



HAL
open science

Traces et projections de la voix

Miguel Á Olmos

► **To cite this version:**

Miguel Á Olmos. Traces et projections de la voix. Miguel A. Olmos. Traces et projections de la voix. Douze études, Presses universitaires de Rouen et du Havre, pp.7-16, 2015, 979-10-240-0380-1. hal-01755829

HAL Id: hal-01755829

<https://hal.science/hal-01755829>

Submitted on 30 Mar 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Étrangement », selon Henri Meschonnic, « la voix est toute allégorie, puisqu'elle est toujours autre que ce qu'elle dit »¹. Il y a toujours quelque chose de plus dans la voix : elle tient tout autant de la nature que de la culture ; âme tout autant que corps ; chant, musique ou simple rythme, et tout à la fois sens ; une présence qui donne l'illusion à celui qui y prête attention, de percer en secret l'intimité de la personne, ou l'intériorité du langage lui-même. La voix est la référence centrale de notre expérience acoustique quotidienne. C'est un élément indispensable du « paysage sonore » (*soundscape*) dont il convient de développer la description historique et générique.

L'altérité présente dans ce que l'on exprime, dit, chante, lit ou écoute, est tout aussi manifeste dans des domaines d'études qui sortent du champ exclusivement linguistique, qu'il s'agisse de la religion, du théâtre, de la politique ou de la fiction. Car si avant toute chose, parole et langage sont voix, la voix, elle, ne peut se réduire seulement au langage. Le langage, quant à lui, au vu de toutes ses possibilités, n'entre pas non plus dans le seul champ de la vocalité : la communication linguistique recourt depuis longtemps à des techniques et des outils de nature non verbale, depuis les différents systèmes d'écriture jusqu'aux moyens contemporains de préservation, de traitement et de diffusion du son. C'est peut-être la littérature – non restreinte à des formes verbales artistiques ou esthétiques – qui témoigne le mieux de la pluralité de la voix. Elle est, pour reprendre l'image d'une étude de Martin Lienhard, la gardienne irremplaçable de ses traces. Malgré tout, la voix s'échappe aussi de ses traces écrites, entendues comme simple réminiscence, dans la mesure où, dans ces empreintes, elle continue de manifester sa présence à travers différentes projections, dans une gamme hétérogène de textes, dans lesquels elle s'enrichit, se transfère ou se transforme².

Il serait difficile, cependant, de pouvoir construire un répertoire exhaustif, d'élaborer une histoire complète ou une typologie précise de tous les supports dans lesquels la voix se manifeste : actes juridiques, cahiers d'observations cliniques, transcriptions de débats parlementaires, prises de notes de cours magistraux, improvisations poétiques, chants, chansons, ou encore dans ces représentations du discours intérieur, non prononcé, qui constitue un des champs d'investigation favoris de la narration contemporaine. La voix se développe à mesure qu'elle actualise, de façon virtuellement infinie, une structure en plis grâce à la série ouverte de textes qui la déplacent vers d'autres domaines qui lui

¹ Henri Meschonnic, « Le sens de la voix », dans Gérard Dessons (éd.), *Penser la voix*, La Licorne, 41, 1997, p. 25.

² Martin Lienhard, *La voz y su huella* [1990], México, Casa de las Américas, 2003. Voir aussi Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Eds. du Seuil, 1983, p. 9-43 ; Eric A. Havelock, *The Muse Learns to Write*, New Haven, Yale Univ Press, 1986, p. 1-33.

seraient en principe inaccessibles mais qui révèlent certains aspects difficilement perceptibles autrement³.

Nous avons donc pris le parti d'explorer certaines facettes de la voix qui apparaissent à travers ses transpositions, sans nous limiter pour autant au domaine de l'écriture ou de la littérature, en gardant à l'esprit cette nature nomade de la voix qui est étroitement liée à la technologie – lecture, enregistrement, transcription – et qui constitue l'axe principal de l'ensemble des études présentées ici. Mais dans beaucoup d'entre elles, deux autres questions se mêlent à cette première. L'une se rapporte à la conceptualisation du vocal dans ses rapports avec la parole, la fiction ou le chant, et conduit à aborder des thèmes propres à la linguistique et à la poétique. L'autre s'articule autour de la nature du sujet – ou des sujets – qu'implique tout usage de la voix et touche à l'histoire culturelle et certains problèmes d'ordre social et politique. Si la voix, comme l'a suggéré André Wyss, finit par s'appuyer sur le linguistique et génère ainsi de la subjectivité – y compris lorsqu'elle imite ou invente ce qui n'est pas humain : cris d'animaux par exemple, ou voix des héros imaginaires –, il est indispensable de s'interroger sur la nature de ce sujet et sur son degré d'ancrage dans l'ordre historique des sociétés⁴.

Ces trois facettes de la voix : transposition intermédiaire, inscription catégorielle et déterminations subjectives – historiques, sociales ou politiques – sont intimement liées dans les douze études qui suivent. Ainsi leur ordre dans le présent volume obéit avant tout à des raisons disciplinaires et chronologiques. Trois travaux de linguistique seront présentés en premier lieu, suivis de huit autres qui offrent un panel – bien qu'incomplet – de questions qui mêlent matériau historique, musical et littéraire emprunté à l'aire culturelle hispanique, du Moyen-Âge au XXI^e siècle. Une étude un peu plus longue ferme le recueil : élaborée par une équipe de documentalistes de l'Archive « Palabra » de Radio Nacional de España, elle décrit et commente les archives vocales de contenu « littéraire » d'une des plus riches phonotèques d'Europe.

1. Cette dernière collaboration est peut-être celle qui intègre le mieux les trois axes cités. Située à l'intersection des notions de « voix » et de « littérature » – et à l'exclusion des archives littéraires « musicales » en raison de la structure interne particulière de la Phonotèque –, cette étude présente un inventaire historique commenté de documents sonores aux formats divers, dont la fiction verbale est le substrat commun : théâtre radiophonique, feuilleton radiodiffusé, contes pour enfants, récitations, adaptations littéraires diverses. Se trouve exclue une série d'objets qui, cependant, ne peuvent être systématiquement considérés comme étant hors du champ poétique ; c'est le cas de la chanson. En plus de montrer l'utilité documentaire de la Phonotèque pour tout type de recherche, présente ou future, ce travail met en relief le rôle de la radio dans la formation culturelle des sociétés contemporaines et, plus particulièrement, l'importance de la voix comme incitation à la fiction. Cette question

³ Walter J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* [1982], New York, Routledge, 2005 ; Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, Duke Univ. Press, 2003 ; Martine de Gaudemar (éd.), *Les Plis de la voix*, Limoges, Lambert-Lucas, 2013.

⁴ Voir André Wyss, *Éloge du phrasé*, Paris, Puf, 1999.

est abordée partiellement dans une autre étude du volume, menée par Virginia Guarinos, qui présente un panorama narratologique de la fiction radiophonique et une réflexion sur l'évolution contemporaine de certains de ses genres⁵.

La description de l'Archive « Palabra » de RNE souligne cette textualité polymorphe du vocal, intimement dépendante des diverses technologies, que nous avons choisie comme fil conducteur du volume, dans la lignée des travaux de Walter J. Ong. L'ensemble des enregistrements considérés comme littéraires atteint le nombre non négligeable de 12 000, répartis en divers types de documents : disques en gomme-laque (78 tours), vinyles, bandes magnétiques, DVD, supports optiques ou digitaux. L'entreprise de conversion et d'unification du fond documentaire au format digital, menée à terme entre 1996 et 2002, permet une utilisation rapide et efficace d'un grand nombre d'archives et ce, malgré les nombreuses lacunes dans les archives de la Phonotèque. Beaucoup de documents audios ont été perdus par négligence et inconscience de la valeur historique des documents sonores, mais aussi pour des raisons de pénurie matérielle entraînant la réutilisation des supports d'enregistrement. La transformation récente de ces documents suppose que l'on peut à présent conserver, dans un format stable et durable, un patrimoine, issu en majorité de la radio publique, qui fait déjà partie de la mémoire collective de la société espagnole⁶.

Le travail d'Iván López Cabello sur les archives audiovisuelles de la voix du polygraphe José Bergamín, dans les deux langues, espagnol et français, apporte une confirmation intéressante des pistes de recherche qu'offrent ce type d'archives. À la description commentée des divers documents qui nous transmettent les réflexions autobiographiques de ce brillant intellectuel à la trajectoire singulière, trajectoire qui le met en contact, dans des situations conflictuelles, avec quelques-uns des premiers grands noms du XX^e siècle – de Picasso à Malraux, Lorca ou Buñuel –, s'ajoute une synthèse de ses conceptions poétiques. Elles se fondent sur la défense, dans la tradition romantique, de la parole et du parler courant, appris dans l'enfance et présentant un caractère populaire auquel l'Écriture est souvent hostile. Elles se basent également sur la conscience du danger que représente une « littérisation » de la culture – et même de la conversation – déjà signalée par certains auteurs, comme Miguel de Unamuno ou Antonio Machado, que Bergamín a toujours écoutés.

Cependant, la voix semble s'enrichir au contact de certaines techniques. La ponctuation et la lecture, fondamentales pour le traitement de la voix, sont l'objet de deux travaux monographiques. Les difficultés que la ponctuation ajoute aux études sur les écritures viennent de sa relation originelle avec des éléments linguistiques suprasegmentaux, comme l'intonation ou les pauses, dont les valeurs et les fonctions grammaticales sont toujours discutées. L'article de Myriam Ponge étudie ce que la

⁵ Sur l'utilisation dramatique des voix et des sons, voir Pedro María Barea Monge, *Teatro de los sonidos, sonidos del teatro. Teatro-radio-teatro, ida y vuelta*, Bilbao, Univ. del País Vasco, 2000.

⁶ Voir Armand Balsebre, *Historia de la radio en España*, 2 vols., Madrid, Cátedra, 2002 ; Rosa María Ariza Chicharro, «El Archivo de la Palabra de Radio Nacional de España», *Revista General de Información y Documentación*, 14-2, 2004, p. 29-58 ; Luis Alonso Martín Romo, *La literatura en el nacimiento de la radio en España: primeras programaciones (1924-1926)*, tesis doctoral (dir. José A. Ventín Pereira), Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Dpto. de Periodismo IV, 2005, 465 p.

ponctuation indique sur la voix : ce qu'elle en recueille, mais aussi quels en sont les éléments « matériels » – et à quel point ils sont codifiables, collectifs et communs – qui peuvent être transcrits, transposés ou même inventés. Si la ponctuation reflète, mais crée aussi parfois, il faudra accepter qu'une certaine autonomie de la graphématique se superpose à l'aspect purement vocal. La ponctuation a pu ainsi être comprise comme étant une « troisième articulation » du langage⁷. Cette oscillation entre le linguistique et l'expressif ou l'esthétique réside dans le contraste entre oralité et écriture, mais aussi dans une alternance traditionnelle, exclusivement graphique, entre la ponctuation logique et la ponctuation rythmique. Selon Ponge, les liens établis entre ponctuation et prosodie sont davantage fondés sur des parallélismes fonctionnels que sur une correspondance univoque et constante. Ainsi, au-delà de la fidélité ou de la convention prosodique, les éléments graphiques acquièrent un fonctionnement et des règles qui leur sont propres et qui, parfois, débouchent sur la proposition de signes de ponctuation accrocheurs. La littérature de fiction peut ainsi parvenir à faire entendre différentes voix au sein de la page. En conclusion, qu'il s'agisse de transcriptions (de l'oral vers l'écrit) ou d'oralisations (lecture, récitation, déclamations), les signes de ponctuation orientent de manière décisive l'interprétation des textes⁸.

De son côté, le travail d'Araceli Tinajero part d'une tradition cubaine, les lecteurs publics des fabriques de tabac, pour reconsidérer historiquement les études sur les pratiques de lecture, dont la lecture publique à haute voix. Ses origines se situent dans les activités orales propres au travail manuel, les activités artisanales et préindustrielles, ainsi que dans la lecture religieuse des monastères, comme l'a montré Walter Benjamin dans un célèbre essai sur le conteur. Les lieux où l'on procède à la lecture sont aussi variés que le sont les figures de l'anagnoste, ou celles de ses destinataires : on lit dans les prisons, les hôpitaux, les écoles, les fabriques et les églises ; il y a des lecteurs auliques pour un public courtisan, des lecteurs ludiques sur la place publique, comme ceux à qui pensait sans doute Cervantès en écrivant *Don Quichotte* ; des lecteurs cultivés à orientation politique, pédagogique ou moralisante, des lecteurs thérapeutiques... D'autre part, au divertissement peuvent s'ajouter l'endoctrinement, et même la productivité : dans les fabriques de tabac, la lecture contribue à soutenir le rythme de travail. Le professeur Tinajero s'intéresse également à certaines transformations de la lecture à voix haute qui s'opèrent lors de l'apparition des nouvelles technologies, depuis l'essor de la radio et du cinéma – et l'apparition de nouvelles professions qui en résultent, du scénariste radiophonique à l'annonceur publicitaire – jusqu'à l'utilisation du microphone, du livre audio, des bibliothèques audio et des phonotèques digitales... Cette petite histoire contemporaine de la lecture à voix haute part de l'exemple des manufactures de tabac pour s'étendre à d'autres cadres et à d'autres milieux de l'aire cubaine et mexicaine. Elle s'intéresse à des facteurs

⁷ Nina Catach, *La Ponctuation (Histoire et système)*, Paris, PUF, 1994 ; Bice Mortara Garavelli (ed.), *Storia della punteggiatura in Europa*, Bari, Laterza, 2008.

⁸ Voir Eric Griffiths, *The Printed Voice of Victorian Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1989, p. 1-96 ; Miguel A. Olmos, *Poètes lecteurs (Espagne, 1901-1991)*, Limoges, Lambert-Lucas, 2013, p. 348-357.

esthétiques encore trop peu explorés, comme l'écoute : une *voluptas aurium* très répandue, aux racines profondes, qui fait penser au goût inné pour la voix⁹.

2. Dans la mesure où l'acquisition du langage passe par l'oral chez l'enfant, la voix reste enracinée dans la subjectivité, dans l'imbrication même du sujet et du langage, en particulier dans sa relation à l'Autre et aux autres. Comme le rappelle Christian Hart Nibbrig, plus qu'*avoir* une voix, nous *sommes* voix¹⁰. Plusieurs questions se posent, dans ce deuxième axe de réflexion du volume, concernant la subjectivité du vocal et son inscription dans les circuits sociaux de communication. On procède à l'examen de la voix en la confrontant à ses représentations graphiques, à l'écriture, ce qui ne manque pas de nous interpeller. L'impression que le monde dans lequel la voix régissait la culture est en perdition est devenu un lieu commun au moins depuis le Romantisme, et bon nombre des travaux de ce recueil témoignent des modes d'appropriation de tous les aspects se référant au langage et au savoir mis en place par l'Écriture et les autorités qui la régissent¹¹.

Les fragments, issus du travail du grammairien Agustín García Calvo et traduits ici pour la première fois, explorent certains de ces problèmes en profondeur, misant sur l'émergence et le développement de l'appareil linguistique en fonction de l'abstraction systématique d'une série de *tons*. Dans la lignée de la linguistique structurale et pragmatique, il émet ainsi une hypothèse, sous forme narrative ou mythique, concernant la grammaticalité des intonations d'une courte série de phrases-types, considérées comme des actes de langage : appeler, invoquer, ordonner, demander et, enfin, dire ; ce à quoi s'ajoute une autre note consacrée à certaines modalités hybrides, comme la citation ou la « re-demande », entre autres, étudiées avec attention dans sa trilogie *Del Lenguaje*¹². A mesure que s'établissent ces distinctions, se forme également le sujet comme interlocuteur, comme un *tu* et un *je* qui alternent, en position asymétrique, autour de l'action de la parole, donnant lieu à l'apparition progressive des personnes grammaticales, également asymétriques : s'agit-il véritablement des mêmes « personnes » quand on appelle, quand on ordonne ou quand on dit ? Dans tous les cas, selon García Calvo, le modèle ultime de la vocalité semble être théâtral ou dramatique : le propre de la voix c'est l'action. Pour cela, les réflexions du grammairien, philosophe et poète sont particulièrement significatives, si on les considère à la lumière du discours et des actions des trois personnages dont le dialogue structure le contenu de l'œuvre citée.

⁹ Voir Araceli Tinajero, *El lector de tabaquería. Historia de una tradición cubana*, Madrid, Verbum, 2007; Georges Jean, *Lire à haute voix : histoire, fonctions et pratiques de la « lecture oralisée »*, Paris, L'Atelier, 1999. Sur l'écoute, Ramón Andrés, *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura*, Barcelona, Acantilado, 2007. Voir aussi Walter Benjamin, « Le conteur » [1936], *Œuvres*, trad. M. Gandillac, R. Rochlitz, P. Rutsch, Paris, Gallimard, 2000, III, p. 115-151.

¹⁰ Christiaan Lucas Hart Nibbrig, *Voix fantômes : la littérature à portée d'oreille* [2001], trad. C. Hendriks, Paris, Van Dieren, 2008, p. 10.

¹¹ Gabriel Bergounioux fait une description suggestive de ce processus dans son livre *Le Moyen de parler*, Paris, Verdier, 2004, p. 41-47. Sur l'oralité et le symbolisme, Marcel Jousse, *L'Anthropologie du geste. III. Le Parlant, la Parole et le Souffle*, préf. Maurice Houis, Paris, Gallimard, 1978

¹² Agustín García Calvo, *Del Lenguaje*, Madrid, Lucina, 1979 ; *De la construcción (Del lenguaje II)*, Madrid, Lucina, 1983 ; *Del aparato (Del lenguaje III)*, Madrid, Lucina, 1999.

Parler des choses, éventuellement du langage lui-même, c'est toujours la meilleure façon de prendre conscience du savoir que nous croyons avoir oublié. Il est vrai que le genre littéraire du dialogue fait penser à la transmission directe, de vive voix, du savoir le plus éminent ou le plus secret, de Socrate aux colloques universitaires de notre temps. Cependant, l'irrésistible expansion de la culture écrite, en particulier à partir de la Renaissance, a conduit à associer l'oralité à des formes culturelles alternatives parfois appelées « populaires »¹³. De ce point de vue, la voix devient un objet de nostalgie et apparaît comme un symbole de rébellion, voire comme vecteur d'aspirations politiques. Trois contributions de ce volume abordent cette problématique, tout en mettant en évidence, comme dans l'étude déjà mentionnée sur José Bergamín, la fragilité d'une association systématique du vocal à une culture populaire ou subalterne, dans la mesure où elles témoignent, par contraste et dans des situations de conflits, de la profonde empreinte de la voix sur toute la culture. Le travail de Rica Arman examine, dans des textes littéraires du XV^e siècle et des documents juridiques du XVI^e siècle, quelques usages oraux ou écrits d'une langue comme l'hébreu, perçue alors en Espagne comme une langue suspecte si ce n'est prohibée. Au XV^e siècle, son simple usage, qui désigne le « mauvais chrétien », est connoté négativement, même si elle se limite au cadre restreint de la poésie de cour (*de cancionero*) et, plus particulièrement, de la poésie satirique. D'autre part, l'examen de la documentation inquisitoriale du XVI^e siècle rend évidente la dimension intime, et souvent rituelle, de ces voix interdites, liées à des domaines sémantiques restreints, corporels (alimentation, sexualité) ou spirituels, et ressenties comme quelque chose qui ne peut plus être vécu pleinement. La description du contexte corporel et rythmique de la *prière*, prononcée debout (*Amida*) ou en position assise (*Senia*), bien qu'elle soit également liée à l'objet hautement symbolique qu'est le Livre (*Barahá*), est tout à fait éclairante¹⁴. Le travail de Rica Arman démontre qu'il reste peu de données concernant la façon dont ces convertis vivaient et ressentaient leur langue. Ils utilisaient les deux langues de manière complémentaire, même s'ils connaissaient probablement mieux le castillan que l'hébreu.

Protestation, interdiction et différend idéologique apparaissent au premier plan dans deux travaux qui confrontent la voix et l'écriture dans une perspective poétique. La contribution de Sandra Gondouin met en lumière, en ce qui concerne la poésie du guatémaltèque José Luis Villatoro, l'aspect contemporain d'une aversion ancienne pour l'écrit, profondément enracinée en Amérique Latine. Le rapprochement du langage lyrique et du langage parlé ou conversationnel, la recherche d'un contact avec les destinataires du poème, beaucoup plus intense et directe que dans la lecture individuelle, à travers des rencontres, des débats, des émissions ou des conférences dans un cadre inhabituel, sont des tendances que partage toute la poésie hispanique du siècle dernier. Elles s'amplifient toutefois dans le contexte centraméricain qui est soumis à une

¹³ Sur l'oralité et la haute culture, voir Françoise Waquet, *Parler comme un livre. L'oralité et le savoir (XVI^e-XX^e siècles)*, Paris, Albin Michel, 2003.

¹⁴ Sur le symbolisme du livre dans la poésie orale, voir John Miles Foley, *How to Read an Oral Poem*, Urbana, University of Illinois Press, 2002. Sur poésie et corporalité, Pedro C. Cerrillo, *La voz de la memoria (Estudios sobre el Cancionero popular infantil)*, Cuenca, Eds. Univ. Castilla-La Mancha, 2005.

intense violence sociale et politique et, souvent, à des conflits armés. L'utilisation de la voix pour la poésie, ainsi que son éventuelle thématisation et éloge, construit ainsi un espace dialogique, qui rappelle le temps mythique des origines, et la grande gamme de *pratiques* poétiques, plus ou moins textuelles, qui pendant des siècles se déploierent sur le Continent en réaction aux pressions exercées pour imposer la Lettre, devenue le symbole d'une culture étrangère¹⁵.

L'alliance que la voix tisse avec la littérature, à des fins contestataires, pendant la dictature violente et répressive qui succède en Espagne à la Guerre Civile de 1936-1939, s'oppose au discrédit qui s'attache à la Lettre et à ses institutions dans la poésie américaine. Le travail de Marie Catherine Talvikki Chanfreau présente une documentation riche pour l'histoire récente de la chanson dans un pays auquel on attribue souvent une vitalité orale et lyrique supérieure à celle des aires linguistiques et culturelles voisines¹⁶. Comme les poètes-guérilleros centraméricains, les chanteurs dissidents de l'Espagne des années soixante et soixante-dix veulent témoigner de l'injustice de leur temps, dénoncer l'autorité qui les opprime, mais aussi la ridiculiser, démontrer son inconsistance, et réaffirmer les valeurs de la société future qu'ils espèrent et réclament. Protestations, hymnes, satires et moqueries, histoires et *romances*, sont parfois conçus en référence à de « grandes » productions littéraires, comme c'est le cas de Paco Ibáñez, l'un des plus connus. D'autres fois, il s'agit de pures créations, ou de créations d'inspiration traditionnelle et populaire. L'implantation progressive des nouveaux modes de diffusion de la voix – radio, cinéma, enregistrements discographiques – permet ainsi d'examiner l'incidence de la chanson de masse sur les courants idéologiques et les mouvements politiques, par exemple sur celui de la « Transition », ainsi qu'une analyse des valeurs et des croyances – comme le régionalisme – qui sont véhiculées à travers elle¹⁷.

3. Les poèmes, chansons et autres manifestations vocales jouent des rôles divers et s'imprègnent de sens contextuels changeants dans les différents circuits de communication. Leur évolution nous conduit au troisième axe de notre recueil. Il aborde la difficulté de conceptualiser et classer les manifestations de la voix et, plus précisément, certaines articulations possibles entre oralité, culture et émotions dans le champ de la poésie. Dans une perspective linguistique, le travail de José Antonio Vicente Lozano tente d'examiner les émotions qui transparaissent dans la voix en distinguant les codes grammaticaux, les éléments prosodiques, l'expressivité subjective et les conditionnements spécifiques du texte conventionnellement « littéraire ».

¹⁵ Selon Martin Liedman, l'idée que « *les textes [écrits] ne sont que les instruments de pratiques communicatives qui les transcendent* » semble spécialement adéquate au cas de l'Amérique (*loc. cit.*, p. 15 ; nous traduisons).

¹⁶ Michel Collot, « Le chant du monde », dans Antonio Rodriguez et André Wyss (éds), *Le Chant et l'écrit lyrique*, Bern, Peter Lang, 2009, p. 19-36, en particulier p. 20. Une vision ciblée sur une période concrète dans Maryse Bertrand de Muñoz (ed.) *Si me quieres escribir. Canciones políticas y de combate de la guerra de España*, Madrid, Calambur, 2009.

¹⁷ Sur ces questions, Manuel Vázquez Montalbán, *Crónica sentimental de España* [1971], pról. Guillermo Heras, Madrid, Espasa Calpe, 1986. Voir aussi Darío Jaramillo Agudelo, *Poesía en la canción popular latinoamericana: un cancionero*, Valencia, Pre-textos, 2008.

Rejoignant d'autres contributions de ce volume, il est question ici de l'instabilité des supports du « texte » poétique et de ses répercussions sur la forme et sur le fond, par exemple du fait de ses va-et-vient entre les traditions orales, anciennes ou modernes, et la littérature écrite ou savante, ou encore la chanson commerciale contemporaine. Mais les transformations textuelles s'opèrent également au sein de la grande littérature, comme le confirme l'examen graphématique de la ponctuation d'une « rime » du poète romantique Gustavo Adolfo Bécquer, dans le manuscrit et les éditions successives du poème, espagnoles et américaines. L'expression linguistique des émotions, qui n'est pas exclusivement poétique, se trouve également modifiée et enrichie par sa transposition dans des codes sémiologiques différents, aux limites même de la vocalité – voix mécaniques ou langue des signes. Il est donc difficile de déterminer ce sur quoi reposent les émotions de la voix, même si, au final, la stabilité expressive de certaines oppositions phonétiques et phonologiques est avérée. Elles sont examinées diachroniquement dans une série de passages littéraires, dans la lignée des recherches d'Ivan Fónagy¹⁸.

Le travail d'Álvaro Alonso sur la voix des personnages du chef d'œuvre de Cervantès part également de l'association des modulations de la voix avec la sphère affective, codifiées par la rhétorique. Il suit cependant une orientation différente de celle du travail précédent. Il ne s'agit pas ici de penser les émotions de la voix à partir de ses traces ou de ses projections sur des supports hétérogènes, mais de reconstruire philologiquement quelques aspects du comportement vocal des deux protagonistes du roman, essentiellement ceux qui sont liés au volume et au ton – *élever* la voix, pousser de « grands cris », parler *calmement*. Selon Álvaro Alonso, l'alternance essentielle dans les jeux de voix de ces personnages est celle qui se joue entre art et technique d'une part, et spontanéité, naturel et même inconscience d'autre part. Souvent, la voix est sérieuse, par exemple dans des circonstances rhétoriques précises : éloges, défis, discours publics divers¹⁹. Mais si la voix étend les pouvoirs de la parole, elle témoigne aussi d'un substrat non linguistique, qui éveille des sentiments et transmet d'autres informations pertinentes pour comprendre toutes les implications de certains épisodes. D'autres notes, centrées sur des personnages secondaires, esquissent une brève et intéressante étude du paysage vocal, très varié, de *Don Quichotte* : voix émouvantes ou drôles, séductrices ou trompeuses, souffrantes ou troublées par la colère, voix murmurées « à l'oreille » ou voix de stentor cherchant un auditoire, voix théâtralisées, feintes ou d'emprunt, parfois comiques, par exemple dans l'imitation des cris d'animaux, ainsi que dans les diverses voix de la lecture – hésitante, silencieuse, à haute voix – et, enfin, les protocoles qui forment l'étape préparatoire à la réalisation vocale – lyrique ou non – en public.

Michel Moner s'est intéressé à ces conventions préalables à la performance, qui sont le signe d'une vaste culture orale encore très vivante à l'époque de Cervantès. Il souligne par ailleurs le manque d'intérêt, de la part de la critique littéraire, pour un

¹⁸ Ivan Fónagy, *La Vive Voix. Essais de psycho-phonétique*, préf. Roman Jakobson, Paris, Payot, 1991.

¹⁹ Sur l'émotion dans l'éloquence et la musique à la Renaissance, voir Lucía Díaz Marroquín, *La retórica de los afectos*, Kassel, Reichenberger, 2008.

facteur auquel le romancier a pourtant dû porter une attention particulière : l'écoute du public²⁰. Dans la contribution de Milagros Torres, la problématique porte sur la façon dont cette question interfère avec celle des interventions de l'imaginaire, autre grand thème lié à Cervantès, dans le fonctionnement dramatique de la pièce intitulée *El retablo de las maravillas*. L'analyse des paroles d'une chaconne de l'époque du romancier, dont la partition composée par Juan Arañés nous est parvenue, aide à la reconstruction des mouvements, des gestes et des résonances. C'est par ce biais que, dans cet *entremés*, les deux comédiens se moquent de leurs spectateurs ingénus (joués par d'autres comédiens), avec la complicité d'un vrai public réjoui mais peut être non moins ingénu. La proximité des deux groupes de spectateurs suggère la grande efficacité d'une parole populaire, marquée, dans le sens bakhtinien, par l'érotisme et la corporalité, uniquement repérable dans la lettre à partir des paroles et à travers la mise en scène. On peut donc souligner, à partir d'une chanson, la continuité des voix et des corps, du langage et de la musique, dans le cadre de l'action dramatique, mais aussi dans celui de la participation festive à la représentation théâtrale.

4. Il est bien connu que l'oralité est un concept qui découle typiquement de la culture écrite ; il ne faut pas pour autant exclure de son champ d'étude tant ce qui relève de l'écoute que ce qui relève du souvenir, une « auralité » en littérature souvent déterminante. Il nous manque un mot pour désigner simultanément les textes poétiques mis par écrit – « littéraires » – et d'autres textes ou expressions rituelles, didactiques ou ludiques, originellement oraux – adages, prières, oracles, incantations, chants, récits – qui ne peuvent être correctement englobés dans la notion fatalement inexacte de la littérature orale. Walter J. Ong et Paul Zumthor ont proposé les termes de *vocalité* ou *vocalisation* (de l'indo-européen *wekw*, racine de l'*épos* grec et de la *vox* latine) pour classer toutes les formes, pleinement vivantes, qui, bien qu'ayant nourri le corpus littéraire depuis toujours sans pour autant s'être jamais laissées absorber par lui, ont fini par disparaître de notre perception en tant que telles. L'ensemble des études qui suivent tendent à suggérer, d'une part, que la dimension vocale de la littérature ne peut être réduite à une simple création illettrée, conventionnellement entendue comme « populaire » ou « traditionnelle », ou à des processus de réception, non graphiques par essence, comme celle du théâtre. Car la voix, au cœur même du langage, participe activement aux technologies de la parole : par exemple, dans les activités de lecture, qu'elle soit publique ou privée, silencieuse ou à haute voix, mais aussi dans tous les processus d'interprétation mis en place dans la compréhension du discours, parlé ou lu, ou dans ceux qui interviennent dans la ponctuation graphique, la transcription et l'édition de textes – qui à leur tour finissent ensuite par avoir une incidence sur le discours prononcé²¹.

²⁰ Michel Moner, *Cervantès conteur. Récits et paroles*, Madrid, Casa de Velázquez, 1989, p. 84 et 270-275 ; voir aussi Margit Frenk, *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, Alcalá de Henares, CEC, 1997.

²¹ Voir à présent Neil Rhodes et Chris Jones (eds.), *Sound Effects: The Oral / Aural Dimensions of Literature in English, Oral Tradition* [en ligne], 24-2, 2009, p. 281-292 <http://journal.oraltradition.org/issues/24ii/rhodes_jones> (consulté le 4 septembre 2013).

D'autre part, l'étude des manifestations de la voix à travers ses transpositions nous mène à la conclusion selon laquelle les pouvoirs émotionnels, esthétiques, intellectuels ou politiques de la voix, sans être incompatibles avec un traitement « littéraire », dépendent souvent de facteurs qui n'appartiennent pas exclusivement à la poésie ni même à la littérature, et qui peuvent être étrangers à chacune d'entre elles ou être associés à des champs d'études différents. Et même si les multiples cas abordés dans les pages qui suivent peuvent sembler d'une grande variété et hétérogénéité, nous regrettons de ne pas être arrivés à aborder de plus près quelques autres phénomènes vocaux, plus particulièrement ceux qui relèvent de la récitation, de la prière et du turbulent langage intérieur, qui permettent de comprendre et d'expliquer de nombreux passages du roman contemporain, un genre très attentif à l'intimité verbale de ses personnages, au moins depuis Pérez Galdós, et peut-être plus apte que d'autres à en faire un portrait dépouillé²².

Bibliographie.

- ANDRÉS Ramón, *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura*, Barcelona, Acantilado, 2007.
- ARIZA CHICHARRO Rosa María, «El Archivo de la Palabra de Radio Nacional de España», *Revista General de Información y Documentación*, 14-2, 2004, p. 29-58.
- BALSEBRE Armand, *Historia de la radio en España*, 2 vols., Madrid, Cátedra, 2002.
- BAREA MONGE Pedro María, *Teatro de los sonidos, sonidos del teatro. Teatro-radio-teatro, ida y vuelta*, Bilbao, Univ. del País Vasco, 2000.
- BENJAMIN Walter, « Le conteur » [1936], *Œuvres*, trad. M. Gandillac, R. Rochlitz, P. Rutsch, Paris, Gallimard, 2000, III, p. 115-151.
- BERGOUNIOUX Gabriel, *Le Moyen de parler*, Paris, Verdier, 2004.
- BERTRAND DE MUÑOZ Maryse (ed.) *Si me quieres escribir. Canciones políticas y de combate de la guerra de España*, Madrid, Calambur, 2009.
- CATACH Nina, *La Ponctuation (Histoire et système)*, Paris, Puf, 1994.
- CERRILLO Pedro C., *La voz de la memoria (Estudios sobre el Cancionero popular infantil)*, Cuenca, Eds. Univ. Castilla-La Mancha, 2005.
- DESSONS Gérard (éd.), *Penser la voix, La Licorne*, 41, 1997.
- DÍAZ MARROQUÍN Lucía, *La retórica de los afectos*, Kassel, Reichenberger, 2008.
- FOLEY John Miles, *How to Read an Oral Poem*, Urbana, University of Illinois Press, 2002.
- FÓNAGY Ivan, *La Vive Voix. Essais de psycho-phonétique* [1983], préf. Roman Jakobson, Paris, Payot, 1991.
- FRENK Margit, *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, Alcalá de Henares, CEC, 1997.
- GARCÍA CALVO Agustín, *Del Lenguaje*, Madrid, Lucina, 1979.
- , *De la construcción (Del lenguaje II)*, Madrid, Lucina, 1983.
- , *Del aparato (Del lenguaje III)*, Madrid, Lucina, 1999.
- GAUDEMAR Martine de (éd.), *Les Plis de la voix*, Limoges, Lambert-Lucas, 2013.

²² Les exemples, entre autres, des multiples bons mots du personnage de Rosalia Bringas le prouvent ; voir Jon Juaristi, «Ironía, picaresca y parodia en *La de Bringas*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38-1, 1990, p. 277-296. Voir aussi Ivan Kreilkamp, *Voice and the Victorian Storyteller*, Cambridge, Univ. Press, 2005.

L'éditeur voudrait remercier l'aimable collaboration, à des phases différentes d'un travail de longue haleine, de Eric Beaumatin, François Bessire, Lise Demeyer, Clémence Divay, Youssef El Alaoui, Isabel Escudero Ríos, Sandra Gondouin, Pierre Jalenques, Marc Martinez, Sofia Moncó Taracena, Araceli Tinajero et, très spécialement, celle de sa chère collègue Aline Vauchelle, toujours attentive à l'objectif ultime de ce travail à travers tous les avatars de son élaboration.

- GRIFFITHS Eric, *The Printed Voice of Victorian Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1989.
- HART NIBBRIG Christiaan Lucas, *Voix fantômes : la littérature à portée d'oreille* [2001], trad. C. Hendriks, Paris, Van Dieren, 2008.
- HAVELOCK Eric A., *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, New Haven, Yale Univ Press, 1986.
- JARAMILLO AGUDELO Darío, *Poesía en la canción popular latinoamericana: un cancionero*, Valencia, Pre-textos, 2008.
- JEAN Georges, *Lire à haute voix : histoire, fonctions et pratiques de la « lecture oralisée »*, Paris, L'Atelier, 1999.
- JOUSSE Marcel, *L'Anthropologie du geste. III. Le Parlant, la Parole et le Souffle*, préf. Maurice Houis, Paris, Gallimard, 1978.
- JUARISTI Jon, «Ironía, picaresca y parodia en *La de Bringas*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38-1, 1990, p. 277-296.
- KREILKAMP Ivan, *Voice and the Victorian Storyteller*, Cambridge, Univ. Press, 2005.
- LIENHARD Martin, *La voz y su huella* [1990], México, Casa de las Américas, 2003.
- MARTÍN ROMO Luis Alonso, *La literatura en el nacimiento de la radio en España: primeras programaciones (1924-1926)*, tesis doctoral, dir. José A. Ventín Pereira, Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Dpto. de Periodismo IV, 2005, 465 p.
- MONER Michel, *Cervantès conteur. Récits et paroles*, Madrid, Casa de Velázquez, 1989.
- MORTARA GARAVELLI Bice (a cura di), *Storia della punteggiatura in Europa*, Bari, Laterza, 2008.
- OLMOS Miguel A., *Poètes lecteurs (Espagne, 1901-1991). La critique littéraire vue par trois poètes*, Limoges, Lambert-Lucas, 2013.
- ONG Walter J., *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* [1982], New York, Routledge, 2005.
- STERNE Jonathan, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, Duke Univ. Press, 2003.
- RHODES Neil, JONES Chris (eds.), *Sound Effects: The Oral / Aural Dimensions of Literature in English, Oral Tradition* [en ligne], 24-2, 2009, <http://journal.oraltradition.org/issues/24ii/rhodes_jones>.
- RODRIGUEZ Antonio, WYSS André (éds), *Le Chant et l'écrit lyrique*, Bern, Peter Lang, 2009.
- TINAJERO Araceli, *El lector de tabaquería. Historia de una tradición cubana*, Madrid, Verbum, 2007.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN Manuel, *Crónica sentimental de España* [1971], pról. Guillermo Heras, Madrid, Espasa Calpe, 1986.
- WAQUET Françoise, *Parler comme un livre. L'oralité et le savoir (XVI^e-XX^e siècles)*, Paris, Albin Michel, 2003.
- WYSS André, *Éloge du phrasé*, Paris, Puf, 1999.
- ZUMTHOR Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Eds. du Seuil, 1983.