

## LA LETTRE ET LA VOIX

**L**ES savants modernes en sont aujourd'hui convaincus : la liturgie chrétienne est historiquement liée à l'annonce de la Parole de Dieu et à la constitution de l'Écriture<sup>1</sup>. La structure de la messe telle que l'a dégagée la Réforme conciliaire met clairement en évidence cette relation entre l'écoute de la Parole et l'Eucharistie<sup>2</sup>. Pourtant le rapport entre Écriture et Parole n'est pas aussi univoque qu'une longue habitude pourrait nous le laisser penser, et il ne semble pas inutile, dans la mouvance du dernier congrès de la *Societas Liturgica*, d'interroger la pratique séculaire de l'Église pour essayer de comprendre où se situent les problèmes et les enjeux sous-jacents à cette question : comment s'articulent Écriture et Parole dans le culte chrétien ?

---

1. Cf. Ph. Béguerie, « La Bible née de la liturgie », *La Maison-Dieu* 126, 1976, p. 108-116 et *La Maison-Dieu* 189, 1992, en particulier l'article de Klaus-Peter Jörns : « Liturgie, berceau de l'Écriture ? », p. 55-78.

2. Cf. Rémi Chéno, « La Structure de la messe et la *Lex orandi* », *LMD* 188, 1991, p. 109-127.

## De la parole à l'écriture

Dans un article de 1989 intitulé « Éloge de la lecture et de l'écriture<sup>3</sup> », Paul Ricœur étudie le parcours historique et épistémologique qui a mené (et parfois mène encore) le discours de la voix vive à l'écriture puis à la lecture.

### *La voix*

La voix est comme arrachée par le souffle de la profondeur du corps, et produite au dehors par le concours ordonné du larynx, de la bouche, des lèvres, des dents, de la voûte palatale et de toutes les cavités du corps qui lui servent de résonateurs. Elle participe du visage qui exprime la verticalité humaine, son élévation physique au-dessus du sol et son élévation morale au-dessus de la naturalité. Elle implique aussi le corps tout entier dans ses gestes et sa posture.

Moyen par excellence de l'interlocution, elle s'échange dans le dialogue et participe à la constitution d'un sens commun du discours. Elle est tout autant et inséparablement le siège de la présence à soi et le lien intime d'une communauté idéale, sans distance entre ses membres, ceci d'autant plus que la parole vive opère une coïncidence entre l'intention de dire et la signification du dit, d'une part, entre le lieu de l'énoncé et le lieu de l'énonciation, d'autre part : si je dis *ici* et *maintenant*, je désigne le lieu où mon corps se tient, et le moment où je m'exprime. De plus, ces marques du discours sont interchangeable avec mon interlocuteur, ce qui fait de la voix vive le lieu privilégié du partage de l'expérience, d'une communion dans l'humanité. Mais la voix est fragile et les mots s'envolent

---

3. Paul Ricœur, « Éloge de la lecture et de l'écriture », *Études théologiques et religieuses* 1989/3, p. 395-405.

sitôt dits. L'écriture, en spatialisant la voix sur un support solide, la sauve de sa propre fugacité.

### *La lettre*

L'apparition de l'écriture peut être considérée dans un premier temps comme un manque à gagner. Invention révolutionnaire dans les domaines de la politique et de l'économie, Platon dans le *Phèdre* lui reproche d'entraîner l'âme à la paresse en se donnant l'allure de servir à la réminiscence, alors qu'elle n'est qu'un moyen mnémotechnique qui s'oppose à la véritable réminiscence, c'est-à-dire au réveil de la vérité dans l'intériorité de l'âme. Socrate fait remarquer que l'écriture, comme les images, est condamnée au silence, et qu'elle est orpheline, ayant perdu son père qui seul pouvait la défendre en cas de contestation.

Pourtant, dans un deuxième temps, on ne peut pas manquer de remarquer que, comme les images ne sont pas seulement un reflet de la réalité, l'écriture n'est pas un doublet de la voix vive, mais l'occasion et l'instrument d'une augmentation de sens. Affranchie d'un rapport trop immédiat avec le vouloir-dire du locuteur, affranchie d'un rapport trop contraignant avec le face-à-face de l'interlocuteur, affranchie enfin de son rapport référentiel avec un environnement précis, l'écriture échappe au contrôle de son auteur, s'offre à la lecture potentielle de qui sait lire, et prend pour référent l'univers. Inscrit dans cette extériorité à lui-même qu'est l'écriture, le discours est gratifié d'une augmentation de sens, en vertu de la composition codifiée dont il est l'objet et qui fait de lui un texte, une œuvre ; en vertu aussi de la composition stratifiée qui révèle de lui une histoire, avec son épaisseur ; en vertu enfin de cette composition en échos par laquelle chaque texte renvoie obliquement à d'autres textes, formant avec eux une littérature. Dans cette intertextualité, la citation explicite autorise la nouveauté d'un texte par l'antiquité d'une parole reprise. Dialogues ou



conflits peuvent ainsi s'instaurer entre des textes différents par-delà les époques et les lieux. Quant à l'argument de Socrate prétendant que l'écriture est plus faible que la voix parce qu'orpheline, Ricœur le contredit en prétendant à son tour que l'écriture trouve un « père » ou un « défenseur » chaque fois qu'elle trouve un lecteur. Le texte orphelin de père devient l'enfant adoptif de la communauté des lecteurs ; en échappant à son auteur et à son auditoire originel, il achève son cours en dehors de lui-même dans l'acte de lecture. Cela ne va pas toujours sans problèmes, en particulier à cause de l'inévitable dialectique où s'affrontent la solidité apparente du texte et la sorte de friabilité que la lecture porte au jour puisqu'elle déconstruit le texte avant de le reconstruire. Mais toutes nos lectures ajoutent à l'écriture, de la même manière que celle-ci a augmenté la puissance du dire, en dépit du retrait de la voix vive. La plus belle conséquence en est que le texte finit par nous « parler », si bien que lire, ce n'est plus voir, mais écouter.

### *L'assemblée de lecture*

Au terme d'un si brillant parcours, on se prend à regretter que Ricœur n'ait pas bouclé la boucle, et qu'il ait passé sous silence l'occasion pour un texte écrit d'être réénoncé vocalement dans un milieu vivant, par exemple dans une assemblée liturgique. Il fait bien référence au culte dans son article lorsqu'il dit que l'interprétation d'un texte peut se faire sur le mode de l'application, sous la forme très concrète d'un retour de l'écriture à la parole, et, par la parole, à un débat avec la situation présente. Il donne alors l'exemple de la prédication qui interprète l'une par l'autre la signification d'une péricope biblique et celle des situations concrètes dans lesquelles l'*ecclesia* est jetée en chaque lieu et en chaque temps. Mais il ne dit pas qu'avant la prédication, le texte biblique a été lu dans l'*ecclesia*, reversé du monde des signes à celui de l'oralité-auralité,

ce rapport toujours nouveau entre une voix qui proclame et une oreille qui recueille. Est-ce que cette situation particulière apporte quelque chose de plus au texte ainsi proclamé ? Peut-on parler ici encore d'une « augmentation » de sens lorsque le discours, arraché à la lettre où il gît endormi, est réveillé dans une voix qui ne vit, à cet instant précis, que pour le dire ?

Nous voudrions montrer dans la suite que la situation liturgique n'est pas une concession faite aux limites humaines (on lit ce texte à haute voix parce qu'il sera ainsi plus facile à recevoir pour un grand nombre de gens), mais un acte d'une portée structurale, dans lequel est engagé le statut même du Livre. A-t-on réfléchi à ce que serait un psaume qui ne serait jamais proféré, un évangile qui n'aurait jamais été lu à haute voix ? Les grands textes religieux font un incessant va-et-vient entre leur consignation écrite et leur communication orale. La profération de ces textes n'est pas seulement une question d'opportunité, elle provient de la nécessité de remettre la communication de la foi dans les conditions de son *medium* originel.

« Ainsi, ouvrir le Livre et lire "rituellement" n'est pas l'équivalent de transmettre une information religieuse autorisée par le moyen d'un acte lexique public, mais c'est disposer dans une production vive les signifiants d'une scène marquée par lesquels se manifeste, se reconnaît, se constitue l'Assemblée de la Lecture, qui devient comme le signifiant porteur et porté tout à la fois, en amont et en aval, de la configuration rituelle, c'est-à-dire le vecteur d'une *Traditio legendi*, et, comme toute tradition, insaisissable sans un cérémonial minimal<sup>4</sup>. »

---

4. J.-Y. Hameline, « Éléments d'anthropologie, de sociologie historique et de musicologie du culte chrétien », *Recherches de science religieuse*, t. LXXVIII, n° 3, juillet-septembre 1990, p. 402.



### La mise en voix du texte

Flaubert mâchait ses phrases et les astreignait à l'épreuve du « gueuloir ». Chateaubriand phrasait ses textes. Pas une ligne des *Mémoires d'outre-tombe* qui ne soit pas passée par sa voix. Pour connaître sa musique intérieure, il nous faut le lire à haute voix ou entendre ses phrases comme l'écho de ce qu'elles furent à l'origine. Le livre contient non seulement la transcription des pensées, des sentiments, des sensations de son auteur, mais aussi le timbre de sa voix. C'est ainsi que madame Proust faisait entendre à son fils Marcel la voix de George Sand :

« Quand elle lisait la prose de George Sand, qui respire toujours cette bonté, cette distinction morale que maman avait appris de ma grand-mère à tenir pour supérieures à tout dans la vie, et que je ne devais lui apprendre que bien plus tard à ne pas tenir également pour supérieures à tout dans les livres, attentive à bannir de sa voix toute petitesse, toute affectation qui eût pu empêcher le flot puissant d'y être reçu, elle fournissait toute la tendresse naturelle, toute l'ample douceur qu'elles réclamaient à ces phrases qui semblaient écrites pour sa voix et qui pour ainsi dire tenaient tout entières dans le registre de sa sensibilité. Elle retrouvait pour les attaquer le ton qu'il faut, l'accent cordial qui leur préexiste, et les dicta, mais que les mots n'indiquent pas ; grâce à lui, elle amortissait au passage toute crudité dans le temps des verbes, donnait à l'imparfait et au passé défini la douceur qu'il y a dans la bonté, la mélancolie qu'il y a dans la tendresse, dirigeait la phrase qui finissait vers celle qui allait commencer, tantôt pressant, tantôt ralentissant la marche des syllabes pour les faire entrer, quoique leurs quantités fussent différentes, dans un rythme uniforme, elle insufflait à cette prose si commune une sorte de vie sentimentale et continue<sup>5</sup>. »

5. M. Proust, *Du côté de chez Swann, Combray. A la recherche du temps perdu*, Pléiade I, p. 42-43.

La bonne lectrice retrouve d'instinct et comme par sympathie la pulsation et la substance sonore d'un texte, le souffle même qui lui a donné naissance. La littérature se goûte avec la bouche : proféré, un texte n'a pas le même caractère que s'il est simplement couché sur une page. L'œil dans la lecture n'a pas le même rôle sensoriel qu'il a, par ailleurs, dans la contemplation d'une œuvre d'art. Un vers de Racine ne livre à l'œil qu'une partie de ce qu'il est, il se lit comme une phrase de Descartes. Seule, sa signification parvient à l'esprit. Mais proféré, au lieu de n'être que code graphique sur une surface à deux dimensions, il s'empare d'un corps, d'un souffle, d'une voix ; en se coulant dans l'individualité de qui le réincarne, il ébranle l'espace où il s'inscrit selon sa destinée de parole. Le livre n'est qu'un relais, il contient en quelque sorte une voix captive, devenue objet, réduite aux deux dimensions de la page, une voix redevenue silence.

La voix vive joue sur tout le clavier sensoriel de l'être humain, elle reflète la sensibilité de chacun. Ainsi la voix de la comtesse de Meursault, héroïne du *Lys dans la vallée*, arrive-t-elle comme une « lumière parlée » aux oreilles de l'amoureux Félix :

« Le souffle de son âme se déployait dans les replis des syllabes, comme le son se divise sous les clefs d'une flûte ; il expirait onduleusement à l'oreille d'où il précipitait l'action du sang. Sa façon de dire les terminaisons en *i* faisait croire à quelque chant d'oiseau ; le *ch* prononcé par elle était comme une caresse, et la manière dont elle attaquait les *t* accusait le despotisme du cœur. Elle étendait ainsi, sans le savoir, le sens des mots, et vous entraînait l'âme dans un monde surhumain. Combien de fois n'ai-je pas laissé continuer une discussion que je pouvais finir, combien de fois ne me suis-je pas fait injustement gronder pour écouter ces concerts de voix humaine, pour aspirer l'air qui sortait de sa lèvre chargé de son âme, pour étreindre cette lumière

parlée avec l'ardeur que j'aurais mise à serrer la comtesse sur mon sein<sup>6</sup> ! »

La parole a un rapport intime avec la lumière : phénomènes acoustiques et phénomènes lumineux forment les manifestations de l'énergie dès les premiers moments du monde. La première parole de Dieu dans le livre de la Genèse crée la lumière, et c'est d'un buisson en feu que le Seigneur parle à Moïse ou à son peuple sur le Sinaï : « Yahvé vous parla du milieu du feu ; vous entendiez le bruit des paroles, mais vous n'aperceviez aucune forme, rien qu'une voix. » La parole est brûlante, immatérielle, sans autre support visible que la flamme, jusqu'à ce qu'elle se grave pour la première fois sur les deux tables de pierre, écrite du doigt de Dieu, et jusqu'à ce qu'elle s'inscrive, non plus dans la pierre, mais dans la chair même de Jésus, visage du Père. L'Esprit de Dieu se manifeste encore sous forme de flammes pour donner à tout homme l'usage des vocables dans leurs métamorphoses phonétiques : la Pentecôte rassemble ce que Babel avait dispersé. A des siècles d'intervalle, les auteurs du Pentateuque et ceux du Nouveau Testament nous livrent les fragments d'une épopée du Verbe qu'un visionnaire moderne formulera sous une forme poétique :

« La lumière enfantait la mélodie, la mélodie enfantait la lumière, les couleurs étaient lumière et mélodie, le mouvement était un Nombre doué de la Parole<sup>7</sup>. »

### De l'écriture à la parole

Paul Valéry s'étonne et s'émerveille de ce bonheur toujours nouveau de respirer :

6. H. de Balzac, *Le Lys dans la vallée*.

7. H. de Balzac, *Séraphita*.



« Je nais à chaque instant, pour chaque instant. VIVRE !... JE RESPIRE !... N'est-ce pas tout : je respire ! J'ouvre profondément chaque fois, toujours pour la première fois, ces ailes intérieures qui battent le temps vrai. Elles portent celui qui est, celui qui fut à celui qui va être... JE SUIS, n'est-ce pas extraordinaire ? Se soutenir au-dessus de la mort comme une pierre se soutiendrait dans l'espace ? Cela est incroyable<sup>8</sup>. »

Cette conscience charnelle de l'être, vivant par le mystère de la fonction respiratoire, lui permet de prendre possession du temps qu'il fragmente et de l'espace qu'il absorbe en inspirant l'air qui l'entoure. Lorsqu'un acteur vocalise un texte, il se place à l'exact point de rencontre entre cette conscience charnelle qu'il a de sa vie en train de naître, et le désir de naissance qu'il entend et reconnaît dans la voix prisonnière d'un texte, s'il est vrai, comme dit toujours Valéry, que « le poème est une abstraction, une écriture qui attend, une loi qui ne vit que sur quelque bouche humaine ».

### *La vocation de l'écrit*

Avec de nombreux autres poètes et écrivains, Valéry considère le livre comme un relais graphique, une partition analogue à celle du musicien, que d'autres à loisir peuvent interpréter avec leur voix parlée pour instrument :

« Longtemps, longtemps, la voix humaine fut base et condition de la littérature. La présence de la voix explique la littérature première, d'où la classique prit forme et cet admirable tempérament. Tout le corps humain présent sous la voix, et support, condition d'équilibre de l'idée. Un jour vint où l'on sut lire des yeux sans épeler, sans entendre, et la littérature en fut tout altérée. Évolution de l'articulé à

---

8. P. Valéry, *Mon Faust*, acte II, scène 5.

l'effleuré — du rythmé et enchaîné à l'instantané — de ce qui supporte et exige un auditoire, à ce que supporte et emporte un œil rapide, avide, libre sur une page<sup>9</sup>. »

Pour l'acteur, propose Michel Bernardy, professeur au Conservatoire national supérieur d'art dramatique, dans son livre *Le Jeu verbal*<sup>10</sup>, il importe donc, comme pour l'interprète en musique, d'entendre la mélodie que le livre renferme, afin de rendre à l'espace la parole. Il cite encore Valéry :

« Un poème sur le papier n'est rien qu'une écriture soumise à tout ce qu'on peut faire d'une écriture. Mais parmi ces possibilités, il en est une et une seule, qui place enfin ce texte dans les conditions où il prendra forme et force d'action. Un poème est un discours qui exige et qui entraîne une liaison continuée entre la voix qui est, et la voix qui vient et qui doit venir. Et cette voix doit être telle qu'elle s'impose, et qu'elle excite l'état affectif dont le texte soit l'unique expression verbale. Otez la voix, et la voix qu'il faut, tout devient arbitraire. Le poème se change en une suite de signes qui ne sont liés que pour être matériellement tracés les uns après les autres. C'est l'exécution du poème qui est le poème<sup>11</sup>. »

Le texte appelle la voix de ses vœux, pendant que la voix, enfouie dans le texte, se déploie potentiellement en lui, le traverse, le fait brûler de ce désir qu'elle est, en lui. C'est pour expliciter cette attente que le poète La Tour du Pin indique dans la première édition de son *Concert eucharistique* « ce qui lui paraît la

9. P. Valéry, *Tel quel, Littérature*. Pléiade, *Œuvres complètes* II, p. 549. Derrick de Kerckhove dans *La Civilisation vidéo-chrétienne* (Retz, 1990) montre comment l'introduction des voyelles dans l'alphabet a permis aux Grecs de lire directement avec les yeux sans avoir besoin de dire le texte à haute voix pour en comprendre le sens. Les conséquences épistémologiques de cette « révolution » furent fondatrices de notre culture occidentale.

10. Michel Bernardy, *Le Jeu verbal ou Traité de diction française à l'usage de l'honnête homme*, Éditions de l'Aube, 1988. Nous empruntons à cet auteur nombre de réflexions et de citations sur le travail de l'acteur.

11. P. Valéry, *Variété, Première leçon du cours de poétique*.

meilleure pose de la voix, et le meilleur débit, à l'exemple des musiciens dans leurs œuvres<sup>12</sup> ». Le texte imprimé se présente à l'œil comme une série de blocs compacts de signes typographiques que chacun peut déchiffrer par la lecture au même titre qu'un roman policier ou un traité de philosophie. Mais le verbe lisible ainsi fixé sur la page contient tout le possible d'une représentation scénique où la voix des acteurs intervient pour inscrire ce même texte dans l'espace de façon mobile et sonore. Si le livre est une voix captive, la voix est un livre qui s'échappe : « Envolez-vous, pages tout éblouies ! », s'exclame l'auteur du *Cimetière marin*.

### *La réponse du lecteur*

Dans sa représentation sur la scène théâtrale ou dans sa profération sur la scène liturgique, le texte subit donc une double métamorphose, du fait qu'il n'est plus reçu par l'œil d'un lecteur solitaire, mais par l'oreille nombreuse d'un auditoire. La lecture est libre et individuelle, l'audition est contrainte et plurielle. De la ligne imprimée à l'onde sonore, une mutation s'opère sur le plan de la formulation verbale qui obéit, d'une part aux lois de perception particulière de l'œil et de l'oreille, et d'autre part à celles de la compréhension individuelle et collective. L'œil reçoit sur la rétine l'image renversée du livre que le cerveau rétablit dans sa réalité spatiale. Mais les mots, alignés sur la page dans leur ordonnance graphique, ne signalent pas leur importance réciproque. C'est l'œil qui, bondissant de ligne en ligne, groupe les mots selon leurs fonctions syntaxiques, afin que leur sens parvienne à l'esprit. Le lecteur silencieux a la possibilité de relire quand l'édifice de la phrase entière lui échappe parce qu'un mot charnière lui est resté caché par inadvertance. Il peut lâcher le livre, le reprendre deux jours plus tard. Il

---

12. Patrice de La Tour du Pin, *Concert eucharistique*, Desclée, 1972, p. 6.



peut changer de lieu avec le même livre, ou bien l'abandonner pour en ouvrir un autre.

L'oreille reçoit sur le tympan une série d'ondes sonores intelligibles, qui lui sont transmises de façon intermittente, que le cerveau relie de façon cohérente pour la compréhension immédiate du message ainsi livré. Au théâtre ou dans la liturgie, le lieu d'émission et le lieu d'écoute sont organisés, et la parole est émise par des acteurs ou des lecteurs pour une durée déterminée. La relecture y est impossible, et l'oreille seule doit capter dans son déroulement la formulation sonore d'un texte que le lecteur lance dans l'espace. Chaque auditeur reconstitue dans son esprit la pensée contenue instantanément dans la phrase vocalisée, qui lui est livrée de façon fragmentaire et irréversible.

« Dans la disposition de la voix qui tantôt s'élève et tantôt s'abaisse et change à chaque instant le rythme et le ton, dans la composition des sons, dans le jeu des voyelles et des consonnes, dans le mouvement même de la phrase, la volonté trouve des moyens d'action si souples et si variés qu'elle réussit à reproduire dans le monde de la parole la courbe sinueuse de la réalité, les états d'âme les plus délicats, et même les rêves les plus chimériques de l'imagination. Mais l'ouïe qui les reconnaît et les retrouve avec une docilité attentive et complaisante nous en donne seule une possession véritable. La correspondance entre l'ouïe et la voix fait apparaître en nous un dialogue intérieur qui est la conscience elle-même. Nous sommes à la fois l'acteur qui tient le rôle et le spectateur qui l'écoute. Mais entendre la voix, c'est toujours la reproduire intérieurement. De telle sorte que l'ouïe est un écho de la voix, comme la voix était elle-même un écho de l'ouïe : "Qu'est-ce que la bouche ? demande Novalis, sinon une oreille qui se meut et qui répond <sup>13</sup>." »

Le lecteur à la voix vive est le relais dynamique entre la phrase typographiée, inerte, et la phrase voca-

---

13. Lavelle, *La Parole et l'Écriture*, 2, 1, 3.

lique, mobile. Dans l'*Encyclopédie*, à l'article « Élocution », d'Alembert écrit :

« Il en est de l'orateur comme du musicien, à qui le génie seul inspire le chant, et que l'oreille et l'art guident dans l'enchaînement des modulations. La musique a besoin d'exécution, elle est muette et nulle sur le papier ; de même l'éloquence, sur le papier, est presque toujours froide et sans vie, elle a besoin de l'action et du geste. »

Et le comédien Louis Jouvet de renchérir, en décrivant sa propre expérience :

« Dire les phrases, prononcer les mots, les rendre sonores par l'exercice des lèvres, de la gorge et du larynx, de la raquette de la langue qui vanne les paroles, les dégeler de leur gangue imprimée par la chaleur des sentiments, les faire entendre (les jeter aux échos), leur faire faire écho dans la salle et la mémoire (la masse sensible) des spectateurs, créer ainsi les mots, articuler, entrechoquer les sons, donner leur sens aux répliques en les échangeant, il faut que ce tumulte ordonné, ce feu d'artifice (des syllabes) de cette mécanique des mots, se fasse pour que l'œuvre naisse, prenne corps, pour qu'elle existe ; c'est par la profération seule que l'action naît, que l'œuvre commence à vivre physiquement pour les acteurs et par le spectateur. L'acteur mâche les phrases et les incorpore à ses sentiments par cet exercice physique, par cette fécondation, artificielle peut-être, mais nécessaire pour que la pièce passe à la vie, qu'elle quitte l'état larvaire de l'impression, l'état embryonnaire des gestes, où elle se trouve sur le papier <sup>14</sup>. »

Ainsi le comédien ébranle l'auditeur par l'énergie d'un message emprunté à qui il donne souffle. Le poète Mallarmé chante cette fonction de la parole au théâtre :

« Pour revivre, il suffit qu'à tes lèvres j'emprunte  
Le souffle de mon nom murmuré tout un soir <sup>15</sup>... »

14. L. Jouvet, *Le Comédien désincarné*.

15. S. Mallarmé, *Sur les bois oubliés*.

L'acteur ne peut réussir ce tour de force qu'au prix de sa propre vie. Il lui faut se perdre pour se retrouver, dit Mauriac dans son *Journal*, s'objectiver pour être le point de convergence entre le texte et l'auditeur, en prenant garde que la langue est à la fois proche et distante, mystérieuse et familière, qu'elle exige une stratégie d'intervention et de non-intervention à la fois. Mais lui revient la joie de la parole qui peut se comprendre elle-même lorsqu'elle s'entend lue par un autre :

« Est-ce qu'une parole, elle, peut se comprendre elle-même ? mais afin qu'elle soit,  
Il faut un autre qui la lise.  
O la joie d'être pleinement aimé ! ô le désir de s'ouvrir  
par le milieu comme un livre !  
Et soi-même, ceci seulement, eh quoi,  
Que l'on est totalement clair, lisible, mais que l'on se  
sente actuellement  
Prononcé  
Comme un mot supporté par la voix et par l'intonation  
de son verbe <sup>16</sup> ! »

### La mise en scène de la voix

A bien des égards, la scène liturgique est comparable à la scène théâtrale : là aussi l'écriture devient parole. Pourtant le travail du lecteur n'est pas un travail de comédien. Le contrat qui lie la bouche et l'oreille, clause tacite de l'énonciation <sup>17</sup>, n'est pas le même dans chacun des cas, et la « performance » est différente. Paul Zumthor appelle « performance » l'action vocale

16. Claudel, *Partage de midi*, t. I<sup>er</sup>.

17. En s'inspirant des travaux de Fr. Delsarte, J.-Y. Hameline appelle « clause tacite » un rapport modulé entre le « dire » et le « dit », qui affecte toute énonciation, quelle qu'elle soit, que l'énonciateur en soit conscient ou non. (Et en liturgie, il serait hautement souhaitable qu'il le fût toujours...) Cf. « De Rebus liturgicis », *La Maison-Dieu* 169, 1987, p. 112.



par laquelle le texte *poétique* (mot qu'il dit préférer au mot *littéraire*) est transmis à ses destinataires. La transmission de bouche à oreille opère littéralement le texte ; elle l'effectue. C'est la performance qui, d'une communication orale, fait un objet poétique, lui conférant l'identité sociale en vertu de quoi on le perçoit et le déclare tel. La performance est, par là, constitutive de la forme. Zumthor distingue donc l'« œuvre » du « texte ». Il appelle « œuvre » la totalité des facteurs de la performance, tout ce qui est poétiquement communiqué, *hic et nunc* : mots et phrases, sonorités, rythmes, éléments visuels, etc. Il appelle « texte », la séquence linguistique, mots et phrases, qui constitue l'un de ces facteurs.

### *Silence, temps, espace*

En performance, le texte constitue, de façon première, un signal sonore, actif comme tel, il n'est message articulé que de façon seconde. Du texte, la voix tire l'œuvre. Elle s'asservit à cette fin, en les fonctionnalisant, tous les éléments aptes à la porter, à l'amplifier, à accuser son autorité, son action, son intention persuasive. Elle use du silence même, qu'elle motive et rend signifiant. Le silence fonctionnalisé dans la performance établit entre la poésie entendue et le temps un rapport tout autre que celui qu'engendre la lecture. Ce temps *intégré* de la performance ou de l'œuvre est distinct de la durée textuelle proprement dite qui résulte de l'addition d'un certain nombre de syllabes selon les normes prosodiques d'une langue.

En revanche, il n'est jamais indifférent au temps d'*intégration*, c'est-à-dire au moment de la chronologie où prend place la performance. Le rapport qu'il implique avec la durée socio-historique sur laquelle il est prélevé est, au sein de la performance, créateur de valeurs. Lorsque ce temps d'intégration est celui de la liturgie, ce rapport est informé par le moment de la performance dans le déroulement de la célébration,

dans la chaîne processuelle des éléments rituels, et par le moment de la célébration dans le cycle annuel des jours, selon le temps liturgique et sa place dans le calendrier. « C'est là une règle absolument générale qui tient à la nature de la communication orale : le temps d'intégration connote toute performance <sup>18</sup>. »

Les modalités spatiales interfèrent avec celles du temps. Le décor, les circonstances concrètes qui l'entourent, son aspect visuel et tactile, les costumes, la présence ou l'absence d'instruments de musique, d'accessoires ou de micro, la mise en œuvre d'une gestuelle ou de mimiques de la part du lecteur constituent le milieu performanciel où se pose et s'impose la voix. « C'est avec le geste que le rapport de la voix est le plus constamment étroit : comme la voix même, quoique d'une manière spéciale et subordonnée, il projette le corps dans l'espace de la performance et vise à conquérir celui-ci, à le saturer de son mouvement. »

Dans la liturgie, une certaine retenue est de mise : va-t-on gesticuler, même pour lire certains textes des prophètes ou des apôtres dans lesquels la charge conative est forte (« Vous, les riches... ») ? Faudra-t-il faire trembler sa voix à la lecture des souffrances de Job ou du Serviteur d'Isaïe ? ou prendre un ton empreint d'humilité quand saint Paul se présente à la communauté de Corinthe comme un « avorton » ? Le degré d'investissement personnel est éminemment variable : il est lié au degré d'identification du lecteur à l'auteur ou aux personnages du texte. La tradition ecclésiastique de son côté vise à modérer et contenir l'activité gestuelle, au nom de la vertu et de la décence. De fait, le lecteur en liturgie n'est ni l'auteur improvisant son œuvre, ni non plus l'acteur interprétant un texte ; il reçoit et transmet une Parole extérieure à lui. Pourtant, du fait même que cette parole passe par sa

---

18. Paul Zumthor, *La Poésie et la Voix dans la civilisation médiévale*, PUF, 1984, p. 44.

voix, il l'intériorise : interviennent alors d'autres variables comme la position de son corps sur lui-même (sa stature, son équilibre interne), sa position relativement aux autres acteurs présents sur la scène rituelle (est-il détaché ou agglutiné à un groupe, en avant ou en retrait, visible de tous ou dissimulé à la vue ?), la distance qui le sépare des objets et des personnes, son orientation par rapport aux éléments structurant l'espace (la croix, le tabernacle, le livre...), le type de regard qu'il entretient avec l'auditoire auquel il s'adresse, regard appuyé ou fuyant, élevé ou horizontal...

### *L'art du lecteur*

Tous ces éléments d'une topique participent à conférer un sens à ce que l'assemblée va recevoir comme « Parole du Seigneur ». La manière de dire le texte produit un certain nombre d'indices (intonation plus ou moins aiguë ou grave, plus ou moins colorée, plus ou moins forte ou contrastée...) connotant la gravité, l'intériorité, la joie, etc. qui font partie intégrante du sens du texte. J. L. Davitz<sup>19</sup> repère ainsi un certain nombre de marques des expressions vocales manifestant la sensibilité émotive dans le discours parlé : la force, la hauteur de son, la vitesse, le timbre, la modulation, le rythme, l'énonciation. Le lecteur dispose de ces variables, et il peut aussi choisir de n'en point faire usage, préférant se tenir à un niveau zéro, le niveau « phatique » dont parle Récanati<sup>20</sup>, ou niveau de la « récitation »<sup>21</sup>.

19. J. L. Davitz, *The Communication of Emotionnal Meaning* (1964) cité dans W. P. Robinson, *Language and Social Behaviour*, Penguin Book, 1972, p. 87. Commenté au cours du séminaire de J.-Y. Hameline (CED Institut catholique) sur les actes de langage.

20. F. Récanati : « Qu'est-ce qu'un acte locutionnaire ? » *Communication* 32, 1980, p. 190-215.

21. J.-Y. Hameline, « Passage d'Écriture », *La Maison-Dieu* 126, 1976, p. 81.



L'acte de chant, lorsqu'il intervient, modifie évidemment un texte qui n'est pas reçu de la même manière que lorsqu'il est seulement dit. La manière modifie donc la matière d'un énoncé. Le lecteur en modulant son investissement dans la lecture, fait la preuve que la voix vive est capable de polyphonie, au sens où l'entend Ducrot<sup>22</sup>, à condition qu'elle ne sature pas le texte. Le lecteur, en effet, doit savoir qu'au moment où il lit, sa prestation n'appartient pas seulement à l'ordre de la communicativité, ordre par lequel il communique ses émotions et la compréhension du sens du texte, cherchant parfois à faire réagir l'auditoire en utilisant la force perlocutoire du discours. La lecture est aussi, plus secrètement, de l'ordre de la communicabilité : elle donne au texte la possibilité de s'adapter aux autres éléments de la scène rituelle, de s'offrir comme objet extérieur à intérioriser comme valeur, au même titre que l'autel, le cierge ou tout autre signe présent sur le site, indépendamment de la conscience qu'en ont les fidèles<sup>23</sup> ; elle donne au texte la possibilité de se mettre au travail lui-même, de s'écouter lui-même comme texte, avec ses différentes voix intérieures s'il comporte du discours rapporté, dans une manifes-

22. Un texte fait souvent entendre plusieurs voix : certaines sont rapportées, d'autres assumées par le locuteur, d'autres citées implicitement ou explicitement. Dans *Le Dire et le Dit* (Éd. de Minuit, 1984), Oswald Ducrot fait l'« Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », p. 171-233.

23. Ce point est lié à ce que J.-Y. Hameline, reprenant un terme augustinien, appelle la *Consideratio*, cette capacité de se porter et de se tenir *in praesentia*, en présence des choses et des êtres, « sans rien chercher d'autre que de se tenir en un point de composition qui est tout le contraire d'un centre narcissique du monde, et encore moins le point d'observation du spectateur universel » (J.-Y. Hameline, « La Foi sur son axe fondamental, *La Maison-Dieu* 174, 1988, p. 68). De cette notion découle une esthétique de l'*aptum* et de la *coaptatio*. Voir « "De Rebus liturgicis" ; célébrer à trois dimensions », *La Maison-Dieu* 169, 1987, p. 105-122. Sur la notion de communicabilité, voir aussi du même auteur, « Le Culte chrétien dans son espace de sensibilité », *La Maison-Dieu* 187, 1991, p. 7-45, en particulier p. 18.

tation qui comprend la situation rituelle et les auditeurs typiques qui sont là, ces chrétiens en train d'écouter la Parole de Dieu.

La lecture met en jeu la force illocutoire du texte qui peut se résumer à ce geste : on ouvre le Livre. Geste si fort qu'il importe de ne pas ouvrir n'importe quelle feuille de papier bon marché qu'on extrait au dernier moment de la poche de son complet-veston. A l'opposé de ce geste dérisoire, le protocole rituel est là pour garantir que la pression ne sera pas trop forte, qu'on prendra le temps d'un détour, s'il est vrai que tout rite est détour, stase, interruption. La seule chose qui importe, c'est de faire que le texte soit là, qu'on lui donne « lieu », qu'on le laisse respirer, se déployer dans l'espace-temps, marquer lui-même ses propres soulignements, son phrasé, ses proportions, sans chercher à le rendre tout de suite opérationnel, à obtenir de lui qu'il produise des effets (convaincre, émouvoir, etc.).

Strasberg<sup>24</sup> engage le lecteur qui lit à haute voix à être sensible, non au pathétique du contenu de sa lecture, mais à l'acte qu'il pose, pour stimuler l'imagination, la sienne et celle de l'auditoire. Cela passe par la manière de tenir le livre, de se tenir sur ses pieds, de donner à sa voix une allure plus libre et dégagée. L'art du lecteur est de mettre en place les forces illocutoires du discours *avant* d'acheminer les forces perlocutoires<sup>25</sup>, de *disposer les éléments du texte avant d'insister sur leur propos* : le ton juste à trouver pour la lecture de l'Écriture se situera quelque part entre un investissement minimum du lecteur dans sa lecture, qui laissera les signifiants opérer par leur seule efficacité, leur donnant seulement (et tout est là !)

---

24. Strasberg, *Le Travail à l'Actor Studio*, Gallimard.

25. Tout discours, tout acte de langage a, selon Austin, trois dimensions : la dimension locutoire réside dans la production d'une phrase dotée d'un sens et d'une référence. De cet acte de dire quelque chose, se distingue « l'acte effectué en disant quelque chose », et que désigne la dimension illocutoire de l'acte de langage, lui-même



l'occasion de se remettre au travail, et la confiance vécue du lecteur en cette efficacité des signifiants, qui se fera sentir des auditeurs, et qui médiatisera leur propre foi en cette Parole. Proust exprime admirablement cet ordre de la communicabilité lorsqu'il décrit l'exécution de la Sonate de Vinteuil, « comme si les instrumentistes beaucoup moins jouaient la petite phrase qu'ils n'exécutaient les rites exigés d'elle pour qu'elle apparût <sup>26</sup> ». Il peut se trouver que le lecteur, sachant à la fois ne pas refuser le texte et ne pas se perdre en lui, se sente alors conduit (et conduise l'auditoire avec lui) où il ne pensait pas aller.

### L'énonciation liturgique

La « performance » liturgique manifeste qu'il y a de nombreux intermédiaires entre la scripturalité et l'oralité, car nombreuses sont les clauses tacites qui président à l'énonciation des textes et des formules prononcés dans la liturgie. Jean-Yves Hameline, s'inspirant des catégories proposées par Pierre Scheffer dans son *Traité des objets musicaux* <sup>27</sup>, fait remarquer que l'oreille, avec son extraordinaire acuité et sa capacité à évaluer le contenu d'un message et sa charge pathétique, peut décomposer, avec une rare subtilité, ce qui est de l'ordre du sonore, du verbal ou du vocal : elle est capable tout à la fois et distinctement d'ouïr, d'écouter,

---

distinct de l'effet extérieur produit par le fait de dire quelque chose, qui constitue la dimension perlocutoire de l'acte de langage » (J.-L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Éd. du Seuil, 1970, p. 119, 136). La dimension illocutoire est en rapport avec le régime de l'interlocution et avec ses stratégies. Le langage en effet, par lui-même, distribue des places marquées, reconnaît des positions, dont l'ensemble forme le « site illocutoire » cher à J.-Y. Hameline.

26. P. Proust, *Du côté de chez Swann*, Pléiade, t. II, p. 187.

27. Pierre Scheffer, *Traité des objets musicaux*, Éd. du Seuil, 1971. Nous reprenons ici les notes d'un cours de J.-Y. Hameline à l'ISL en mai 1990.



d'entendre, et de comprendre ce que la voix véhicule. Les énoncés rituels se laissent eux-mêmes percevoir selon ces modes de perception, dus en partie aux caractéristiques psychopathiques des « écoutants », et en partie aux qualités rhétoriques et au degré d'investissement affectif des « parlants ».

On peut *ouïr* une parole, la percevoir par l'oreille. Au contraire de l'œil qui peut à tout moment se fermer et refuser de voir, l'oreille ne peut se fermer, elle est obligée de recevoir les *stimuli* sonores qui l'atteignent. A la différence de la vision qui n'est pas réfléchie, l'audition est liée à la capacité du corps à produire des sons, selon une double fonction audio-orale. Je peux m'entendre parler ou chanter. Comme l'œil, l'oreille oscille en permanence entre la focalisation et la défocalisation, entre la différenciation et la dédifférenciation. Elle peut apprécier la flexibilité, la maléabilité, la couleur d'une voix, ou le modelé d'un son. Elle peut analyser un *sound* et identifier une enveloppe sonore toujours socialement marquée : chaque radio par exemple a la sienne, et l'on reconnaît aisément le « son catho » parmi d'autres.

On peut aussi *l'écouter*. Écouter n'est pas une fonction, mais une conduite. Cela suppose un cadre communicationnel. L'« auscultation » décèle des indices et donne lieu à un diagnostic. Un mécanicien écoute un moteur, un organiste, son instrument, un médecin, son malade.

L'*entendre* suppose que le sujet fasse un repérage de son environnement et se situe lui-même par rapport à cette parole. Il réagit à cette source sonore, qu'il a sélectionnée au détriment d'autres. L'oreille qui entend peut percevoir un message venant saillir sur un bruit ou une musique de fond, ou reconnaître une voix aimée dans le brouhaha d'une foule. Elle décode certains *stimuli* dans un halo sonore, et le sujet peut alors s'ajuster à la situation créée par la parole-événement.

La *comprendre*, enfin, permet de saisir un enchaînement de sens, de mettre en œuvre une intelligence

des contenus. Fonctionnant par hypothèses et déductions, la compréhension aboutit à une interprétation du message sonore. Nombreux sont ceux qui ont tendance à se situer d'emblée dans cette phase herméneutique, sans prendre le temps d'explorer les trois phases antérieures du processus de la perception auditive. En liturgie, il faut passer par la totalité de cette chaîne processuelle, et ne pas couper la foi de ses bases phénoménales. Faire ouvrir l'oreille pour faire entendre, faire entendre pour faire comprendre. C'est ce qu'explique saint Cyprien dans son commentaire du *Pater* lorsqu'il enjoint ses ouailles de chanter le *Notre-Père* d'une seule voix comme d'un seul cœur, et dignement, pour manifester l'unité et la dignité de l'Église qui se reçoit de son Seigneur comme elle reçoit de Lui sa prière. Le sens des paroles de la prière est en quelque sorte augmenté par le fait qu'on n'en fait pas d'abord un procès d'intention (ma prière ou notre prière adressée à Dieu Père), mais un énoncé rapporté, la parole de Jésus laissée en testament, lieu d'une mémoire que chacun redit à voix haute, se proposant ainsi pour les autres comme voix d'où surgit la possibilité offerte d'une alliance et d'un salut : la familiarité et la simplicité de Dieu avec ses enfants. Cette augmentation de sens est une signification nouvelle en rapport avec la situation présente de la « performance ». Le « comprendre » est directement lié à l'« entendre ».

### La tradition en scène

Le texte biblique lu à haute voix pendant l'action liturgique est lui aussi un énoncé rapporté au discours indirect, à la fois texte écrit, à l'énonciation différée, et énonciation vive. Le ton de la voix du lecteur est toujours porteur d'une clause tacite. Il doit le savoir, et, comme un comédien, connaître les présupposés de sa lecture, qui sont liés à la juste perception du site et du texte (le texte, en tant qu'il est inscrit dans ce site et qu'il est statutaire, objet d'un contrat). Ces



présupposés sont d'autant plus importants à reconnaître et à maîtriser qu'ils engagent une enveloppe intonatoire particulière. Un présupposé (une « clause tacite »<sup>28</sup>) peut être : « Je vous lis ce qui est écrit » ; un autre ton peut laisser entendre : « Je vous dis maintenant ce qui est prévu dans la rubrique. » Tel est le protocole liturgique : le sens d'un discours ne tient pas seulement au propos tenu, mais au site de l'illocation vive dans le moment même où il est tenu, et au site illocutoire par lequel, se faisant entendre, il caractérise la situation de celui qui parle comme étant celui qui est habilité à parler, et la situation de ceux qui entendent comme étant ceux qui sont habilités à écouter. La scène rituelle assigne en effet des places et des fonctions à ceux qui y participent, elles les investit d'une possibilité de signifier par laquelle ils vont ajouter au sens de ce qu'ils énoncent ou reçoivent. Le rituel a cette capacité de créer, de modifier ou d'entretenir des situations de langage différentes, plaçant les interlocuteurs sur des positions logiquement et dialogiquement codées ou conventionnelles. Le protocole de la lecture publique crée ainsi l'assemblée de la lecture. Il fait d'un agrégat de gens placés par hasard les uns à côté des autres dans un même lieu, une assemblée constituée par et pour la lecture d'une Parole à elle adressée. Ce rapport au texte est mis en situation : ouvrir le livre y est aussi important que ce qu'on y lit. Le texte lu, distribué, écouté déploie lui-même l'espace de la lecture et de l'écoute, il n'est plus seulement vecteur d'un sens, appel au partage, mais lieu à partager, lieu même du partage. Ainsi la Tradition se transmet elle-même comme tradition, elle se montre comme tradition « traditionnée » en même temps qu'elle se réalise comme tradition « traditionnant »<sup>29</sup>. Pour cela, il faut aller jusqu'au bout de la chaîne interprétative, et accepter de faire courir

---

28. Voir note 16.

29. Sur ces concepts, voir L.-M. Chauvet, « La Notion de tradition », *La Maison-Dieu* 178, 1989, p. 7-46.



à l'écriture le risque de la parole vive, qui sera forcément toujours traduction, remise en crise d'un discours qui se donne à lire à nouveaux frais. Si l'assemblée liturgique est le berceau de la Bible, c'est parce qu'elle se laisse traverser par elle lorsqu'elle donne à entendre les passages de l'Écriture : laissant l'Écriture passer à travers son corps social et ecclésial autant qu'à travers le corps propre de chacun des fidèles, elle est entraînée à rejouer le protocole de sa propre origine, s'il est vrai, comme dit saint Paul, que la foi se reçoit par l'oreille. Lorsqu'elle fait retentir le Nom de Dieu, l'assemblée liturgique, dans le même temps, évoque (au sens fort, étymologique) le retentissement de ce Nom dans la chaîne qui le mène jusqu'à elle. Elle fait entendre le Nom et la transmission du Nom, la longue suite des générations d'hommes qui l'ont prononcé avant elle, jusqu'à ce qu'à son tour elle le recueille et le fasse entendre. L'Église en prière est une Église de l'écoute : Dieu a envoyé son messager, non pas une lettre ou un rapport ; Jésus a parlé et enseigné, non pas écrit ni consigné. Ainsi Laeta, dans *La Cantate à trois voix* supplie sa sœur :

« Laisse-moi et chante !  
 Que j'entende seulement dans le clair de lune une voix  
 de femme éclatante,  
 Puissante et grave, persuasive et suave,  
 Avec la mienne en même temps en silence qui la  
 devance et qui invente  
 Et tout bas lui donne l'octave <sup>30</sup>. »

La foi se propage par la voix et l'oreille, non seulement parce qu'elle est témoignage, mais parce que sur la scène rituelle se rejoue toujours la scène primitive : « *Au son de Votre voix, j'ai retrouvé la foi* <sup>31</sup>. » L'intérêt d'un Cyprien pour le comportement vocal

30. Paul Claudel, *Œuvre poétique*, Pléiade, p. 335.

31. Paul Claudel, « Au milieu de la nuit », *Œuvre poétique*, Pléiade, p. 883.

dans la profération du *Notre-Père*, et, plus généralement de toute adresse à Dieu, ne peut pas être simplement rapporté à un unique souci de bon ordre ecclésiastique, écrit J.-Y. Hameline.

« Il y va, nous semble-t-il, d'un enjeu pour la foi elle-même, confrontée à sa propre expression, et, dans le champ de cette expression, au plan (si souvent laissé au nombre des variables facultatives) du comportement intonatoire ; la dimension *ex auditu* de la foi se trouve ici engagée de manière paradoxale du fait même que le sujet proférant *s'entend dire*, et se trouve d'une certaine façon révélé à lui-même comme croyant et confessant dans l'acte même par lequel il croit et confesse<sup>32</sup>. »

La lettre et la voix se tiennent dans un rapport de « résolution théologique », déployant leurs polarités dans l'espace de la reconnaissance de Moi et d'Autrui. Sur la scène rituelle, les « charmes » de l'entendre-dire composent avec la magnificence extatique de la vision hiérophanique. Le Livre et l'Écrit trouvent un nouveau statut dans la proclamation publique de la Parole. Peut-être aussi l'énonciation vive de l'Écriture permet-elle d'échapper au danger toujours menaçant d'un totalitarisme inhérent à la chose écrite. Le site liturgique est ce lieu inestimable où la lettre prend corps au souffle de l'Église pendant que la voix de l'Église offre à tout un chacun de trouver corps dans la Parole qu'elle fait entendre.

Isabelle RENAUD-CHAMSKA

32. J.-Y. Hameline, « La Foi sur son axe fondamental », *La Maison-Dieu* 174, 1988, p. 65.