

**Claude Calame,
Florence Dupont,
Bernard Lortat-Jacob
et Maria Manca (dir.),
La voix actée. Pour une nouvelle ethnopoétique,
Paris, Éditions Kimé, 2010.**

En l'intitulant *La voix actée* et en introduisant, dans le sous-titre, le projet d'une « nouvelle ethnopoétique », les éditeurs scientifiques de cet ouvrage posent d'emblée le cadre méthodologique et théorique qui rassemble ici près d'une vingtaine d'auteurs. Ces chercheurs, issus de l'ethnomusicologie, de la littérature, de l'ethnolinguistique ou de l'anthropologie, travaillant tant sur l'Antiquité que sur le monde contemporain et dans des contextes aussi divers que l'Afrique, la péninsule arabique, l'Inde, la Chine ancienne ou différents pays européens, ont exploré au sein du GREP (Groupe de recherche en ethnopoétique) la question suivante : comment étudier l'acte d'énonciation poétique en considérant la performance dans son ensemble et en prenant en compte la variabilité culturelle ?

Comme le précise Florence Dupont dans son introduction, plus qu'une discipline, l'ethnopoétique est avant tout une réflexion méthodologique. L'un de ses premiers préceptes consiste à ne pas isoler le texte et à penser ensemble parole, chant, poésie et musique (p. 8). La performance constitue dans cette perspective une catégorie d'analyse primordiale : « C'est l'énonciation qui produit la signification » (p. 11). Dans cette perspective, la méthode « négociée » (p. 12) des ethnopoéticiens se veut loin

de catégorisations ou de schémas déterminés à l'avance et qui limiteraient la pensée. Au contraire, il s'agit plutôt d'allier des apports théoriques issus de différentes disciplines à des observations empiriques, tout en gardant à l'esprit une certaine flexibilité, afin de permettre l'étude d'actes poétiques se déclinant dans des contextes culturels très différents.

Dans le chapitre qu'il consacre à l'histoire de l'ethnopoétique, John Leavitt revient sur les courants qui ont précédé cette « nouvelle ethnopoétique » en Amérique du Nord, et dont la phase la plus active est à situer des années 1960 au milieu des années 1980. Les exemples de collaborations entre poètes et ethnolinguistes se multiplient alors, tandis que la revue *Alcheringa : Ethnopoetics* est fondée par le poète Rothenberg et l'anthropologue Dennis Tedlock. En anthropologie linguistique, un débat animé s'engage entre Dell Hymes et Dennis Tedlock sur la façon de transcrire une performance orale. Si les deux chercheurs ne s'entendent pas sur la méthodologie à adopter, remarquons qu'ils se rejoignent pour critiquer les travaux de Lévi-Strauss qui abordent, selon eux, le contenu de mythes sans tenir compte de leurs conditions de production, Leavitt rapportant là un autre débat passionnant de l'époque, et qui permet de faire le lien avec l'anthropologie francophone.

Comme il le souligne, en France également, les liens entre artistes et anthropologues ont été féconds et ont permis l'exploration de nouvelles pistes de réflexion. Plusieurs anthropologues, antiquisants ou ethnomusicologues, ont aussi été influents dans la fondation d'une nouvelle ethnopoétique. Toutefois, une histoire de l'ethnopoétique en France qui ferait écho au chapitre de Leavitt reste à faire.

John Leavitt écrit, en conclusion de son chapitre, que : « La force de l'ancienne ethnopoétique, son lien étroit avec la pratique de la poésie était aussi sa faiblesse, l'identifiant à une idéologie particulière et vouée au dépassement » (p. 134). La nouvelle ethnopoétique, la flexibilité et la pluralité méthodologique qu'elle suppose et la relativité qu'elle prône, marquent une étape dans cette histoire dont cet ouvrage est l'illustration.

Il se divise en trois parties. La première vise à interroger plusieurs catégories habituellement utilisées dans l'étude de la poétique, notamment celles de genre et de contexte. La classification en genres littéraires ou oraux est, en effet, discutée au fil des chapitres, chacun remettant en cause l'idée d'une catégorisation trop rigide ou à tendance universaliste des genres poétiques ou chantés. Bien au contraire, des contextes performatifs différents permettent aux énonciateurs et aux énonciataires de prendre certaines libertés, croisant les règles de deux genres (Claude Calame) ou manifestant des réactions contrastées quand une chanteuse se trouve dans un entre-deux (Katell Morand).

Les liens entre énonciation et contexte constituent l'autre fil conducteur de cette partie. Partant de l'analyse d'une performance de chants de possession d'Inde, mis en scène tant au cours de rituels que sur

des scènes européennes, Christine Guillebaud interroge la façon dont une même énonciation peut faire sens dans des contextes différents. Dans le théâtre romain antique, Pierre Letessier pose ainsi la question des liens entre codification et variation. Véhiculant des codes énonciatifs sans lequel il ne saurait exister, le théâtre romain ne répète cependant jamais sa codification à l'identique, la variation d'une performance à l'autre étant au contraire essentielle à son maintien.

Ces différentes propositions autour des liens entre genre, performance et contexte semblent finalement se rejoindre autour de la réflexion de Roy Dilley¹, rappelée par Katell Morand, qui propose de considérer le contexte comme le résultat d'un travail d'interprétation (p. 38), ou de co-interprétation pourrait-on dire. Parallèlement, un autre questionnement est posé autour du genre et du contexte : partant de catégories ou de performances très locales ou ancrées culturellement, comment permettre, en effet, la comparaison ou penser la circulation d'une culture à l'autre ? Deux exemples, autour de chants berbères (Miriam Roving Olsen) ou de berceuses yéménites (Carole Boidin), posent explicitement cette question, qui rejoint aussi d'autres chapitres de cette partie (Pierre Letessier et Christine Guillebaud, notamment).

La deuxième partie propose un autre exercice à la réflexion, regroupant des rituels de chants ayant en commun leurs liens à la douleur. En définissant ainsi un genre aux contours assez larges, les auteurs esquissent une tentative de réponse à la question de la comparaison des genres, proposant une anthropologie de chants de douleurs dans différents contextes culturels. La grande majorité des chapitres traite ainsi de la mort et de chants funèbres (Francis

¹ - Roy Dilley, 1999, « Introduction : the problem of context » in Roy Dilley (ed.), *The Problem of Context*, New York/Oxford, Berghahn Books : 1-46.

Marmande, Estelle Amy de la Bretèque, Hélène Delaporte, Filippo Bonini Baraldi), et l'un d'entre eux analyse un rite chanté de femmes zarma au Niger, organisé à l'occasion d'un nouveau mariage d'un homme polygame, la douleur étant ici celle des épouses (Sandra Bornand). Dans ces contributions, les relations entre les acteurs de la performance et des rites sont questionnées, de même que le rôle du rituel chanté dans le partage d'une émotion commune (la douleur, la tristesse ou la peine) mais aussi comme exutoire de celle-ci. L'efficacité du rituel chanté est ainsi mise en avant tant à travers les mots, la musique que les pleurs, l'effet d'une oraison funèbre improvisée pouvant être « plus violent qu'un coup de pistolet » (Francis Marmande, p. 145).

Dans la troisième partie, les auteurs reviennent sur les liens entre chant, langage parlé, écriture ou musique, en interrogeant sous un autre angle la mise en acte de la voix. Dans ces chapitres, le travail sur le texte chanté ou destiné à être chanté prend toute son importance, qu'il s'agisse d'un genre poétique peul, où l'énonciateur tente de neutraliser le potentiel d'expression de sa voix afin de mieux mettre en valeur les jeux sonores rendus possibles par la langue (Christiane Seydou), ou encore dans le « Parler-chanter » de Joëlle Léandre et Bernard Lubat, qui rend secondaire l'usage mélodique de la voix afin de la rapprocher du parler quotidien et d'exploiter les jeux phonétiques du langage mis en musique (Jocelyn Bonnerave).

Les liens entre l'écriture et la performance chantée constituent également un thème transversal, tant à travers l'exemple de ces artistes occitans qu'avec celui de transcriptions chinoises anciennes qui interrogent la manière dont on peut travailler sur la dimension performative de ces textes à partir de l'écrit qui a été transmis (Tristan Mauffrey). Le *slam*, étudié par Maria Manca, constitue également un exemple intéressant du passage de l'écriture à l'oralité, le texte travaillé par les *slameurs* ne prenant sens et valeur que dans l'instant éphémère de leur énonciation, où la voix et la diction s'avèrent encore une fois essentiel. Deux chapitres interrogent enfin l'acte de chanter à partir de l'exemple de la Rome antique, où le terme est loin de faire sens dans l'acception qu'on lui connaît aujourd'hui (Maxime Pierre), et de la question des affects, la parole et à la musique (Bernard Lortat-Jacob).

Cet ouvrage propose donc à la réflexion un ensemble de textes variés, de par les approches disciplinaires, méthodologiques, les aires culturelles ou les périodes historiques dont sont tirés les exemples traités par les auteurs. Les questions posées dans ses différentes parties se croisent et se recoupent au fil de l'ouvrage, se faisant écho et s'enrichissant d'un chapitre à l'autre. Au-delà de propositions méthodologiques qui pourraient fonder une « nouvelle ethnopoétique », il donne à penser au lecteur et ouvre de nouvelles pistes tant pour l'étude de la poésie que du chant, de la musique ou des arts de la parole, et de l'oralité de façon plus générale.

Alice Degorce,

*Institut des Mondes Africains (IMAF) /
Institut de recherche pour le développement (IRD)*