Fabula / Les Colloques
Livres de voix. Narrations pluralistes et démocratie

« Voix, polyphonie, démocratie »

Philippe Roussin

Pour citer cet article

Philippe Roussin, « « Voix, polyphonie, démocratie » », *Fabula / Les colloques*, « Livres de voix. Narrations pluralistes et démocratie », URL : https://www.fabula.org/colloques/document8077.php, article mis en ligne le 25 Mars 2022, consulté le 02 Juillet 2025

« Voix, polyphonie, démocratie »

Philippe Roussin

Polyphonie et voix appartiennent à des traditions culturelles différentes et à des champs épistémologiques hétérogènes[1]. La métaphore de la polyphonie ou plutôt du roman polyphonique apparaît sous la plume de Bakhtine, en 1929, dans la Poétique de Dostoïevski. Elle renvoie à une voix *écrite*. La notion de voix (hors voix grammaticale et voix narrative) renvoie au domaine du *sonore* et émerge, elle, au dix-neuvième siècle avec une origine dédoublée : elle s'inscrit dans les poétiques du romantisme (Michelet, Hugo et jusqu'à Péguy) ; elle accompagne, aux Etats-Unis, le long combat pour l'égalité des droits de cette partie de la population qui n'a pas voix, ou jamais pleinement, au chapitre. C'est cette dernière tradition qui me semble être la dominante, lorsque nous parlons aujourd'hui de « voix » à propos de la littérature, qu'on le sache ou pas.

La littérature de la modernité, si on en croit l'ancienne tradition théorique dominante de Valéry, Blanchot et de leurs émules, se serait construite contre la voix : l'œuvre littéraire est un « riche séjour de silence », une « défense ferme » ou une « muraille » contre l'« immensité parlante » : « le défaut de silence » est le signe de la « disparition de la parole littéraire »[2]. La littérature s'identifierait au sacrifice de la parole, à sa destitution, à la « production d'un silence ». Sartre, pour sa part, dénonce la « colonne de silence » mallarméenne et date l'avènement de l'écriture mutique de 1848 : échec des révolutions, fin du romanisme. Jacques Rancière rappelant ces propos en ouverture de *La parole muette* considère à leur suite le passage à l'écriture muette de la modernité comme l'origine de la « désertification de l'écriture » et de la « sacralisation de la littérature »[3]. Il associe, cependant, la venue de l'écrit au style de l'égalité et à ce qu'il nomme la « démocratie de la lettre errante ».

La nouvelle valorisation des voix signifierait donc, *a contrario*, la fin de l'institution moderne de la littérature. Divers motifs entrent dans l'intérêt contemporain pour la notion. La collecte de voix ou les « recueils polyphoniques »[4], *via* des procédures d'enquête mimées des sciences sociales, traduit aussi bien l'intérêt de la littérature

1 Plusieurs échanges fournis avec Catherine Depretto, Adelaïde Russo et Philippe Daros ont nourri la réflexion présentée ici.

2 Maurice Blanchot, *Le livre à venir, Gallimard*, 1959, p. 267.

3 Jacques Rancière, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette, 1998, p. 12.

4 Nathalie Piégay, « Nouveaux usages de l'enquête », *Critique*, n° 870, 2019, Editions de Minuit, p.984.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

pour le matériau sonore que pour le montage comme modalité de composition et d'arrangement de ce matériau. Entrent aussi en ligne de compte et se conjuguent la perte d'autorité de la littérature et un recours cherché du côté de *l'histoire d'en bas* visant à réhabiliter le point de vue des « sans voix »[5], de l'histoire orale (Paul Thompson, *The Voice of the Past : Oral History,* 1978) ou des interviews rebaptisés témoignages de *La Misère du monde* (1992), coup de théâtre sociologique et bestseller adapté à la scène. L'intérêt littéraire pour les voix et leur recueil exprime, enfin, les aspirations qui se manifestent dans les mouvements sociaux, cherchant à renouveler les conceptions délibératives de la démocratie sur le fonds d'une crise des formes existantes de représentation, en même temps, aussi, qu'un populisme compassionnel, différent du populisme littéraire des années trente, accordé au populisme politique présent[6].

L'autre origine de la notion de voix remonte, également, au dix-neuvième siècle. Elle a pour terreau la démocratie nord-américaine dès sa naissance : « Voice of the people ». *We the people*: tels sont les trois premiers mots du préambule de la Constitution américaine de 1788. Ils posent, bien sûr, la question de la politique de l'égalité (qui fait partie de « nous le peuple » ?) et ouvrent la longue histoire de l'inclusion démocratique, telle que l'a retracée Iris Marion Young[7]. La théorie démocratique devrait inclure davantage de formes de reconnaissance, de narration, de rhétorique et de protestation publique, dans l'exposé des idéaux normatifs de la communication politique. Les différents usages de la notion se rassemblent dans la définition consacrée qu'en donne Albert O. Hirschman dans *Exit, Voice and Loyalty* (1970) : vote, suffrage mais aussi articulation des demandes sociales, avec sa double dimension d'oralité expressive et de soutien de la revendication politique.

Au total, la voix et la politique de la voix auront été, en outre, au centre du projet des *cultural studies*. La voix, c'est encore donner voix : une pratique associée au soutien des groupes sociaux marginalisés ou défavorisés, en leur permettant d'avoir voix au chapitre. Cependant, donner voix, donner la parole est aussi cette attitude de possible condescendance, qui se sait ou s'ignore telle, qui conduit à parler *pour* ou *à la place de*. Tel est le point de vue critique développé par Gayatri Spivak dans *Can The Subaltern speak ?*, sur lequel je reviendrai au terme de cette présentation.

5 Edward P. Thompson, « History from below », *Times Literary Supplement*, 7 avril 1966.

6 Federico Tarragoni analyse bien comment il s'agit d'aborder le peuple *infans*, sans voix, « comme le lieu d'une polyphonie sociale, comme le commun d'un ensemble de voix peuplant l'organisation sociale et historique. Car le propre du peuple est d'être doté d'une voix, d'un ensemble de discours *vrais* sur les sorts sociaux ; l'histoire, insensible à cette voix, peut retrouver la polyphonie d'un siècle », « Le peuple et son oracle. Une analyse du populisme savant à partir de Michelet », *Romantisme*, n° 170, 2015, p. 115.

7 Iris Marion Young, *Inclusion and Democracy*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Le roman polyphonique

La notion de polyphonie apparait dans la première version de *La poétique de Dostoïevski* que Bakhtine publie en 1929. Nous ne connaissons en France que la seconde version, de 1963, où figure notamment l'ajout du chapitre V, très discuté, sur la Ménippée[8]. En 1929, Bakhtine s'en tient au roman dostoïevskien et traite essentiellement des œuvres de la maturité et, en fait, d'abord des *Frères Karamazov*. Dostoïevski a mis longtemps en Russie à être reconnu comme un grand romancier. La reconnaissance tardive d'une forme littéraire qui paraissait étrange intervient dans les années 20. En 1929, le livre de Bakhtine est l'aboutissement d'un certain nombre de travaux antérieurs et il marque un saut qualitatif[9].

Les thèses sur la polyphonie figurent dès les premières pages du premier chapitre, « Le roman polyphonique de Dostoïevski et son analyse dans la critique littéraire ». Je rappelle les grandes thèses exposées dans ces pages :

> Lorsqu'on aborde la vaste littérature consacrée à Dostoïevski, on a l'impression d'avoir affaire, non pas à *un seul* auteur-artiste qui aurait écrit des romans et des nouvelles, mais à toute une série de philosophes, *à plusieurs* auteurs-penseurs : Raskolnikov, Mychkine, Stavroguine, Ivan Karamazov, Le Grand Inquisiteur, etc. [10].
>
> […]
>
> Le héros jouit d'une autorité idéologique et d'une parfaite indépendance ; il est perçu comme l'auteur de ses propres conceptions idéologiques à valeur absolue, et non pas comme objet de la vision artistique de Dostoïevski, couronnant un tout. […] La signification directe, « valable en soi », des paroles du héros, brise le plan monologique du roman et appelle une réponse immédiate, comme si le héros n'était pas objet du discours de l'auteur, mais porteur autonome et à part de son propre discours[11].
>
> […]

8 Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, présentation de Julia Kristeva, Paris, Seuil, 1970. Lorsque paraît, en 1929, *La poétique de Dostoïevski*, Bakhtine est en prison et condamné à l'exil en tant que membre de Voskrenie (« Résurrection » et « dimanche »), association philosophico-religieuse qui soutient la révolution de manière critique, s'oppose à sa culture athée et plaide en faveur de l'union de la révolution sociale et du christianisme.

9 Bakhtine cite plusieurs des critiques qui l'ont précédé: V. Ivanov qui rattache Dostoïevski à la tragédie et à la tradition théâtrale; la référence au dialogue dramatique et au monde du théâtre est centrale: au théâtre, on parle et on dialogue; de fait, chez Dostoïevski, la fonction du narrateur est une fonction de régie; L. Grossman, qui a relevé l'exceptionnelle importance de «la forme de la conversation ou de la discussion dans lesquelles les différentes points de vue peuvent alternativement prendre le dessus» (*La poétique, de Dostoïevski*, *op.cit.,* p. 45) ; V. Komarovitch qui, à propos de *L'Adolescent* , rapproche l'unité esthétique de l'œuvre de la musique polyphonique (*ibid.*, p. 52).

10 Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, *op.cit.,* p. 31.

11 *Id., ibid.,* p. 31.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> Dostoïevski, à l'égal du Prométhée de Goethe, ne crée pas comme Zeus, des esclaves sans voix, mais des hommes *libres*, capables de prendre place *à côté* de leur créateur, de le contredire et même de se révolter contre lui. *La pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes, la polyphonie authentique des voix à part entière, constitue en effet un trait fondamental des romans de Dostoïevski.* Ce qui apparaît dans ses œuvres, ce n'est pas la multiplicité de caractères et de destins à l'intérieur d'un monde unique et objectif, éclairé par la seule conscience de l'auteur, *mais la pluralité des consciences 'équipollentes' et de leur univers*[12]*.*

Nous retrouverons ultérieurement les « esclaves sans voix ».

Les principaux traits de la polyphonie

« Dostoïevski, conclut Bakhtine, est le créateur du *roman polyphonique* ». Parmi les traits du roman polyphonique qu'il identifie, j'en retiendrai cinq :

1 - La polyphonie se manifeste avec le genre romanesque qui, lira-t-on dans « Récit épique et roman », diffère des genres oratoires et déclamatoires, et qui, plus jeune que l'écriture, est donc « adapté organiquement aux formes nouvelles de la réception silencieuse, c'est-à-dire de la lecture »[13]. On retrouve, dans les dernières pages de *Le Marxisme et la philosophie du langage,* également de 1929, la même référence, cette fois à propos du discours indirect libre, à la lecture muette instaurée par le roman :

> Le développement même du discours indirect libre est lié à l'adoption par les grands genres littéraires en prose, d'un registre muet. Seule cette adaptation de la prose à la lecture muette a rendu possibles la superposition des plans et la complexité, non transmissibles oralement, des structures intonatives, tous traits caractéristiques de la nouvelle littérature[14].

En d'autres termes, comme l'écrit Anthony Wall, dans un article paru au plus haut de la vague d'intérêt pour Bakhtine et dont je reprends ici les analyses, lire, selon Bakhtine, c'est avoir « appris à écouter l'hétéroglossie (le plurilinguisme) contenue dans tout discours humain » [15] : « c'est en n'actualisant aucune voix particulière que la lecture muette laisse résonner toutes les possibilités implicites dans le texte »[16].

---

12 *Id., ibid.,* p.32-33.

13 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman,* traduit du russe par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, 1978, p.441.

14 Mikhaïl Bakhtine (V.V. Volochinov), *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, traduit du russe et présente par Marina Yaguello, préface de Roman Jakobson, Paris, Minuit, 1977, p. 215.

15 Anthony Wall, «Apprendre à écouter : le problème des métaphores musicales dans la critique bakhtinienne», *Etudes françaises,* Volume 20, numéro 1, printemps 1984, p. 66.

16 Anthony Wall, «Apprendre à écouter [...]», *art.cit*. p. 73.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Ce qui signifie aussi que nous sommes, à lire les textes, très loin de la *doxa* critique qui a voulu assimiler polyphonie et voix à la puissance. La polyphonie existe dans le *roman*, et l'auteur est un régisseur. Ce qui n'empêche pas Bakhtine d'écrire ailleurs, dans le deuxième chapitre, la formule devenue célèbre : « le héros de Dostoïevski n'est pas une image objectivée, mais un mot à part entière, une *voix réelle* ; on ne peut le voir, mais seulement l'entendre »[17]. Au même moment, rappelons-le, les formalistes s'intéressent, pour leur part, au *skaz*, à la forme narrative et au discours oral du narrateur, leçon reprise par Walter Benjamin quelques années plus tard.

2 - Bakhtine fait lui-même remarquer que la comparaison qu'il établit entre le roman de Dostoïevski et la polyphonie est de nature analogique : on ne devrait pas prendre ses métaphores à la lettre. Parmi celles qui ont trait à la musique, les plus fréquentes concernent la voix, la polyphonie et l'accent. Comme le note encore Anthony Wall, la métaphore bakhtinienne de la polyphonie recouvre, au moins, trois teneurs hétérogènes :

a) sur le plan esthétique, la voix bakhtinienne se confond avec «la gamme de contenus sémantiques, de nuances et de connotations compatibles avec les traits de caractère et la situation sociale d'un personnage conçu comme instance narrative »;

b) sur le plan sociolinguistique, elle se « constitue dans la gamme des possibilités lexicales, grammaticales et intonationnelles ouvertes à un locuteur concret dans une situation donnée d'interaction sociale » ;

c) au plan philosophique, la voix est ce qui différencie l'objet des sciences pures de celui des sciences humaines.

3 - Il existe tendanciellement autant de voix qu'il existe de personnages. La voix bakhtinienne est également métaphore de la conscience individuelle, elle est une voix déchirée de l'intérieur[18]. Un personnage peut être lui-même habité par plusieurs voix : « Là où commence la conscience, commence pour lui également le dialogue »[19]. Il suffit de rappeler l'homme des *Notes du souterrain*. La voix romanesque, qui a partie liée avec la conscience des personnages, n'est nullement stable. Elle se laisse très mal cerner à partir de la notion de « point de vue » (Wayne Booth), qui suggère une position fixe. Enfin la voix intérieure d'une personne peut être exprimée ou reprise par un autre personnage - cela arrive fréquemment dans les dialogues entre les trois frères Karamazov.

4 – À plusieurs reprises, Bakhtine cite Dante - « l'univers formellement polyphonique de Dante » - comme l'écrivain ayant pratiqué la polyphonie avant Dostoïevski :

17 Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, *op.cit.,* p.90.

18 Anthony Wall, «Apprendre à écouter [...]», *art.cit*. p. 71.

19 Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, *op.cit.,* p. 77.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> C'est ce don particulier d'entendre et de comprendre toutes les voix ensemble, et dont on ne trouve l'équivalent que chez Dante, qui a permis à Dostoïevski de créer le roman polyphonique. La complexité, la contradiction, le multivocalisme, les conflits réels de l'époque de Dostoïevski, sa qualité de roturier et de 'pèlerin' social, sa profonde participation biographique et intérieure à la multiplicité objective des plans de la vie et, enfin, la faculté de voir le monde à travers les interactions et les coexistences, tout cela a préparé le terrain sur lequel s'est développé son roman polyphonique.[20]

Cependant, lorsqu'il historicise le phénomène, Bakhtine le rattache généralement à l'époque moderne :

Dostoïevski trouvait et prenait la multiplicité des plans et les contradictions [...] dans le monde social objectif. [...] Il voyait la multiplicité des plans et les contradictions de la réalité sociale, comme un phénomène objectif de l'époque. L'époque elle-même a rendu possible le roman polyphonique.[21]

5 - Dans le roman polyphonique, il n'y a ni devenir ni résolution - Bakhtine écrit « annulation » - dialectiques :

> Nulle part chez Dostoïevski, on ne trouve le devenir dialectique d'un esprit unique ; d'une façon générale, il n'y a pas chez lui de devenir, pas de croissance. [...] Chaque roman peint la confrontation entre plusieurs consciences, sans annulation dialectique, sans fusion dans l'unité d'un seul esprit en devenir, de même que ne se fondent pas les esprits et les âmes dans l'univers formellement polyphonique de Dante. [...] L'esprit unique en devenir, même en tant qu'image, est totalement étranger à Dostoïevski. Son monde est profondément *plural*. S'il fallait faire un rapprochement, trouver une image dans le goût idéologique de Dostoïevski, on pourrait faire appel à l'Église au sens de communion d'âmes indépendantes, dans lesquelles se retrouvent les pécheurs et les justes, soit encore l'univers de Dante où la pluralité des plans est transposée dans l'éternité et où coexistent repentis et impénitents, damnés et élus. Ce genre d'image serait, au moins, dans la manière de Dostoïevski lui-même : plus exactement, de son idéologie. Mais L'Église reste, elle aussi, une simple comparaison, qui n'explique rien de la structure proprement dite du roman[22].

Bakhtine conclut que « l'approche polyphonique n'a rien à voir ni avec le relativisme ni avec le dogmatisme », ce qu'il appelle encore le « monologisme idéologique » mais revient à « entendre son époque comme dans un grand dialogue ». Pas de résolution dialectique : on pense à l'autre grande théorie contemporaine du roman, celle de G. Lukacs, théorie hégélienne de la littérature, parue en 1919, qui ne dit rien de Dostoïevski et se conclut avec la figure de Tolstoï.

20 *Id., ibid.,* p. 64.

21 *Id., ibid.,* p.60.

22 *Id., ibid.,* p. 58.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Que vaut la métaphore musicale de la polyphonie?

L'auteur de *la Poétique de Dostoïevski* a hérité des concepts de polyphonie et de monologue, et il en fait des principes de compréhension du monde historique et idéologique à ses différentes époques. La polyphonie musicale correspond à l'esthétique de la période de transition qui succède à l'art à l'unisson du Moyen Âge et qui précède le monologue de la modernité d'après la Renaissance[23]. Conscient dès les premières décennies du X^e^ siècle, l'art polyphonique entre dans l'âge adulte au XIV^e^ siècle (Guillaume de Machaut, « Messe de Notre-Dame ») et atteint son âge d'or aux XV^e^ et XVI^e^ siècles (Josquin des Près, Guillaume Dufay, Palestrina, etc.). Les genres musicaux revêtent, tous, peu à peu la forme polyphonique. La monodie, qui caractérisait la musique sacrée depuis ses débuts va progressivement s'enrichir de plusieurs voix différentes et de lignes mélodiques superposées. Le thème liturgique est entouré d'arabesques.

Dieu, cependant, n'est pas polyphonique. Depuis toujours, l'Eglise veille avec soin sur la musique sacrée dans les fonctions du culte et dans le domaine de la liturgie. Saint Augustin a défini le rôle du chant dans la liturgie par deux mots: *una voce uno corde* (d'une seule voix et d'un seul cœur). L'unisson est le symbole de la prière qui s'élève de la communauté des fidèles. La polyphonie pose donc des problèmes et n'est pas vue d'un bon œil. Le chant ne doit pas obscurcir le texte chanté. L'intelligibilité des paroles est un souci constant des Pères de l'Eglise et, ensuite, du Concile de Trente. Or, par ses développements artistiques, la polyphonie complexifie les voix et complique l'intelligibilité du texte. Dans les madrigaux de Gesualdo à Mantoue au XVI^e^ siècle, le tissu polyphonique de la plainte est si complexe que le texte en devient peu compréhensible. Les grands madrigaux de Monteverdi sont, à partir du livre IV, de plus en plus difficiles à déchiffrer. On se trouve ici face à une esthétisation de la complexité des voix, jouant sur la diversité des tessitures : aux yeux de l'institution religieuse, la polyphonie, en tant qu'ornementation esthétique faite pour séduire, est aguicheuse.

En 1324-1325, la décrétale Docta sanctorum promulguée par Jean XXII condamne les recours à la polyphonie « moderne » dans le cadre liturgique[24]. Mots et chants ne doivent faire qu'un : leur dissociation est ressentie comme une atteinte à l'ordre des rites, sinon à l'ordre du monde, puisque la musique est l'une des manifestations

23 Je renvoie aux travaux du musicologue Gilles Cantagrel.

24 Étienne Anheim, « Une controverse médiévale sur la musique : la décrétale Docta sanctorum de Jean XXII et le débat sur l'ars nova dans les années 1320 », *Revue Mabillon*, 11 (2000, t. 72), p. 221-246.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

de la cohérence cosmo-théologique voulue par Dieu. Deux siècles plus tard, la réaction imposée par la Réforme pèsera sur les débats du Concile de Trente. La polyphonie est reçue avec méfiance, la menace de son interdiction est finalement écartée. En revanche, les réformateurs, notamment Calvin à Genève, choisissent de revenir à la monodie.

La Réforme et le concile de Trente puis la glorification du soliste au XVII^{e} siècle dans l'opéra et la musique instrumentale mettront fin à la complexité polyphonique. Dans son principe, la polyphonie vocale aura engendré le grand art instrumental et se dissoudra dans la mélodie accompagnée, qui culmine dans la musique de la période romantique. Enfin, alors que la monodie n'a jamais donné lieu à une telle déviation, la polyphonie aura la sécularisation pour héritage.

S'agissant de l'usage métaphorique par Bakhtine de la polyphonie musicale, trois remarques s'imposent :

1 - La polyphonie consiste en une ornementation de la ligne monodique et en une diversification et altération des textes en fonction des tessitures (grave, aigue). Elle est une esthétisation et une complexification de la liturgie.

2 - La musique, en se complexifiant, devient un fait d'expertise : la polyphonie est le fait d'interprètes savants du texte sacré qui, bientôt, s'appelleront des artistes.

3 - La polyphonie est savante (et non pas populaire comme le corps du peuple rabelaisien dans l'autre grand livre de Bakhtine) et « démocratique » en ce sens que les voix y sont à parité égale : il y a pluralité des voix sans voix supérieure.

De la polyphonie, Bakhtine retient essentiellement trois traits : 1 - la voix de l'auteur ne supplante pas les autres ; 2- les voix restent autonomes et « équipollentes » ; 3 - la polyphonie est pluralité de voix en l'absence de vérité dogmatique. Au total, la réflexion sur le roman polyphonique aboutira, quarante ans plus tard, aux conclusions des *Carnets 1970-1971*, qui constatent l'accomplissement au cours de l'histoire d'une « sécularisation complète de la littérature[25] ». La réflexion de Bakhtine, qui conclut à la sécularisation et à la démocratisation de la littérature dans le temps, rejoint les conclusions des deux autres grandes théories du vingtième siècle du roman, celles de Lukacs et d'Auerbach, sur la démythification et la désacralisation de la littérature, après les récits sacrés et les épopées des sociétés fermées.

25 Mikhaïl Bakhtine, « Les carnets 1970-1971 », Esthétique de la création verbale, Gallimard, 1984, p. 351.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Voix et voice

La voix du peuple est, en démocratie, au centre de tout. Dans les *Federalist papers* le recueil d'essais rédigés en 1787-1788 pour expliquer et défendre la nouvelle constitution nord-américaine alors en attente d'adoption, il est question de « public voice, pronounced by the representatives of the people » ou encore de « plurality of voices »[26]. Pour Hamilton, l'un de ses principaux rédacteurs, le caractère essentiel et primordial du nouveau système est celui d'une institution fondée sur « the free voice of the whole people of the United States ».

La question est de savoir qui est inclus dans « the whole people » : nous sommes alors au point de départ du processus de démocratisation et d'extension des droits de citoyenneté et de vote. Tout au long du dix-neuvième siècle - les moments de l'émancipation et de l'abolition de l'esclavage, les amendements qui mettent fin à l'esclavage, garantissent la citoyenneté et le droit de vote aux anciens esclaves - et jusqu'au au milieu des années 1930, la notion de *voix* est au centre des revendications de ceux qui en sont privés, sont sans voix parce qu'ils ne sont pas libres, dans la mesure où ils sont considérés comme des *biens*, une *propriété* et non des *personnes*. La Constitution de 1788 ne nomme ni l'esclavage ni les esclaves, mais elle le valide (dans la section 2 de son article 1) : il y a les « hommes libres », les Indiens et « toutes les autres personnes ». Un esclave est comptabilisé à hauteur des trois cinquièmes d'un homme libre ; cette comptabilité entre dans le calcul de la représentation des États de la chambre basse du Congrès et assure un poids politique certain aux États esclavagistes du Sud. La population non libre est comptabilisée, d'autres la représentent.

J'emprunte mon premier exemple au récit d'esclave le plus célèbre parmi la centaine de ceux qui ont été rédigés entre 1830 et1860, celui de Frederick Douglass devenu, après son rachat, un grand orateur abolitionniste et une figure politique. Sa première autobiographie, publiée en 1845, a pour titre *Narrative of the life of Frederick Douglas written by himself* [27]. « Written by himself », la mention est d'importance, dans un pays où les lois interdisent alors l'alphabétisation et l'éducation des esclaves : Douglass est l'auteur de son livre ; il ne s'agit pas d'un récit recueilli par d'autres. Toni Morrison nous aide à prendre la mesure de la formule :

> La publication de récits d'esclaves, au xix^{e} siècle, a connu un immense succès de librairie. Le débat sur l'esclavage et la liberté sévissait dans la presse. […] Comment pouvait-on parler […] de presque tout ce dont un pays peut

26 *The Federalist Papers*, Clinton Rossiter éditeur, A Signet Classic, New York, 1999.

27 Le livre a été traduit en 1848, année de l'abolition de l'esclavage par la Deuxième République ; il en existe aujourd'hui plusieurs éditions en français.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> se préoccuper sans avoir pour référence, au cœur du discours, au cœur de la définition, la présence des Africains et de leurs descendants ? Ce n'était pas possible. Et cela n'a pas eu lieu. Ce qui a eu lieu, bien souvent, c'était un effort pour parler de ces choses avec un vocabulaire conçu pour dissimuler le sujet. […] La conséquence a été le récit du maître qui parlait *pour* l'Africain et ses descendants ou bien qui parlait du premier. […] Quelque popularité qu'aient connue les récits d'esclaves, […] le propre récit des esclaves, tout en libérant le narrateur de bien des façons, n'a pas détruit celui du maître. […] Le silence de la part et à propos de sujet était à l'ordre du jour. Certains de ces silences ont été rompus et d'autres, entretenus par des auteurs qui vivaient en compagnie et au sein du récit qui garantissait l'ordre[28].

Dans le passage suivant, extrait d'une conférence prononcée à Rochester, le 1er décembre 1850, Douglass évoque les meetings et rassemblements politiques qu'il a observés en Irlande et en Ecosse lors de son séjour en Europe en 1845-1847, alors qu'il était encore un esclave illégalement libre, et il les rapproche de la situation de l'esclave américain :

> The multitude can assemble upon all the green hills and fertile plains of the Emerald Isle; they can pour out their grievances, and proclaim their wants without molestation ; and the press, that "swift-winged messenger," can bear the tidings of their doings to the extreme bounds of the civilized world. They have their "Conciliation Hall," on the banks of the Liffey, their reform clubs, and their newspapers; they pass resolutions, send forth addresses, and enjoy the right of petition. But how is it with the American slave? Where may he assemble ? Where is his Conciliation Hall ? Where are his newspapers? Where is his right of petition ? Where is his freedom of speech ? his liberty of the press ? and his right of locomotion ? He is said to be happy; happy men can speak. But ask the slave what is his condition — what his state of mind — what he thinks of enslavement ? and you had as well address your inquiries to the silent dead. There comes no voice from the enslaved [29].

Douglass explique dans le texte qui suit, celui-ci extrait du dernier chapitre de *My Bondage and my freedom*, deuxième autobiographie parue en 1855, comment, à son retour d'Europe, il s'est trouvé face au défi de devenir un avocat de l'abolition, usant

---

28 Toni Morrison, « Black Matter(s) », *La source de l'amour propre*. *Essais choisis, discours et méditations*, traduit de l'anglais par Christine Laferrière, 10/18, 2019, p. 243-245.

29 Frederick Douglass, *My Bondage and My Freedom*, 1855, Project Gutenberg's, p. 341 : « La multitude peut s'assembler sur toutes les collines verdoyantes et par les plaines fertiles de l'île d'Émeraude ; elle peut exprimer ses griefs et proclamer ses désirs sans être agressée ; et la presse, ce 'messager aux ailes rapides', peut transmettre les nouvelles de ses faits et gestes jusqu'aux limites les plus reculées du monde civilisé. Elle a son Conciliation Hall, sur les rives de la Liffey, ses clubs de réforme et ses journaux ; elle adopte des résolutions, envoie des discours et jouit du droit de pétition. Mais qu'en est-il de l'esclave américain ? Où peut-il se réunir ? Où est sa salle de conciliation ? Où sont ses journaux ? Où est son droit de pétition ? Où est sa liberté de parole ? Sa liberté de la presse ? Et sa liberté de circulation ? On le dit heureux ; les hommes heureux peuvent parler. Mais demandez à l'esclave quelle est sa condition, quel est son état d'esprit, ce qu'il pense de l'esclavage, et vous pourriez aussi bien poser vos questions aux morts muets. Aucune voix ne vient de l'esclave. » (traduction de l'auteur)

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

de sa *voix*, de sa *plume*, de son *vote* – les trois termes sont donnés comme des équivalents :

> A trial awaited me on my return from England to the United States, for which I was but very imperfectly prepared. My plans for my then future usefulness as an anti-slavery advocate were all settled. My friends in England had resolved to raise a given sum to purchase for me a press and printing materials; and I already saw myself wielding my pen, as well as my voice, in the great work of renovating the public mind, and building up a public sentiment which should, at least, send slavery and oppression to the grave, and restore to " liberty and the pursuit of happiness " the people with whom I had suffered, both as a slave and as a freeman. [...] Believing that one of the best means of emancipating the slaves of the south is to improve and elevate the character of the free colored people of the north, I shall labor in the future, as I have labored in the past, to promote the moral, social, religious, and intellectual elevation of the free colored people; never forgetting my own humble origin, nor refusing, while Heaven lends me ability, to use my voice, my pen, or my vote, to advocate the great and primary work of the universal and unconditional emancipation of my entire race [30].

En 1892, ce même usage du terme de voix se retrouve dans *A Voice from the South. By a Black Woman of the* South d'Anna Julia Cooper, ouvrage devenu ensuite un classique du féminisme noir américain. À l'ouverture du livre, Cooper explique que l'homme noir, si sa voix ait été étouffée, a du moins été consulté, tandis que la femme noire restait, elle, « muette et sans voix » :

> In the clash and clatter of our American Conflict, it has been said that the South remains Silent. Like the Sphinx she inspires vociferous disputation, but herself takes little part in the noisy controversy. One muffled strain in the Silent South, a jarring chord and a vague and uncomprehended cadenza has been and still is the Negro. And of that muffled chord, the one mute and voiceless note has been the sadly expectant Black Woman,
>
> An infant crying in the night,
>
> An infant crying for the light,
>
> And with no language — but a cry[31].

[30] Frederick Douglass, *My Bondage and My Freedom* 1855, Project Gutenberg, p. 305 et p. 314 : « À mon retour d'Angleterre, une épreuve, à laquelle je n'étais que très imparfaitement préparé m'attendait aux États-Unis. Les plans pour mon activité future comme avocat anti-esclavagiste étaient fin prêts. Mes amis en Angleterre avaient décidé de réunir l'argent pour m'acheter une presse et du matériel d'imprimerie ; et je me voyais déjà, usant de ma plume, ainsi que de ma voix, pour le grand travail de rénovation de l'esprit public et de construction d'un sentiment public qui devait, pour le moins, envoyer l'esclavage et l'oppression dans la tombe, et redonner 'la liberté et la poursuite du bonheur' à ceux avec qui j'avais souffert, à la fois comme esclave et comme homme libre. [...] Convaincu que l'un des meilleurs moyens d'émanciper les esclaves du Sud était d'améliorer et d'élever le caractère des personnes de couleur libres du Nord, je m'efforcerai à l'avenir, comme je l'avais fait par le passé, d'encourager l'élévation morale, sociale, religieuse et intellectuelle des personnes de couleur libres ; sans jamais oublier l'humilité de mon origine, ni refuser, tant que le Ciel m'en donnerait la possibilité, d'utiliser ma voix, ma plume ou mon vote pour défendre la grande œuvre fondamentale de l'émancipation universelle et inconditionnelle de toute ma race » (traduction de l'auteur).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Vient ensuite le récit du passage de la voix réduite au silence au témoin déposant devant le tribunal, également tribunal de l'histoire :

> One important witness has not yet been heard from. The summing up of evidence deposed, and the charge to the jury have been made — but no word from the Black Woman. It is because I believe the American people to be conscientiously committed to a fair trial and ungarbled evidence, and because I feel it essential to a perfect understanding and an equitable verdict that truth from each standpoint be presented at the bar, that this little Voice has been added to the already full chorus[32].

Enfin, vient cette phrase, où l'on peut reconnaître les termes de la problématique contemporaine de l'appropriation culturelle :

> At any rate, as our Caucasian barristers are not to blame if they cannot quite put themselves in the dark man's place, neither should the dark man be wholly expected fully and adequately to reproduce the exact Voice of the Black Woman[33].

En 1900, la *voix* figurera encore dans le titre de la chanson *Lift Every Voice and Sing*, écrite sous forme de poème et de prière d'action de grâce pour la liberté, puis mise en musique pour l'anniversaire d' Abraham Lincoln en 1905, avant que la NAACP (Association nationale pour l'avancement des personnes de couleur) en fasse, en 1919, l'hymne national noir[34].

Au cœur des années 30, la décennie par excellence du documentaire aux Etats-Unis, à côté des campagnes photographiques de la Farm Security Administration, plusieurs milliers de jeunes écrivains - parmi lesquels Nelson Algren, Ralph Ellison, Saul Bellow, John Cheever ou Richard Wright, sont chargés, dans le cadre du Federal Writers' Project (1935-1938) du New Deal démocratique, d'interviewer des milliers d'Américains et d'anciens esclaves, enregistrant leurs expériences et leur langue. Le

31 Anna Julia Cooper, *A Voice from the South. By a Black Woman of the South*, Xenia, The Aldine Printing house, 1892 The Project Gutenberg EBook. Les vers cités appartiennent à la section LIV d'*In Memoriam A.H.H.*, recueil de poèmes d'Alfred Tennyson paru en 1850: « Dans le choc et le fracas de notre différend américain, on a dit que le Sud restait silencieux. Comme le Sphinx, il inspire des discussions véhémentes, mais prend, lui-même, peu de part à la controverse bruyante. Dans le silence du Sud, le Nègre a été et est toujours un air étouffé, un accord discordant et une cadence confuse et incompréhensible. Et dans cet accord étouffé, la seule note muette et sans voix a été la femme noire tristement en attente.

32 Anna Julia Cooper, *A Voice from the South. By a Black Woman of the South*, *op.cit.*: «Un témoin important n'a pas encore été entendu. On a donné un résumé des preuves qui ont été déposées et on a fait les recommandations au jury - mais on n'a entendu aucun mot de la bouche de la femme noire. C'est parce que je crois que le peuple américain est scrupuleusement attaché à un procès équitable et à des preuves certaines, et parce que je pense qu'il est essentiel pour une compréhension parfaite et un verdict équitable que la vérité de chaque point de vue soit présentée à la barre, que cette petite voix a été joutée à un chœur déjà bien rempli» (traduction de l'auteur).

33 Anna Julia Cooper, *A Voice from the South. By a Black Woman of the South*, *op.cit.*: « Quoi qu'il en soit, comme nos avocats blancs ne sont pas à blâmer s'ils ne peuvent pas se mettre *tout à fait* à la place de l'homme noir, on ne devrait pas non plus s'attendre à ce que l'homme noir reproduise pleinement et adéquatement la voix exacte de la femme noire» (traduction de l'auteur).

34 On retrouve le mot et la notion de voix dans *Darkwater. Voices from Within the Veil*, œuvre de W.E.B. Du Bois, œuvre publiée en 1920: «Today those who have a voice in the body politic have expressed their wishes and sufferings ».

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

résultat en est le plus grand corpus de récits à la première personne collectés aux États-Unis : à titre d'exemples, *Born in Slavery : Slave Narratives from the Federal Writers' Project, 1936-1938* ; *Slave Narratives : A Folk History of Slavery in the United States from Interviews with Former Slaves (1941)*.

Parmi les ouvrages majeurs alors produits et devenus des classiques, il faut faire un sort à 12 Million Black Voices : A Folk History of the Negro in the United States, livre de Richard Wright paru en 1941[35]. Animé du même esprit documentaire que *Let us now praise famous men : Three Tenant Families* (*Louons maintenant les Grands hommes*) autour de trois familles de métayers blancs, paru la même année, 1941, l'ouvrage n'est pas, comme le livre de James Agee et de Walker Evans, le produit d'une collaboration entre un écrivain et un photographe. C'est un recueil de photographies de la Farm Security Administration, peu diffusées et peu publiées alors parmi toutes celles qui sont produites, qui montrent les Noirs, et dont Richard Wright signe les textes. 12 Million Black Voices montre les visages d'Américains que la ségrégation rendait invisibles. Wright rédige une histoire revue de l'Amérique noire à la première personne du pluriel, organisée en quatre sections («Our Strange Birth», « Inheritors of Slavery », «Death on the City pavements» et « Men in the Making»), divisées en scènes:

> We millions of black folk who lived in this land were born into Western civilization of a weird and paradoxical birth. The lean, tall, blond men of England, Holland and Denmark, the dark, short, nervous men of France, Spain and Portugal, men whose blue and gray and brown eyes glinted with the light of the future, denied our human personalities, tore us from our native soil, weighted our legs with chains, stacked us like cord-wood in the foul holes of clipper ships, dragged us across thousands of miles of ocean and hurled us into another land, strange and hostile, where for a second time we felt the slow, painful process of a new birth amid conditions harsh and row [36].

« We millions of black folk » fait, bien sûr, écho à « We the people », les premiers mots du préambule de la Constitution de 1788.

---

35 12 Million Black Voices: A Folk History of the Negro in the United States, text by Richard Wright, photo-direction by Edwin Rosskam, The Viking Press, New York,1941.

36 Edition citée : Richard Wright, *12 Million Black Voices: A Folk History of the Negro in the United States, with photographs by Edwin Rosskam*, Lindsay Drummond Limited, Londres, 1947, p.5 : « Nous, les millions de Noirs qui avons vécu sur cette terre, sommes nés dans la civilisation occidentale d'une naissance étrange et paradoxale. Les hommes maigres, grands et blonds d'Angleterre, de Hollande et du Danemark, les hommes rudes, petits et nerveux de France, d'Espagne et du Portugal, des hommes dont les yeux bleus, gris et bruns brillaient de la lumière de l'avenir, ont nié notre personnalité humaine, nous ont arrachés à notre terre natale, ont lesté nos jambes de chaînes, nous ont empilés comme du bois de corde dans les cales infectes des clippers, nous ont traînés sur des milliers de kilomètres de l'océan et nous ont jetés sur une autre terre, étrange et hostile, où nous avons éprouvé, pour la deuxième fois, le lent et douloureux processus d'une nouvelle naissance, dans des conditions dures et difficiles» (traduction de l'auteur). Il existe peu de *We narrative* dans la littérature américaine. L'un des plus célèbres est la nouvelle de Faulkner parue en 1930, *A Rose for Emily.* Sur ce choix narratif, Ruth Maxey, « The Rise of the 'We' Narrator in Modern American Fiction », *European journal of American studies* [Online], 10-2 | 2015, document 14, Online ; URL: http://journals.openedition.org/ejas/11068; DOI: https://doi.org/10.4000/ejas.11068.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

*

Dans *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, en 1988, Gayatri Chakravorty Spivak adresse une volée de bois vert à la position de l'enquêteur et à l'idée d'enquête. Elle s'en prend, à l'occasion de la discussion d'un échange sur les intellectuels et le pouvoir, entre deux philosophes français, Michel Foucault et Gilles Deleuze, à ce qu'elle appelle « la positionnalité de l'intellectuel post-colonial comme sujet enquêteur » et au « radicalisme masculin qui invisibilise la place de l'enquêteur » : « la mise en question de la place de l'enquêteur reste un vœux pieux dépourvu de sens dans nombre de critiques récentes du sujet souverain »[37]. Je cite :

> Les subalternes peuvent-ils parler ? Que doit faire l'élite pour prévenir la construction continue des subalternes ? La question de la « femme » semble particulièrement problématique dans ce contexte. À l'évidence, si vous êtes pauvre, noire et femme, vous avez décroché le gros lot ! [38]

Bell Hooks a dit, pour sa part, ce qu'il fallait penser de certaines des relations d'enquête entre intellectuels et subalternes :

> [There is] no need to hear your [native] voice, when I can talk about you better than you can speak about yourself. No need to hear your voice. Only tell me about your pain. I want to know your story. And then I will tell it back to you in a new way. Tell it back to you in such a way that it has become mine, my own. Re-writing you, I write myself anew. I am still author, authority[39].

Le texte de Spivak, en 1988, anticipe les mésusages et les détournements des *subaltern studies* indiennes et de la notion de voix qui viendront après. Au tournant de l'an 2000, les experts de la Banque Mondiale, présentant les objectifs de réduction de la pauvreté à l'horizon 2020, déclaraient s'inspirer explicitement de la démarche des *subaltern studies*[40]. Ils avançaient que la pauvreté ne pouvait plus être comprise en termes économiques, statistiques ou quantitatifs seulement et qu'il fallait compter avec les récits et les témoignages des pauvres eux-mêmes. *La parole est aux pauvres écoutons-les* (*Voices of the Poor. Can Anyone Hear us ?)* était le titre d'un des trois volumes de la Banque publié en l'an 2000 pour le jubilé. Avec un autre

37 Gayatri Chakravorty Spivak, Les subalternes peuvent-elles parler ? traduit de l'anglais par Jérôme Vidal, Editions Amsterdam, 2020, p. 90, p. 87 et p. 15

38 Gayatri Chakravorty Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler ?,* op. cit., p. 84.

39 Bell Hooks, « Marginality as a Site of Resistance », in R. Ferguson et al. (eds), *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, Cambridge, The MIT Press, 1990: « [Nul] besoin d'entendre votre voix [maternelle], quand que je peux parler de vous mieux que vous ne pouvez le faire. Pas besoin d'entendre votre voix. Parlez-moi seulement de votre peine. Je veux connaître votre histoire. Et ensuite, je vous la raconterai d'une manière nouvelle. Je vous la raconterai d'une telle façon qu'elle sera devenue mienne, la mienne. En vous réécrivant, je me réécris à neuf. Je suis encore l'auteur, l'autorité » (traduction de l'auteur), p. 241-43.

40 Je renvoie ici à Ph. Roussin, « L'économie du témoignage », *Communications*, n° 79, 2006, Seuil, p.337-363.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

volume, *Voices of the Poor : From Many Lands*, l'institution mondiale restituait les leçons des 60 000 récits de pauvres qu'elle avait suscités à travers le monde, *via* un ensemble d'enquêtes de terrain réalisées dans plus de 260 communautés villageoises et urbaines réparties dans 60 pays :

> La pauvreté est un phénomène pluridimensionnel dont les éléments sont liés. […] La pauvreté a des dimensions psychologiques importantes, telles que l'impuissance, l'anonymat, la dépendance la honte et l'humiliation. […] La pauvreté ne signifie pas seulement un revenu ou un développement humain insuffisants, mais également la précarité et l'impossibilité de s'exprimer. […] Les mécanismes participatifs peuvent donner la parole aux hommes et aux femmes […] des catégories pauvres et marginales de la société. […] Les institutions internationales doivent être à l'écoute des pauvres[41].

Le lecteur de cette littérature grise comprend que la parole, la voix, constitue la ressource informationnelle et le bien échangeable des pauvres dans le cadre de l'enquête. Exclus du marché, ils n'ont d'autre choix pour y entrer que de donner le récit de leur vie. Il existe, de fait, une production médiatique et industrielle de voix et de témoignages qui s'efforcent de capter les effets et les valeurs d'authenticité, de sincérité ou de véracité, spontanément attachés à la notion.

Il y existe, bien sûr, aussi, une production artisanale, autrement liée à la question du testimonial et du passé. Telle est, par exemple, la position de Svetlana Aleksiévitch, exprimée dans son discours de Stockholm au moment de recevoir le Nobel de littérature en 2015. Je rappelle les premières phrases bien connues de ce discours :

> Je ne suis pas toute seule sur cette tribune… Je suis entourée de voix, des centaines de voix, elles sont toujours avec moi. Depuis mon enfance. Je vivais à la campagne. Nous, les enfants, nous aimions bien jouer dehors, mais le soir nous étions attirés, comme par un aimant, par les bancs sur lesquels les vieilles babas fatiguées se rassemblaient près de leurs maisons, leurs « khatas », comme on dit chez nous [42].

Dans les études littéraires, la *voix* reste un terme métaphorique vague, par lequel on se réfère aux traits distinctifs d'une œuvre écrite comprise comme une énonciation. La voix (la voix narrative) est, alors, le groupe spécifique de caractéristiques affichées par le narrateur ou le « locuteur », évaluée en termes de ton, de style ou de personnalité. J'espère avoir montré que l'intérêt présent pour les voix dans les études littéraires s'alimente à d'autres enjeux. Il ne peut être seulement l'envers du désinvestissement de la présence et du corps, de l'intellectualisme abstrait de la modernité et du rapport étroit entre écriture et

41 Deepa Narayan et *alii*, *Voices of The Poor : From Many Lands,* Washington, World Bank et Oxford University Press, 2002, cité in Ph. Roussin, «L'économie du témoignage », *art. cit.* , p. 340 et p. 342.

42 Svetlana Aleksiévitch, «À propos d'une bataille perdue», Conférence Nobel, Fondation Nobel, Stockholm, 2015, p. 1.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

silence qui a fait une grande part de la littérature moderne. Il serait dommage que l'intérêt présent pour les voix soit simplement la mise à l'envers de cette tradition et l'effet d'une soumission aux sujets imposés par l'air du temps et son agenda.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

- Le roman polyphonique
- Les principaux traits de la polyphonie
- Que vaut la métaphore musicale de la polyphonie?
- Voix et voice

AUTEUR

Philippe Roussin
Voir ses autres contributions

Courriel : philippe.roussin@ehess.fr

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.