



Dire et Chanter Les Passions
DCLP



REVUE

INTERNATIONALE



DIRE ET



CHANTER



LES PASSIONS



01 Les Voix de l'émotion

sept 2021

Directeurs de la revue :
(par ordre alphabétique)

Marc JEANNIN et David POULIQUEN
Enseignants-chercheurs à l'Université d'Angers

Directeur de publication :

Jean-François BIANCO
Enseignant-chercheur à l'Université d'Angers

Revue à comité de lecture
International peer-reviewed journal

Directeurs de la revue (par ordre alphabétique)

Dr Marc JEANNIN, Université d'Angers & **Dr David POULIQUEN**, Université d'Angers

Directeur de la publication

Dr Jean-François BIANCO, Université d'Angers

Direction scientifique (par ordre alphabétique)

Prof. Matteo CASARI	Alma Mater Studiorum -Università di Bologna
Pr Adrian GRAFE	Université d'Artois
Pr Danièle PISTONE	Université Paris-Sorbonne

Comité scientifique (par ordre alphabétique)

Prof. Angela ALBANESE	Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
Pr. Carlo ALTINI	Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia Fondazione Collegio San Carlo di Modena
Pr Patrick BARBAN	Université du Havre
Pr Philippe BLAUDEAU	Université d'Angers
Dr Jean-Noël CASTORIO	Université du Havre
Fabio CEPPELLI	Teatro Luciano Pavarotti
Pr Carole CHRISTEN	Université du Havre
Dr Golda COHEN	Université d'Angers

Pr Nobert COL	Université de Bretagne Sud
Pr. Carl GOMBRICH	The London Interdisciplinary School
Simon LEADER	The Leys School
Dr Marie NGO NKANA	Université de Strasbourg
Jean-Yves LE JUGE	Festival de musique baroque de Quelven
Dr Nicola PASQUALICCHIO	Università di Verona
Dr Paul PHILLIPS	Stanford University
Dr Geoffrey RATOUIS	Université d'Angers
Dr Sophie ROCH-VEIRAS	Université Catholique de l'Ouest

Équipe éditoriale

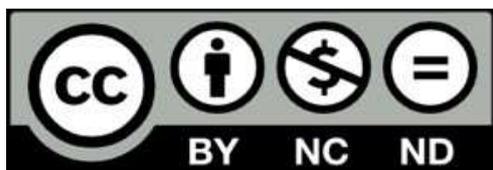
- Volet édition :
Marine VASLIN
Lisa FISCHER
Marjorie GRANDIS
- Volet graphique-design :
Allison LEGAVRE

Webmaster

Dominique RIBALET

Revue annuelle (1 numéro/an)

Revue en open access et disponible sur : www.dclp.eu/revue-dclp



Langues de publication : français, italien, anglais

@ : contact-revue-dclp@dclp.eu

ISSN : 2804-0074

Dépôt légal : février 2021

Présentation de la *Revue internationale Dire et Chanter Les Passions*

La *Revue internationale Dire et Chanter Les Passions* (revue DCLP) est une revue à comité de lecture qui publie des articles rattachés à la thématique principale de l'expression des passions. Elle propose des sujets de réflexion interdisciplinaires de qualité, notamment autour de la voix et des émotions qu'elle suscite, selon des angles d'approche divers et originaux. La revue DCLP publie dans le domaine des sciences humaines et sociales, en format numérique et/ou papier, des articles émanant de chercheurs, d'experts, de spécialistes, d'artistes et de personnalités rayonnant dans une sphère nationale et/ou internationale. La revue DCLP publie des numéros thématiques et également des hors-séries, et une rubrique varia. Cela souligne l'engagement résolu de la revue DCLP en faveur du décloisonnement des savoirs et la diffusion des connaissances.

VOIX – ÉMOTION – PASSION

Danièle Pistone, Sorbonne Université

La voix, parlée ou chantée, véhicule nos émotions, et traduit aussi maintes manifestations de la passion. Ce sont ces deux aspects de l'expression vocale, émue et passionnée, que nous souhaiterions mettre ici en miroir afin de mieux les éclairer l'un par l'autre, en soulignant les rapports et les contrastes qui les lient ou les distinguent.

Pour cela, commençons par quelques définitions. L'*émotion* s'entend comme une réaction physique (larmes, cri...) à un stimulus. À ce temps de réaction, plutôt bref, succède un *sentiment*, lequel s'inscrit plus longuement dans la durée : cette résonance, sorte de prise de conscience de l'émotion, entre dans l'univers de nos états affectifs. Quant à la *passion* (concept plus philosophique)¹, elle apparaît de prime abord comme une sorte d'amplification, d'exacerbation des sentiments.

Tentons une première illustration de ces propositions à travers quelques expressions courantes significatives. Si l'émotion nous *étrangle* (brièvement, cela va sans dire...), un sentiment de joie nous *envahit* (se manifestant parfois pendant plusieurs minutes), alors que la passion nous *dévore* longuement, nous *consume* même. Il est cependant facile d'imaginer que toute passion a été précédée par un choc émotionnel initial voire par la prise de conscience d'un sentiment, désormais immodéré, répétitif, sans nulle mesure.

AU COMMENCEMENT ÉTAIT LA VOIX

Si le stimulus émotionnel provient généralement de l'extérieur, le point central de notre sujet – qu'il s'agisse de parole ou de chant – demeure l'appareil phonatoire à propos duquel existe une abondante littérature². Qu'on nous permette de rappeler un schéma simplifié de celui-ci.

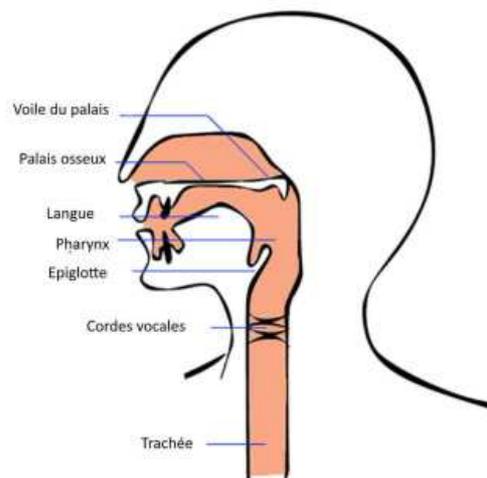


Figure 1 – Schéma de l'appareil phonatoire humain

¹ Nous emploierons le mot *passion* dans son acception contemporaine, et non plus en tant que terme générique désignant l'ensemble de nos affects. La thèse de philosophie de Jacques Favier (*La Rhétorique musicale et les émotions : éveil ou expression des affects ? Perspectives historiques et théoriques*, Strasbourg, 2017) montre l'évolution de la question.

² Il y a quelques décennies, les musicologues français s'appuyaient beaucoup sur les travaux de Raoul Husson (*Physiologie de la phonation*, Paris, Masson, 1962) ; aujourd'hui, voir notamment ceux de Jean Abitbol (*L'Odyssée de la voix*, Paris, Robert Laffont, 2005).

L'air, venant de la trachée, y fait vibrer les plis vocaux (dits souvent *cordes vocales*) avant de passer par différents résonateurs possibles (pharynx, cavité nasale, cavité buccale...) au volume modulé par les articulateurs (maxillaire inférieur, lèvres, langue, voile du palais, muscles du pharynx, larynx)³, ce dont savent habilement profiter les imitateurs⁴.

Qu'il s'agisse de réalisations parlées ou chantées, le dispositif phonatoire originel est donc le même. Et pourtant, les différences se révèlent nombreuses grâce à ces deux modes d'émission. Elles concernent tout à la fois :

- l'ambitus, beaucoup plus restreint dans le langage parlé (souvent une quinte), alors que la voix du chanteur peut atteindre deux octaves, sans parler des cas exceptionnels comme les quatre octaves (fa1-fa5) de Freddie Mercury⁵, cinq pour Mariah Carey⁶ voire le travail sur huit octaves du Roy Hart Théâtre⁷ ;
- la hauteur et l'échelle : la parole s'installe dans le grave de la tessiture vocale et procède généralement par micro-intervalles, bannis en théorie de la musique tonale ;
- le tempo, indispensable dans ces arts du temps, souvent mesuré dans les productions musicales, est plus libre dans la voix parlée. Mais rappelons, au passage, que la parole décélérée mécaniquement peut devenir musique⁸ ;
- l'intensité : environ 70 décibels pour le parlé ; 120 pour la voix de Grand Opéra (aux limites de la tolérance pour l'oreille humaine) ; quant au cri (d'Antonin Artaud⁹ à Alban Berg ou Giacinto Scelsi), il demeure exceptionnel partout¹⁰ ;
- l'articulation : dans le chant, les voyelles, très sonores et tenues parfois longuement, ont tendance à couvrir les consonnes (qui bruient parfois seulement les voyelles dans le chant), alors que ces dernières constituent la forte ossature du langage parlé ; le traitement de ces deux types de phonèmes n'est donc pas le même et c'est indubitablement l'importance des voyelles (modulables à souhait) qui rend le chant classique ou romantique plus agréable à l'auditeur ;
- le phrasé : reposant sur la centralité de ces deux modes d'expression, il s'articule autour du sujet et du verbe dans la phrase parlée ; autour des tensions et des détentes souvent créées par les axes de l'échelle (tonique, dominante et autres degrés importants) dans la musique ;
- l'accentuation : généralement placé sur la dernière syllabe du mot ou du groupe de mots (à l'exception du [e] muet) dans le parlé ordinaire et dans la musique vocale dite correctement prosodiée, l'accent peut être exceptionnellement antéposé sous l'effet de l'émotion : dans les discours du général de Gaulle (« avec le **concours de tous** nos alliés ») comme, plus rarement encore, dans *Antigone*, tragédie musicale d'Arthur Honegger (« **Enfin** », 1927) ;

³ Voir, par exemple, à ce sujet Nathalie Heinrich Bernardoni, « Physiologie de la voix chantée : vibrations laryngées et adaptations phono-résonantielles », dans *40^{es} entretiens de médecine physique et de réadaptation*, Montpellier, mars 2012, p. 17-32, téléchargeables sur <https://hal.archives-ouvertes.fr>.

⁴ Jean Abitbol, *Le Pouvoir de la voix*, Paris, Odile Jacob, 2016, p. 205-209.

⁵ Auteur, compositeur et interprète britannique (1946-1991), à qui l'on doit la célèbre *Bohemian Rhapsody* (1975).

⁶ Chanteuse américaine, née en 1970.

⁷ Marianne Ginsbourger, *Voix de l'inouï. Le travail de la voix au Roy Hart Théâtre, hier et aujourd'hui*, Barret-le-Bas, Le Souffle d'Or, 1996.

⁸ Voir les expériences de corrélation entre musique et parole menées dès 1965-1966 par Jacques Chailley dans le laboratoire du Professeur Delattre à Santa Barbara (Californie) : *De la musique à la musicologie. Étude analytique de l'œuvre de Jacques Chailley*, Tours, Van de Velde, 1980, p. 45-47.

⁹ On pourra vérifier l'effet quasi tétanisant de la voix paroxystique d'Antonin Artaud dans un enregistrement de *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (novembre 1947) – CD Sub Rosa, 1996 ou André Dimanche, 1998.

¹⁰ Sylvain Labartette, « Le cri, manifeste récurrent de la voix chantée dans la musique savante », *L'Éducation musicale*, Paris, n° 568, novembre-décembre 2010, p. 30-32.

- les bruits vocaux (rire, souffle, soupir...) n'ont intégré plus fréquemment la musique qu'à partir de la seconde moitié du XX^e siècle (Berio, Aperghis...)...

Si l'influence de la langue maternelle reste grande (comparer, par exemple, la musique de Wagner à celle de Debussy), le rapport à la répétition est notamment bien différent : qui supporterait dans la langue parlée les syllabes, les mots, les phrases étirés ou repris de nombreuses fois dans certaines œuvres musicales (du chant grégorien aux ouvrages d'Offenbach) ? Ajoutons que la parole reste représentative, explicative ; l'art musical, en revanche, vit toujours au présent, demeure présentatif. Qui plus est, il peut conduire à approfondir les aspects sonores de la parole, sur laquelle il prend souvent appui.

VOIE ROYALE DE NOS ÉMOTIONS

Qu'il s'agisse de musique instrumentale ou vocale, maints écrits et expériences ont répertorié les particularités d'expression liées aux émotions et sentiments :

- **Joie** : consonances, intensité moyenne ou forte, faible variation d'intensité, sons aigus, grandes variations de hauteur, mouvements ascendants, quarts et quintes justes, diversité des modes d'attaque, rythmes doux et égaux, timbre brillant ...
- **Tristesse** : tempo lent, dissonances, faible intensité, peu de variations d'intensité, sons graves, petits intervalles, mouvements descendants, legato, timbre sombre, vibrato lent, ritardandos...
- **Colère** : tempo rapide, atonalité, dissonances, forte intensité, mouvements ascendants, septièmes majeures et quarts augmentées, staccato, rythmes complexes, brusques changements de rythmes, vibrato rapide...
- **Peur** : tempo rapide, variations de tempo, dissonances, faible intensité, staccato, silences...
- **Tendresse** : tempo lent, consonances, intensité moyenne, legato, stabilité mélodique¹¹...

Partons des six émotions les plus connues (colère, dégoût, joie, peur, surprise, tristesse)¹², pour lesquelles – sauf dans les cas d'alexithymie¹³ – la réaction immédiate s'avère physiologique (on est *rouge comme une pivoine, blanc comme un linge, vert de rage*...), comportementale (on pousse parfois un hurlement avant de prendre la fuite) et cognitive (on prend conscience, par exemple, de ce qui cause l'effroi). Verbale ou non, sonore ou pas, la forme de notre message est souvent plus importante que son contenu lui-même¹⁴. Les onomatopées, fidèles traductrices de nos affects, sont certes ancestrales, mais il est significatif que les recherches aient d'abord porté en ce domaine plutôt sur le visage (François Delsarte, 1811-1871) et le corps (Charles Darwin, 1872), avant la voix (Alfred Giraudet). Ce dernier, célèbre basse (1845-1911), professeur au Conservatoire de Paris depuis 1888, ouvrit une école privée dans cette ville (1, rue Saint

¹¹ D'après l'ouvrage de David Sander & Klaus R. Scherer (Eds.), *The Oxford Companion to emotion and the affective sciences*, Londres, Oxford University Press, 2009, *passim*.

¹² Mais le psychologue Paul Eckman a identifié seize émotions. Voir particulièrement sur ces questions le Centre interfacultaire en sciences affectives de l'Université de Genève (www.unige.ch/cisa) ou le site www.affective-sciences.org.

¹³ Difficulté à identifier et à exprimer ses émotions.

¹⁴ On estime souvent que quelque 90 % du message verbal sont dus à la forme. C'est dire l'importance du ton dans la communication.

Honoré) en 1892 et publia en effet trois ans plus tard une méthode relative à l'expression des sentiments¹⁵.

Car, la voix demeure la fidèle messagère de notre corps. Et si, sous le coup de l'émotion, l'émission sonore vient souvent à manquer (on *ne trouve plus ses mots*, la *gorge se noue*, on *reste sans voix*...), les sujets interrogés dans le cadre de certaines expériences ont bien su localiser, de la colère à l'envie, différents types de ressentis.

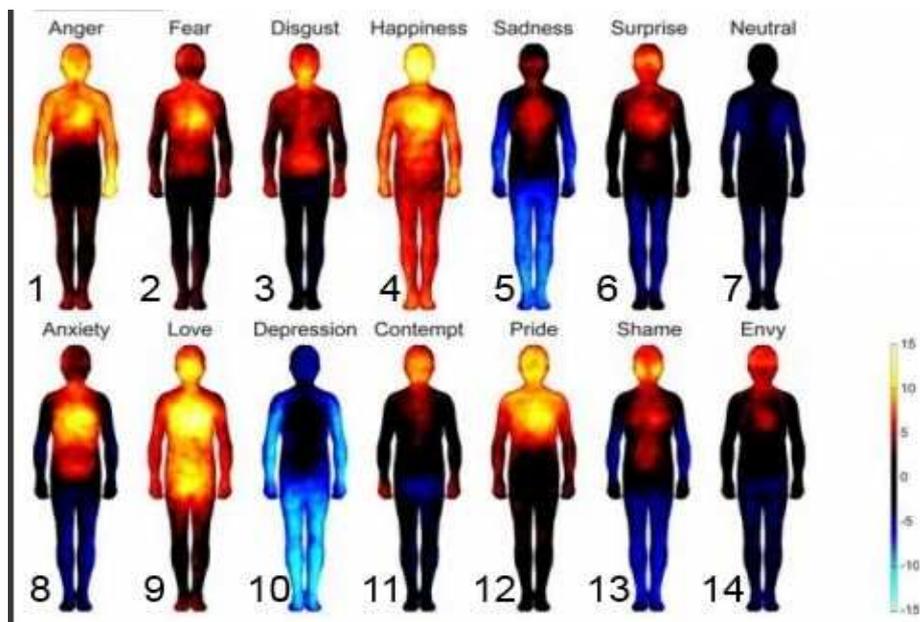


Figure 2 – « Bodily map of emotions », Proceedings of The National Academy of Sciences of the USA, December 2013 (*self-report* - www.PNAS.org)

Quelle que soit la grande diversité des voix¹⁶, elles apparaissent effectivement toujours comme le dehors du dedans mais également, à travers la profondeur de leur résonance intime, comme le dedans du geste. Parlée, chantée voire machinique¹⁷, la production vocale a pu devenir aussi acousmatique et rapprochée au cinéma¹⁸.

Nous entrons alors dans un type d'émotion bien particulier, où l'esthétique joue son rôle. Comment ? Les circuits parcourus ordinairement se trouvent-ils modifiés ? Cette émotion esthétique n'est certes pas orientée vers la survie ; d'autre part, les causes et les effets y sont mal dissociables. Il est certain toutefois qu'il s'agit d'un mouvement vers l'extérieur, suivi d'une importante résonance interne. Comme l'écrivait si justement Pierre Reverdy : « Ce qui compte dans une émotion esthétique, ce n'est pas seulement le choc, c'est la répercussion, l'épanouissement, le déploiement et peut-être même surtout le retour »¹⁹. Il est vrai que certains

¹⁵ *Mimique. Physionomie et gestes, méthode pratique, d'après le système de F. del Sarte pour servir l'expression des sentiments*, Paris, Librairies-Imprimeries réunies, 1895.

¹⁶ Comme peuvent le montrer les trois CD des *Voix du monde*, consultables sur le site du Centre de recherche en Ethnomusicologie de Nanterre (<http://lesc-cnrs.fr>).

¹⁷ Bruno Bossis, *La Voix et la machine : la vocalité artificielle dans la musique contemporaine*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

¹⁸ Voir le « vococentrisme » et la « voix-je » définis par Michel Chion (*La Voix au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1982 ; et *Le Son et la Voix, entretien avec Michel Chion*, Paris, L'Harmattan, 1998). Un glossaire de ces termes peut être téléchargé sur le site <http://michelchion.com/texts>.

¹⁹ Pierre Reverdy, *Cette Émotion appelée poésie* (1956), dans *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 1974, p. 249.

sens se trouvent privilégiés selon les arts, sans être pour autant concernés de façon unique, car toute perception est multisensorielle. Sous l'effet de l'intensification des recherches et des publications sur ce thème, les spécialistes des arts contemporains ont dès lors livré d'intéressantes études concernant l'émotion esthétique suscitée par les œuvres d'aujourd'hui²⁰.

émotion(s) : 17 499	
émotion(s) esthétiques : 41	émotion(s) artistiques : 21
émotion(s) musicales : 16	émotion(s) d'art : 8

Figure 3 – Occurrences des émotion(s) dans la base Frantext en 2014

La littérature de notre pays semble, en revanche, avoir peu approfondi cet aspect, à en juger par l'examen des pages réunies dans Frantext²¹. En décembre 2014, sur la base de la totalité de celles-ci, nous avons en effet abouti au comptage ci-dessus (Figure 3) ; il prouve que, si l'*émotion* y figurait souvent, elle était rarement présentée comme *artistique* ou *esthétique*.

ARTISTIQUE(S) : 1 217	ESTHÉTIQUE(S) : 1 039
visuelles : 263	gustatives : 202
olfactives : 53	tactiles : 11
musicales : 2 015	
auditives : 26	
sonores : 110	
poétiques : 294	théâtrales : 182
cinématographiques : 157	
picturales : 56	architecturales : 45
chorégraphiques : 18	sculpturales : 1
culturelles : 119	intellectuelles : 24

Figure 4 – Occurrences de qualificatifs liés aux émotion(s) dans la presse française, d'après la base Europresse²² en 2014

Dans la presse française de ces dernières années, le bilan diffère. L'émotion musicale l'emporte largement, sans doute parce que nombre des spectacles présentés (cinématographiques, chorégraphiques, poétiques, théâtraux) font appel à l'art sonore, capable même d'occulter d'autres spécialités (telle la danse, à en juger par ces résultats). À travers ce cas, suffisamment rare pour être souligné, prendrait-on conscience du fait que l'oreille tend actuellement à l'emporter parfois sur l'œil ? Est-on en passe d'admettre le rôle important de la musique dans les processus cognitifs²³ ?

²⁰ Sylvie Coëllier (dir.), *Des Émotions dans les arts d'aujourd'hui*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2015.

²¹ Base de données développée par l'ATILF (Analyse et traitement informatique de la langue française) depuis 1998 et réunissant des auteurs de toutes époques : www.frantext.fr.

²² Créée en 1999, elle couvre les plus grands titres de notre presse nationale et régionale : www.europresse.com.

²³ Voir, par exemple, Leonid Perlovsky, « Cognitive functions, origin, and evolution of musical emotion », *Musicae Scientiae* (Liège), 16, n° 2, 1^{er} juillet 2012, p. 185-199.

Y apparaissent aussi des *émotions culturelles* et *intellectuelles*. Rappelons qu'après la publication (en 1884) des travaux de l'Américain William James sur l'émotion²⁴ comme effet de son expression organique, contestations et théories se multiplièrent²⁵. Aujourd'hui, ainsi que le montrent ces extraits de presse, la séparation cartésienne dualiste de l'esprit et du corps ne fait plus partie de la doxa de notre temps, notamment depuis un célèbre ouvrage du neuropsychologue Antonio Damasio²⁶. Et la notion d'*intelligence émotionnelle* (IE), popularisée par le livre de Daniel Goleman²⁷, est même considérée désormais comme essentielle dans les relations sociales.

AU CLIMAX DE LA PASSION

Rien d'étonnant à ce que l'expression *intelligence passionnelle* apparaisse beaucoup plus exceptionnelle (signifiant d'ailleurs souvent *intelligence sentimentale*²⁸). Et c'est toujours à ce dernier sens que se rattachent les différentes déclinaisons de l'ancienne *Affektenlehre* (théorie des passions), non exemptes de contradictions : rappelons que le ton de *mi* majeur, par exemple, peut se révéler pour Marc-Antoine Charpentier (1690), querelleux et criard ; pour Johannes Mattheson (1713) : triste et désespéré ; pour Jean-Philippe Rameau (1722), tendre et gai, ou grand et magnifique ; pour Christian Friedrich Daniel Schubart (1806), allègre et joyeux...

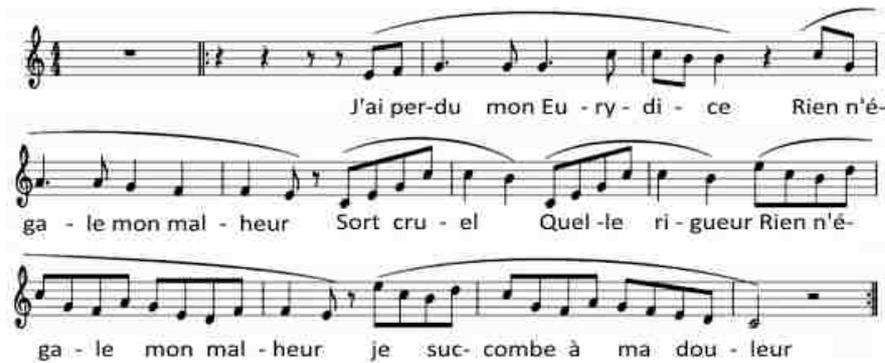


Figure 5 – Christoph Willibald Gluck, Orphée et Eurydice, acte IV, n° 15 (début)

Pendant longtemps en outre la bienséance freina tout excès. À tel point que le fameux « J'ai perdu mon Eurydice, rien n'égalé ma douleur » de l'*Orphée* de Gluck (1774) peut devenir sans nulle modification de la ligne mélodique « J'ai trouvé mon Eurydice, rien n'égalé mon bonheur », transformant ainsi la déploration en exultation, comme le soulignent Boyé²⁹ et Hanslick³⁰. Il est donc bien difficile de communiquer un sentiment par une ligne musicale ou une tonalité, un timbre de voix... de façon universelle.

Toutefois, lorsqu'un souffle quasi surhumain, résonnant dans la cage thoracique, décuple amour, colère, haine, jalousie..., lorsque les consonnes de la prose claquent et roulent, lorsque les

²⁴ Traduits en français par le Dr Georges Dumas (*La Théorie de l'émotion*, Paris, Alcan, 1903 ; repr. William James, *Les Émotions. Œuvres choisies I*, Paris, L'Harmattan, 2006).

²⁵ Voir, par exemple, les bilans et propositions du célèbre psychologue français Alfred Binet, « Qu'est-ce qu'une émotion ? Qu'est-ce qu'un acte intellectuel ? », *L'Année psychologique*, XVII, 1910, p. 1-47 (accessible sur le site www.persee.fr).

²⁶ *L'Erreur de Descartes : la raison des émotions*, traduit de l'américain (1994) par Marcel Blanc, Paris, Odile Jacob, 1995.

²⁷ *Emotional intelligence*, New York, Bantam Books, 1995

²⁸ Voir *Le Lys dans la vallée* (1836) de Balzac.

²⁹ Dans *L'Expression musicale mise au rang des chimères*, Amsterdam, 1779 ; repr. Genève, Minkoff, 1973.

³⁰ *Du Beau dans la musique : essai de réforme de l'esthétique musicale* (1/1854), traduit de l'allemand par Charles Bannelier, Paris, Brandus, 1877.

voyelles du chant s'étirent vers les sommets, l'excès n'est-il pas forcément perceptible par tous ? Dans ces extrêmes passionnels, toutes les caractéristiques sonores atteignent des sommets : intensité (consonnes renforcées), durée (voyelles allongées), hauteurs (s'élevant parfois jusqu'à l'aigu du cri)... Et les langues³¹ riches en voyelles s'avèrent plus facilement favorables à ces situations : c'est ainsi que l'italien chanté sonne souvent comme la plus intense expression de l'amour.

En revanche, il est vrai que le français a maintes fois fait souffrir les compositeurs qui se sont plaints des limites imposées par :

- le redoutable « e » muet ;
- le grand nombre des voyelles fermées (71 % selon Nicole Scotto di Carlo³²) ;
- le « r » uvulaire (pendant longtemps roulé dans le chant) ;
- et les voyelles nasales – qui ne peuvent être tenues que quelques secondes à cause de la relative rigidité du voile du palais.

Mais l'importance du concept voire du mot dans notre langue a fait naître à travers celle-ci une spécialité de la chanson à texte, généralement syllabique, où les consonnes reprennent dans l'expression des passions la vigueur connue dans le théâtre parlé ou chanté (voir les réalisations musicales de Léo Ferré³³, par exemple).

Cependant, revenons-y, dans le climax déformant de la passion, dans cet hors-de-soi où celle-ci nous entraîne, l'être sort de sa nature ordinaire et, comme tout son organisme, sa voix se projette au-delà de ses habitudes, se fait méconnaissable. Ce paroxysme tendu, cet Everest du sentiment n'est souvent que souffrance et la passion – au sens contemporain – retrouve facilement sa racine latine, *passio*, celle-là même qui avait fait appliquer ce terme aux mortelles souffrances du Christ.

Reste à tenter un parallèle entre voix parlée et voix chantée en ce domaine. Si le timbre, la succession des hauteurs, l'intensité – caractéristiques de l'enveloppe sonore des mots – sont indubitablement importants dans le théâtre de prose, parallèlement aux gestes corporels, ces performances scéniques sont, dans la plupart des cas, rivées au concept, à l'aspect sémantique du discours. Sauf peut-être dans ces quelques moments où le cri, la violence du mouvement ou, au contraire, le silence sidérant viennent l'anéantir.

Dans la musique vocale, la ligne sonore vampirise parfois le mot (loin d'être toujours compréhensible dans le *bel canto*), la projection dans les aigus rend l'articulation claire impossible, l'allongement passionné des voyelles ou la répétition des syllabes sème la confusion dans la logique conceptuelle. Certes, la musique porte, magnifie le mot : le répertoire religieux du Moyen Âge le confirme déjà. Mais la musique distrait aussi du mot ; saint Augustin en rougissait parfois :

« ... lorsqu'il m'arrive d'être moins touché du verset que du chant, c'est un péché, je l'avoue, qui mérite pénitence³⁴. »

La chanson à texte, citée plus haut, parvient à maintenir l'intelligibilité des paroles parce qu'elle bannit généralement les choix extrêmes perturbateurs (dans les durées, hauteurs ou intensités). En revanche, quand il faut passer la rampe, lancer sa voix par-dessus le fortissimo d'un orchestre fourni, aller chercher dans l'extrême fond de soi-même l'énergie de l'ultime passion, quel destin pour les syllabes articulées ?

Ainsi la voix, vecteur de communication, est-elle quasi inéluctablement vecteur d'émotion et de passion, moyen de pouvoir même³⁵, pour notre genre humain. Toutefois, ces expressions vocales

³¹ Voir Bertrand et Jacqueline Ott, *La Pédagogie du chant classique et les techniques européennes du chant*, 1/1981 ; nouvelle éd. Paris, L'Harmattan, 2006.

³² « Étude acoustique et auditive des facteurs d'intelligibilité de la voix chantée », *Proceedings of the 7th international congress of phonetics sciences*, 1971, p. 1017-1023.

³³ Céline Chabot-Canet, *Léo Ferré : une voix et un phrasé emblématique*, Paris, L'Harmattan, 2008 ; ou Joël July et Pascal Pistone (dir.), *Ferré, vos papiers !*, Aix-en-Provence (colloque de Bordeaux, Musée d'Aquitaine, 5-6 avril 2013), Université de Provence, 2018.

³⁴ Augustin, *Confessions*, Livre X, chap. XXXIII, 50, « Plaisir de l'ouïe. Du chant d'église ».

peuvent différer grandement en fonction de la position des organes de la phonation (souvent conditionnée par la langue parlée), voire de tout le corps mis en vibration par celle-ci³⁶, autant que par les habitudes des milieux sociaux ou culturels³⁷. Qui plus est, la traduction verbale de ces manifestations sonores est susceptible de maintes nuances qui viennent parfois brouiller la compréhension entre les aires linguistiques où ces termes ont d'ailleurs souvent des connotations bien différentes.

D'autre part, par rapport à la voix parlée, la musique se présente fréquemment comme une sorte d'amplification normée. Qu'il suffise d'écouter, pour s'en convaincre, les réactions des sociétaires de la Comédie-Française après des expériences de spectacles chantés où la contrainte, dans les hauteurs comme dans les rythmes, est bien supérieure à celle de la récitation ordinaire.

C'est ainsi à d'exaltantes gageures que convie le présent programme de recherche, prélude à de féconds échanges entre spécialistes de différentes disciplines, en un temps où les études de ce type – qui connaissent un réel développement³⁸ – permettent de comprendre toujours mieux ces aspects essentiels de nous-mêmes.

³⁵ Voir Michel Poizat, *Vox populi, vox Dei. Voix et pouvoir*, Paris, Métailié, 2001 (notamment « La voix dans le fonctionnement du régime hitlérien », p. 154-228).

³⁶ Comme l'ont souligné nombre de metteurs en scène, théoriciens ou pédagogues : voir Peter Brook, *Avec Grotowski*, préface de Georges Banu, Arles, Actes Sud, 2008.

³⁷ David Le Breton, *Éclats de voix. Une anthropologie des voix*, Paris, Métailié, 2011.

³⁸ Rappelons que le terme *émotionologie* fut forgé en 1985 (par Peter et Carol Stearns – *American Historical Review*, XC, p. 813-826 – pour désigner l'attitude d'une société envers l'émotion et son expression) et que l'*Emotion Review* (International Society for Research on Emotion ; Sage Publishing, Californie) paraît depuis 2009. Voir aussi Barbara H. Rosenwein et Riccardo Cristiani, *What is the History of Emotions ?*, Metford, Mass., Polity Press, 2018.