulation, comment lire ses poèmes ? Quelle est la place de la voix dans les poèmes de l'articulation ? Dans cette tradition, si le poème est fait pour être lu, pour être lu à haute voix, la voix qui le porte doit être la voix du langage lui-même et non celle de la vocalité. Le poème fait entendre la structure prosodique de la langue et ce faire entendre est un faire profond.

On doit au poète Jean-Patrice Courtois de profondes remarques sur la lecture dans un essai récent. Partant de son expérience de lecteur de ses propres poèmes, il tente de théoriser ce qui fait une lecture poétique des poèmes de l'inscription – et non pas une lecture théâtrale ou une performance.

Cet essai est riche d'enseignements pour la perspective qui nous retient ici :

Ne lire que le langage si l'on peut dire et laisser le langage faire le travail avec la voix. Le site de ce qui se passe est dans le langage, pas dans la voix – mais la voix devient par la lecture le lieu physique du site²¹.

Il est singulier que Courtois retrouve le lexique d'Aristote. Le site de la lecture du poème n'est pas *dans* la voix, mais *dans* le langage. C'est sans doute ce qui explique le malaise qui peut nous saisir quand nous

²⁰ Voir JULIEN BLAINE, *Introd@ction à la performance*, Dijon, Les presses du réel, 2020.

²¹ JEAN-PATRICE COURTOIS, « Comment un jumeau attentif ou la voix de la forme », *Poésie*, vol. 181-182, n. 3-4, 2022, pp. 111-119.

entendons des enregistrements de poèmes lus par des poètes : il nous semble entendre non pas la voix du langage mais une voix singularisée, individualisée et parfois réduite à des déterminations qui peuvent faire obstacle (timbre, hauteur, accent).

Courtois poursuit :

Ne pas s'écouter dire, soit ne pas valoriser sa lecture par une présentation du son des mots par le biais d'un accent personnel valant pour le son des idées. Ceux qui présentent ce qu'ils ont à dire à l'intérieur d'une manière de dire font fausse route. Ils ont l'air de présenter le contenu de pensée à lire comme la tête du Jean-Baptiste décollée sur le plateau d'argent de leur manière.

Il s'agit en quelque sorte de détimbrer la voix. Ce que Pierre Alféri avait dit de manière inoubliable :

La cohérence minimale d'un texte, son unité la plus libre ne lui vient pas du discours, mais de la voix. Ainsi entendue, la voix n'est pas une métaphore, car seul l'écrit peut la poser : une tresse de formes syntaxiques, de mises en rythme muettes, est une voix seulement écrite. (...) La littérature donne à la langue une résonance à chaque fois nouvelle parce qu'elle pose une voix chaque fois singulière qui ne peut que s'écrire : une voix détimbrée²².

La voix détimbrée est l'horizon de la lecture du poème des articulations. Elle est au plus loin du théâtre, du chant ou de la performance²³. Elle a pour horizon utopique d'être au plus près du langage et des articulations.

Courtois encore :

Former une forme, pas former une norme. Quelle forme ? Celle qui provient des phrases et de leurs enchaînements. Lire une phrase

²² PIERRE ALFÉRI, *Chercher une phrase*, Paris, Bourgois, 2007 [1991], pp. 65-66.

²³ Voir encore Courtois : « La diction de lecteur (poète éventuellement) s'oppose à la diction de l'acteur. Le poète met son lieu d'élocution dans la phrase et le projette dans la circonstance (spatiale, temporelle). L'acteur, en sa version la plus nombreuse, met le corps dans l'espace, l'air autour dans la voix, de sorte que les intentions ne sont pas dans la phrase seulement. Sauf chez Claude Régy, dont les acteurs parlent depuis la phrase, son silence, son bruit et projettent la source de la phrase dans l'espace en une voix, précisément, non projetée. C'est à qui écoute (le spectateur) de se rapprocher de la phrase et de sa source », p. 113.

suppose, pour que sa forme soit entendue, que son insertion dans les phrases qui suivent et les phrases qui précèdent soit elle-même entendue et prise en compte. Lire ce qui se tient entre les phrases.

Tandis que la poésie performance semble vouloir libérer la lecture de l'autorité du texte, il n'est pas certain qu'elle fasse échapper le texte à l'autorité du proférateur et aux dictées de son corps. À ce titre, une lecture monocorde pourrait apparaître plus démocratique si elle parvenait à adresser comme en silence, comme sans y toucher, la voix du langage à l'écoute du public qui pourrait faire sienne la voix engrammée.

Courtois rejoint ici le poète Michel Deguy qui demandait, contre les « acteurs » de théâtre, pour le poème, de faire « entendre ce ton primitif des vocables » ce qui revenait à « accepter sans condition, c'est-à-dire à voix blanche, comme un enfant, la fiction, qui libère la diction »²⁴.

Et Courtois de conclure :

Écouter les phrases veut dire insérer la voix dans les phrases, non avec une voix conçue comme un ingrédient extérieur, mais avec une voix comme accueil de ce qui venant d'elles peut alors se dire depuis celui qui lit. C'est pourquoi il vaut encore mieux dire traduire les formes, que produire les formes en parlant des phrases à lire²⁵.

5. Conclusion

Si le statut de la voix dans le poème de la désarticulation jouit d'une certaine évidence – ce qui ne signifie pas qu'il ne doit pas être interrogé, il est important de se demander ce que la voix peut devenir dans le poème de l'articulation.

Considérons en ce sens le mythe d'Actéon dans sa version ovidienne : considérons le poème. Pour ce faire, il nous faut le dégager de l'interprétation classique qui y trouvait un drame du désir de voir (Actéon le chasseur voyeur) conjoint à la question de la théophanie (Diane la déesse condamnée à apparaître comme femme et comme la plus belle des femmes, la divinité se marquant par un surcroît de qualités humaines). Cette interprétation n'est certes pas sans légitimité et Ovide

²⁴ DEGUY, *Actes*, Paris, Gallimard, « Cahier du Chemin », 1966, p. 71. Voir la section « L'intonation », p. 70-73.

²⁵ COURTOIS, *op. cit.*, p. 119.

semble l'attester puisque dans les *Tristes* (II, 105) il se compare au chasseur de Béotie – lui aussi il est victime de la colère d'Auguste pour avoir vu ce qu'il n'aurait pas dû voir.

Ovide nous invite bien à nous glisser dans la peau d'un cerf (pratique extrême que « l'endossement » des chamanes étudié par les anthropologues ou la belle imagination d'un Charles Foster peuvent nous aider à mieux approcher), mais le point qui concentre son attention ici est la voix d'Actéon, sa voix pitoyable. Actéon est un drame de la parole dans lequel la nomination et la vocalisation sont l'enjeu premier. Si l'on osait on changerait l'incipit des *Métamorphoses* : « *In nova fert animus mutatas dicere voces / corpora* ».

C'est au livre III des *Métamorphoses* qu'apparaît Actéon (138-252) ou plutôt qu'il se fait entendre. Le soleil se couche sur les monts de Gargaphie qu'imprègne le sang des fauves et le jeune chasseur « appelle » ses compagnons de battue afin qu'ils retirent leurs filets. C'est une voix calme qui s'élève (*cum iuuenis placido per deuia lustra uagantes / participes operum conpellat Hyantius ore*). La partie de chasse prend fin. Actéon s'égare : le chasseur est un cœur solitaire qui erre aux marges des forêts – la littérature avant le cinéma a évoqué ces scènes d'esseulement qui peuvent provoquer l'effusion avec la nature ou l'angoisse de la perte. Il tombe alors sur la grotte boisée de Diane, cet antre des nymphes inspiré d'Homère – la nature par son génie propre avait imité l'art (*simulauerat artem / ingenio natura suo*).

Diane se baigne nue entourée de ses nymphes qui prennent soin de son corps de vierge – les unes délaçant les lanières de ses pieds, les autres nouent sa chevelure, d'autres enfin déversent sur elle des urnes on pense à Paul Valéry évoquant l'eau qui ruisselle sur le corps de Vénus : *Et sa tresse se fraye un frisson sur ses flancs*. Actéon pénètre le bois. Les nymphes l'aperçoivent et font un bouclier autour du corps de Diane – *circumfusaeque Dianam*. Elles se mettent à hurler (*ululatibus*). Il la voit sans vêtement. Elle le voit la voir. Elle se retourne et l'asperge comme on décoche une flèche : « elle prit l'eau à sa portée et la jeta à la figure de l'homme, répandant sur ses cheveux des ondes vengeresses. Puis elle ajouta ces paroles qui annonçaient sa ruine future (*addidit haec cladis praenuntia uerba futurae*) :

« Maintenant raconte que tu m'as vue, sans voile,
Si tu peux raconter (si poteris narrare licet) » ! Et sans autre menace
elle donne à la tête inondée les cornes d'un cerf vif,
allonge son cou, termine en pointes ses oreilles,
transforme ses mains en pied, ses bras en pattes effilées,
et couvre son corps d'une peau tachetée.
Elle lui ajoute aussi la crainte (*additus et pauor est*) : le héros, fils d'Autonoé,
s'enfuit et s'étonne d'être si rapide dans sa course même.

Peu importe ici la nature de la faute d'Actéon, ce qui compte, c'est le châtement et ses effets durables. Diane le punit deux fois : d'un geste elle asperge, d'une phrase, elle maudit. Elle donne la peur aussi. On s'est beaucoup concentré sur le geste car c'est à cette étrange lustration qu'on doit la métamorphose qui gagne le corps dans le présent de narration. Et il faut reconnaître qu'Ovide excelle à décrire cette montée – les cornes, le cou, les pattes, la peau tachetée. Mais on en a oublié la nature de la malédiction : Diane élève la voix pour que celle d'Actéon ne puisse plus s'élever, qu'il ne puisse plus jamais raconter ni dire ce qu'il a vu.

Mais lorsque qu'il aperçoit son visage et ses cornes dans l'eau,
 « Malheur à moi ! » s'apprêtait-il à dire. Mais la voix ne suit pas
 il gémit ; c'est là sa seule voix ; et des larmes coulèrent
 sur un visage qui n'était pas le sien ; seul son esprit ancien subsistait.
 Que faire ? Allait-il regagner sa demeure et le toit royal ?

L'espace d'un instant, il est Narcisse à la fontaine – mais quand il se voit, comme dans un cauchemar, son reflet est celui d'un autre. L'espace d'un instant, il veut se plaindre : mais rien ne sort. Nulle voix ne suit l'intention de dire (*uox nulla secuta est !*). Le gémissement est sa seule voix : *Ingemuit : uox illa fuit*. Rares sont les traducteurs qui respectent la répétition de *uox*. Elle est essentielle. Actéon a perdu son corps, son visage (il pleure des larmes sur sa peau de cerf), et sa voix. Il a encore son esprit. Il ne sait que faire ni où aller et c'est sa peur qui le rend indécis et sa pudeur qui le pousse à se cacher.

Suit alors une bien étrange liste : Ovide nomme les trente-six chiens d'Actéon et en qualifie certains comme pour un catalogue trop long pour ne pas attirer l'attention. Mais c'est que ces chiens qui répondaient naguère à l'appel de leur maître qui connaissait le nom de chacun vont se retourner contre lui dans une scène tragique de non-reconnaissance.

Ils donnent le signal. La chasse est ouverte, mais c'est le chasseur qu'on chasse. *Ille fugit per quae fuerat loca saepe secutus* : poursuivi par ses chiens, il fuit par les lieux où il avait été jadis le poursuiveur.

Au terme de cette liste de noms propres de chiens Ovide analyse l'angoisse d'Actéon, son enrouement, son serrement de gorge :

Il aurait pu s'écrier : « C'est moi, Actéon, reconnaissez votre maître. »
 Les mots manquent à son esprit. L'air retentit d'aboiements.
 (Verba animo desunt ; resonat latratibus aether).

C'est moins son esprit qui ne trouve pas les mots que les mots qui

lui manquent. Vient alors la curée : Mélanchètes lui mord le dos et donne le signal. La meute déchiquète celui pour qui elle avait appris à chasser. Et la chair mordue disparaît sous les crocs.

La victime gémit
Et le son qui n'est pas d'un homme, mais qui n'est pas non plus d'un cerf
(Sonumque / etsi non hominis, quem non tamen edere possit / Cervus)
Remplit les taillis familiaux de lamentations plaintives).

Ovide offre le portrait d'Actéon en suppliant :

Avec l'air de quelqu'un en prière (similisque roganti)
Il tourne en tous sens son visage muet (circumfert tacitos vultus).

Aux brames du cerf qui meurt, aux aboiements des chiens qui s'acharnent vont s'ajouter les cris de ses compagnons dans la sinistre cacophonie du malheur. Les voilà qui « excitent la meute rapide, avec leurs cris habituels ». Ils cherchent des yeux Actéon – « à l'envi, ils crient Actéon (*Actaeona clamant*) ». Et lui, voilà qu'il tourne la tête quand il entend son nom (*ad nomen caput ille refert*). Ironie tragique : il voudrait être absent (*vellet abesse*), mais il est présent (*sed adest*). Et les chiens lacèrent leur maître sous l'image d'un cerf (*dilacerunt falsi dominum sub imagine cervi*).

Poème des antithèses et des retournements (homme / animal ; chasseur / chassé ; pitié / frayeur ; nomination / appel ; intimité avec les chiens / sauvagerie), la fable d'Actéon nous donne une leçon sur les conditions de la pitié animale.

Ni Esope, ni Walt Disney – ici l'animal ne parle pas et la voix d'Actéon n'est ni celle d'un homme ni celle d'un cerf. C'est celle d'un mutant au moment qu'il mute et qu'il n'est plus ce qu'il était sans être ce qu'il sera et que les mots lui manquent pour le dire. La voix, cette étrange intimité logée en nous de manière si intime qu'elle n'est pas même logée *en nous*, mais qu'elle est nous, la voix entravée par sa mue animale émeut. Ainsi la voix cassée nous tiret-elle des larmes quand elle ne sort pas et nous serions rassurés si Actéon pouvait appeler ses chiens plutôt que de les exciter par les brames de leurs noms devenus inaudibles. Actéon estompe la distinction de la voix animale et de la voix humaine (Aristote, *Politique* 1253 a 10-18) et cette indistinction renforce notre pitié. Il n'est donc pas impossible que la voix des poèmes de l'articulation nous laisse sans voix.