

« Sonorité, oralité, vocalité » : Zumthor et Chopin, aux limites de la parenthèse

Hélène Matte

Numéro 137, printemps 2021

Pratiques du silence, du son et de l'oralité

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/95946ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Matte, H. (2021). « Sonorité, oralité, vocalité » : Zumthor et Chopin, aux limites de la parenthèse. *Inter*, (137), 68–71.

«SONORITÉ, ORALITÉ,
VOCALITÉ»

:

ZUMTHOR ET CHOPIN,
AUX LIMITES
DE LA PARENTHÈSE

HÉLÈNE MATTE

Paul Zumthor était de passage au Lieu, centre en art actuel en 1991 lors de Polyphonix 16. La triade « Sonorité, oralité, vocalité », du titre de cet article, reprend celui de sa communication présentée lors de l'événement et publiée dans *Oralités : Polyphonix 16*¹.

Certains cherchent à avoir le dernier mot. D'autres cherchent le fin mot de l'histoire. De même, il y a ceux qui tracent une ligne de temps et la ponctuent de moments phares, puis lancent des prédictions pour parachever leur dessin. Il y a ceux qui songent à l'histoire en considérant plutôt ses détails pour mieux en imaginer le contexte. Enfin, il y a ceux qui utilisent les mots pour décrire et ceux qui les dissèquent ou en inventent pour saisir. Paul Zumthor, philologue, était de ceux-là. Nous lui devons notamment la notion de vocalité : « La vocalité, c'est l'historicité d'une voix : son usage². »

DE LA VOCALITÉ

Dans nombre de ses ouvrages, *vocalité* et *intervocalité* sont mentionnées. Zumthor déniche les indices de transmission vocale des textes étudiés, allant même proposer qu'à une certaine époque, toute poésie était chant. La vocalité devient « un autre type d'historicité poétique » reposant sur cette interrogation : « Dans quelle mesure le passage par la voix humaine transforme-t-il [...] le texte qui en est l'objet³ ? » À sa retraite en tant que médiéviste, Zumthor poursuit ses activités intellectuelles et se consacre à une anthropologie de la voix, à une actualité de ses rythmes et rites de par le monde. Des poésies traditionnelles aux poésies sonores, en passant par la chanson, son *Introduction à la poésie orale* (1983) rassemble un corpus généreux, du *bagré* ghanéen au *desafio* brésilien, de Gilles Vigneault à Giovanni Fontana. Le titre de la publication, imposé par l'éditeur, remplace *Présence de la voix*, une expression plus près des préoccupations de l'auteur, sensible au caractère fugace de son sujet : « Je trouve plutôt savoureuse l'ambiguïté de cette *Présence* : présence *hic et nunc*, de la voix, qui par nature pourtant ne se fixe jamais⁴... »

Or, quand le mot apparaît en dehors du champ des études médiévales, il se retrouve dans l'ombre d'un langage scientifique sclérosé, duquel le terme *oralité* participe. Pourtant, Zumthor n'a de cesse de défendre la vocalité dans ses ouvrages. S'il sert une « introduction » à la poésie *orale*, c'est, en dernière instance, la *vocalité* qu'il convoque. Tandis que l'oralité demeure une abstraction, un concept fixé par son opposition à l'écrit, la vocalité est concrète. Selon Zumthor, il n'y a pas d'oralité : il ne peut y avoir que des oralités. Le chercheur en distingue d'ailleurs trois types, divisés selon le rapport des sociétés à l'écriture : la « primaire » serait celle d'un complet alphabétisme, mais Zumthor met en doute son existence et considère qu'oralité et écriture sont nécessairement interreliées ; l'oralité « seconde » est celle d'une société qui connaît l'écriture ; la « mixte » est enfin celle d'une société vivement déterminée par ce rapport. Cette dernière est la nôtre et comprend, plus que jamais, ce qu'il nomme une oralité « médiatisée ». Envisageant qu'il faudra mesurer à plus long terme l'usage des technologies, il indique que ce mode d'oralité a déjà des incidences en poésie. Il note qu'Apollinaire et quelques-uns des premiers cubistes ont trouvé, dès l'invention du phonographe, des manières d'utiliser l'appareil de façon créative pour en dégager la matérialité de la voix. Sensible aux poésies expérimentales et à leur histoire, Zumthor rappelle que, pour Ungaretti, seule la voix fixe le texte, et que l'enregistrement prévaut sur l'écriture. Aussi, il donne pour exemples quelques-uns des poètes qui lui sont contemporains, ne manquant pas de référer au livre d'Henri Chopin sur le sujet⁵.

Or, la vocalité qui intéresse Zumthor s'éloigne des dynamiques entre oralité et écriture. Matière sonore, lieu de l'affect, marque sociale, singulière et évanescence, la voix est événement, tonalité et rythme ; elle est geste, « évoquant par là une opération non neutre, véhicule de valeurs propres, et productrice d'émotions qui engagent la pleine corporéité des participants »⁶. Fugitive, la voix n'est pas l'expression de la pensée ; elle est celle du corps. Elle est un *parangon* mouvant du discours, l'autre de la parole. De même, elle détourne volontiers la linguistique. Au lieu du phonème, unité sonore du langage, Zumthor propose le *vocème*. Plutôt qu'une unité symbolique, il s'agit d'un espace, d'une circonstance, d'une opération. La vocalité évite ainsi le logocentrisme⁷ et libère la poésie de la sémantique. La vocalité est opératoire puisque la voix, toujours unique et dynamique, est « inobjectivable ».



Henri Chopin dit à ce propos⁸ : « Lorsque Zumthor invente le mot “vocème”, il comprend le graphème et la voix. Et c’est quelque chose de fabuleux de voir certains auteurs s’intéresser à la poésie sonore pour aller au-delà de la littérature, au-delà d’eux-mêmes. » Figure emblématique des poésies expérimentales, Chopin était ami et complice de Zumthor. Il partageait avec lui une préoccupation majeure pour la voix comme premier instrument, premier média. Par sa pratique de la poésie sonore, il en travaillait l’intérieur, considérant « que les tessitures vocales ne sont plus une histoire de la bouche seulement, qu’il y a l’œsophage, toute la respiration de cette rumeur qu’est le corps, une rumeur incessée, continue ». Il précise :

Je veux rendre la voix humaine beaucoup plus vaste qu’elle n’était auparavant, en allant bien sûr moi aussi au-delà de l’écriture, et en rendant le son concret. À un moment donné, il m’est apparu que la musique était quelque chose de tout à fait concret, à la fois volatile et solide. Elle se concrétise dans l’espace. La voix humaine est partie du son. C’est donc la voix, avec l’« usine » qui est derrière elle, que j’ai mise en route. Nous nous sommes demandés [sic] avec Zumthor si l’on ne pouvait pas avoir une idée des *performers* de jadis. Vous savez que le mot « performance » est un mot anglais, mais qu’à l’origine, il s’agissait d’un terme français, qui voulait dire saisir, prendre, projeter.

Henri Chopin, sans jamais se désaffilier de la poésie où il puise ses références, élimine tout de même le texte de ses œuvres pour y découvrir de plus en plus la voix. En 1957, il réalise *Pêche de nuit*, le premier poème qu’il considère réussi et dans lequel les mots sont transfigurés. Les mots demeurent néanmoins une matière à réflexion, et ce sont eux, finalement, qui assurent la rencontre entre les deux hommes :

Au début, certains mots étaient majeurs, tel que [sic] par exemple le mot « souffle », et je me demandais pourquoi il y avait des valeurs phonémiques qui semblaient présider à la venue de tels mots. Comme une sorte de travail d’osmose dans le mot même, notamment dans les onomatopées. Et c’est un peu plus tard que j’ai vu quelqu’un qui partageait ces préoccupations, Zumthor, qui recherchait également à l’intérieur des mots une sémantique possible et inconnue.

Ensemble, Zumthor et Chopin publieront *Les riches heures de l’alphabet*, titre référant aux livres d’heures médiévaux, éditions manuscrites finement enluminées. Dans leur ouvrage, chaque lettre, dans sa forme et sa sonorité, est mise en valeur. Il est aisé d’imaginer que les deux hommes en aient enregistré une version. Une piste ici ouverte qui demeure à vérifier.

(OR)

Chopin n’est pas le seul poète contemporain à partager des intérêts avec le médiéviste. François Dufrêne, qui était le premier de sa génération à user d’un magnétophone à des fins artistiques, enregistrait ses légendaires cri-rythmes dès les années cinquante. Le plus étonnant, c’est qu’en parallèle, il effectuait des recherches sur des poètes du XV^e siècle, les grands rhétoriciens, qui constituaient alors le sujet de prédilection de Paul Zumthor. S’il est délicat de prétendre que les écrits de Zumthor ont influencé la démarche de l’artiste, une question du moins s’impose : qu’est-ce qui relie les pratiques expérimentales et les archaïsmes moyenâgeux ? L’oralité ? Plus encore, ce sont les valeurs de la voix ou, plutôt, la voix comme « valeur opératoire ».

La valeur opératoire de la voix est cette charge qui transforme l’émetteur et se répercute chez l’entendeur, celle qui s’intègre aux mœurs et les engendre. Entre les grands rhétoriciens et les poètes expérimentaux de l’après-guerre, il y aurait eu une parenthèse historique déterminante, un intermède. Ouverte au XV^e siècle, la parenthèse se serait fermée au XX^e avec la progression des technologies. L’idée, initiée par Marshall McLuhan dans les années soixante, suppose que l’arrivée de l’imprimerie en Occident a fondamentalement transformé la société. Il envisage que les médias électroniques induisent de nouveaux bouleversements. Zumthor, qui analyse cette hypothèse avec beaucoup de discernement, convient qu’il y a eu, au cours des cinq derniers siècles, une dévaluation progressive de la voix au profit de l’écriture. Tandis qu’il n’avance pas de prévision pour l’avenir, Henri Chopin est quant à lui plus insistant : « Les écritures, nécessaires pendant des siècles, ont amené aux droits de l’homme et à la démocratie, mais l’écriture pour tous, qui est en fin de compte récente – elle a environ cent ans – est devenue tout à fait relative. On a besoin du monde audio-visuel, on a besoin d’un monde hors des livres, et cela dans la poésie aussi. »

La voix a ses exigences et ses qualités, sa fonction propre. Elle n’est pas description, mais action et circonstance. Qu’en est-il des voix différées ? Des poèmes numériques ? Est-ce que nous y trouvons l’établissement d’une nouvelle écriture ou bien une obsolescence programmée plus labile et preste que le corps lui-même ? Encore, l’immuabilité formelle ne cesse de s’opposer à l’infinité de la mémoire. Encore, l’abstraction du langage se frotte à la spatialité du corps.

Henri Chopin (1922-2008) et Paul Zumthor (1915-1995) étaient amis. Leurs œuvres s’arrimaient à la vocalité et se rencontraient aux extrêmes du spectre de la voix. D’une part, ils ciblaient la puissance physiologique dans l’ici et maintenant de la performance, la charge de l’affect comprise à même ses subtilités, dans l’infini des variations. D’autre part, ils creusaient les sédiments du langage par une archéologie de l’expression humaine, en deçà des langues et des discours, pour en (é)puiser le fondement et le mystère : « Pas de mot de la fin, pas de dernier mot, pas de fin, de résolution finale. Le dernier mot, qui porte l’extrême, s’annule comme mot. Il faut l’entendre comme un cri, un chant, une louange⁹. »

1 Paul Zumthor, « Sonorité, oralité, vocalité », dans Roger Chamberland et Richard Martel (dir.), *Oralités : Polyphonix 16*, Intervention et CRILCQ, 1992, p. 17.

2 *Id.*, *La lettre et la voix*, Seuil, 1987, p. 21.

3 *Id.*, *Écriture et nomadisme : entretiens et essais*, Hexagone, 1990, p. 100.

4 *Ibid.*, p. 46.

5 *Cf. id.*, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, 1983, p. 162.

6 *Id.*, *Écriture et nomadisme*, op. cit., p. 124.

7 *Cf. id.*, *Introduction à la poésie orale*, op. cit., p. 27.

8 Tous les propos d’Henri Chopin transcrits ici sont issus de son entretien avec Vincent Barras. *Cf.* « Entretien avec Henri Chopin », *Poésies sonores*, Contrechamps, 1992, p. 127-136 ; [en ligne], [www.books.openedition.org/contrechamps/1300?lang=fr; \[doi\], 10.4000/books.contrechamps.1300](http://www.books.openedition.org/contrechamps/1300?lang=fr; [doi], 10.4000/books.contrechamps.1300).

9 Claude Lévêque, *Le proche et le lointain*, VLB, 1994, p. 78.