



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

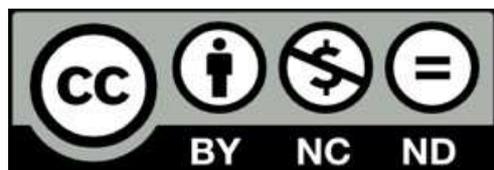
- Volet édition :
Marine VASLIN
Lisa FISCHER
Marjorie GRANDIS
- Volet graphique-design :
Allison LEGAVRE

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.

LA TECHNIQUE VOCALE ET L'EXPRESSIVITÉ : UNE MYSTIQUE ÉMOTIONNELLE ?

David Pouliquen, Université d'Angers

Le titre de mon présent article *La technique vocale et l'expressivité : une mystique émotionnelle ?* pose la question de savoir comment il se peut faire que le contrôle de l'émission vocale parvienne à susciter, ou plus modestement du moins, à inspirer des bouleversements, des secousses ou saisissements qui rompent la tranquillité du sujet qui y est exposé, et se manifestent chez lui par des modifications physiologiques plus ou moins violentes ? Cela semble à première vue très paradoxal, l'émotion étant effectivement une conduite réactive réflexe et involontaire qui submerge le sujet pensant, il est difficile de penser que cette dernière puisse être suscitée par un geste organique contrôlé. Nous mènerons donc l'enquête.

Observons dans un premier temps au microscope sémantique les autres éléments du titre. L'expressivité dénote le caractère, la qualité de ce qui est expressif, c'est-à-dire d'une chose qui exprime bien, qui traduit d'une manière suggestive une façon d'être, un sentiment, une pensée. Ainsi, la voix pourrait en être le médium.

L'expression de mystique émotionnelle se rapporte quant à elle au mystère, à une croyance surnaturelle, sans support rationnel. J'entends par là, en supposant qu'elle fût réelle, que la signification émotionnelle des inflexions de la voix humaine a le pouvoir de percer au travers des mailles du filet de la conscience. Il s'agirait en d'autres termes d'actions imperceptibles au sens et cependant réelles. Cette conception trouve un écho potentiel dans les travaux de l'anthropologue français Lucien Lévy-Bruhl sur la pensée mystique (dévorer le cœur de son ennemi serait par exemple censé procurer telle ou telle qualité).

Par analogie, la fusion d'un son vocalique et d'une note serait censée déclencher tel ou tel effet spécifique chez l'auditeur. Il est intéressant de relier à cette dernière remarque l'interrogation du critique musical Maurice Tassart qui, en 1982, en préambule de la notice de l'enregistrement EMI de l'*Otello* de Verdi posait la question de savoir, si Mozart avait composé *La Flûte enchantée* sur un livret en italien, aurait-il fait chanter la syllabe « no » sur la même note ou les mêmes notes que la syllabe « nicht » ? La contrainte technique de l'émission vocale apporte une réponse raisonnable et rationnelle à cette question (voir par exemple la déformation du « i » sur le contre-ut du « Avete torto » de *Gianni Schicchi*), sans pour autant tout à fait oblitérer la dimension irrationnelle et synesthésique du pigment des voyelles. Cet aspect trouve un écho intéressant dans les pratiques spirituelles orientales : je pense en particulier au *Kotodama* qui, dans la tradition japonaise, se relie au pouvoir spirituel des sons vocaliques, c'est-à-dire des voyelles. Cela renvoie, d'autre part, dans le champ étendu de l'effet de la musique sur le vivant, à la *Protéodie* de Joël Sternheimer, qui permettrait de cibler la synthèse de protéines spécifiques chez les organismes végétaux. Cette thèse souligne l'impact qu'aurait la musique sur le vivant hors de la digestion consciente de l'information sonore. Pour de plus amples détails sur le sujet, je renvoie à mon article « Musique et conscience » paru dans la revue *Teatro e Antropologia* publiée par l'Université de Bologne Alma Mater.

¹ Notez l'immortalisation qu'en fit le cinéma hollywoodien dans *Serpico*, avec l'acteur Al Pacino dans le rôle éponyme.

J'apporterai une réponse à la problématique du comment il se peut faire que le contrôle de l'émission vocale parvienne à susciter des émotions, qui intrinsèquement sont des bouleversements qui submergent l'être, en analysant trois aspects fondamentaux de la voix chantée, à savoir **le vibrato, la prononciation et le tour de la voix**.

En matière de méthode, je m'emploierai à mettre en évidence les valeurs et symboles latents de ces trois paramètres cruciaux de la voix chantée. Je recourrai donc à une herméneutique au sens sémiologique et philosophique d'acceptation du terme.

Le vibrato, premièrement, est une technique d'interprétation destinée à rendre un son plus expressif en faisant vibrer la voix. Il n'est cependant pas l'apanage du chanteur, qui trouve par exemple dans l'observation du jeu des instruments à corde une précieuse source d'inspiration. Mon professeur, le baryton-basse américain Richard Cowan, a très tôt attiré mon attention sur cette transversalité. Le mot du violoniste hongrois Carl Flesch est éloquent : il parle, je cite, d'« une palpitation émotive de la main ». Luciano Pavarotti disait quant à lui – ses mots m'ont été rapportés par mon professeur Richard Cowan – que le vibrato permet de faire la différence entre un chanteur amateur et un chanteur professionnel, dont la voix vibre dès la première note. N'en déplaise aux baroqueux ! Il est spécifiquement question de belcanto ici.

Du point de vue physique, le vibrato se caractérise par deux paramètres : la vitesse de la vibration – entre 6 et 7 fois par seconde pour une voix saine – et l'amplitude qui, lorsqu'elle est excessive, renvoie à la voix du vieillard.

Du point de vue herméneutique à présent, le tremblement de la voix parlée induit par l'émotion, que celle-ci soit feinte ou vécue, accentue le pathos du discours. Une illustration parfaite de cet état de fait se retrouve dans le discours d'André Malraux lors du transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon².

Dans le chant, cette dimension émotionnelle associée au vibrato, est également doublée par le cri. Aussi surprenant que cela puisse paraître, c'est bien au carrefour du vibrato et du cri que s'énonce la définition du chant opératique. Pour Luciano Pavarotti et Richard Cowan, **le chant a pour définition première d'être un cri vibré**³.

Les implications herméneutiques du cri accentuent d'autant plus la portée émotionnelle du chant. Le cri étant, retranchée l'image du mégaphone – il s'agit là de la projection du son dont la visée purement rationnelle est de rendre audible un message – aussi un médium d'expression à part entière. Le cri est en effet, notamment, un indicateur de douleur, d'exultation (manifestation d'une joie extrême) ou encore d'effroi. Ainsi, paradoxalement, le vibrato et la voix chantée ont le pouvoir d'induire un réflexe émotionnel inconscient chez l'auditeur. Je parlerai ici de réflexe symbolique.

La prononciation se définit, quant à elle, en tant qu'action, façon de prononcer les phonèmes, de réaliser les sons du langage, les sons d'une langue dans une syllabe, dans un mot, dans la chaîne parlée, conformément à l'usage. La portée et l'enjeu de la réussite de cette opération est éminemment symbolique. En effet, chères et chers lectrices et lecteurs, n'avez-vous jamais été témoins d'une personne prononçant à voix haute dans une langue étrangère, mal ou peu maîtrisée, des gros mots sans que cela ne l'affecte pour un sou alors que, dans sa langue maternelle, cette personne ne pourrait prononcer pareilles paroles sans que cela ne lui

² Discours daté du 19 décembre 1964, dont voici un extrait parlant :

<https://www.youtube.com/watch?v=vZbeMLga6gA> (19 min 55 sec quand la voix tremble).

³ Cet enseignement qui constitue l'un des socles esthétiques du belcanto m'a été transmis oralement par mon professeur américain. J'ai par la suite pu en approfondir la portée auprès de Mirella Freni, Gabriel Bacquier, Michèle Command et Marija Sklad-Sauër.

écorchât les oreilles ? Eh bien ! Cet état de fait rend compte de l'ancrage émotionnel et affectif de la langue dans le terrain organique de l'être. Il est pertinent de parler ici, d'après moi, d'effet symbolique au sens lévistraussien ; la prononciation construisant le sens de l'énoncé. Cette vision hétérodoxe donne ainsi pour point de départ au langage le son de la voix, qui construirait le concept ou l'idée et non l'inverse. Un exemple significatif de ce phénomène réside dans l'interprétation que fit Pavarotti de l'aria « Pourquoi me réveiller » du *Werther* de Massenet. La beauté extrême de la voix, si émotionnelle, est altérée par des prononciations inexactes : « sur mon fra » au lieu de « sur mon front » et « viendra lè voyageur » au lieu de « viendra le voyageur ». Il en résulte une atténuation draconienne de l'impact émotionnel sur l'auditeur dit natif, c'est-à-dire de langue maternelle française⁴. Cela souligne la soustraction que le paramètre **prononciation** peut induire dans la réponse émotionnelle du sujet au stimulus vocal.

Je définis **le tour de la voix**, enfin, d'après l'expression italienne « girare la voce », car elle rend mieux compte que l'expression « couverture de la voix » de la sensation si spécifique que procure cette exécution technique dans la voix masculine ; cela, à l'échelle de l'appareil phonatoire. En outre, notez bien que la couverture vocale est potentiellement incriminable dans les égarements qui conduisent à produire un son dit « imbottigliato » pour reprendre le terme consacré. Cette émission perturbée est communément désignée par l'expression de « voce imbottigliata ».

Qu'est-ce que la voix tournée ? Et de quoi s'agit-il ?

La voix tournée est, en premier lieu, synonyme d'indifférenciation vocalique dans le registre aigu de la voix. Cela se produit au carrefour de la voix de poitrine et de la voix de tête, en opérant un mix ou mélange des deux voix. Ce concept très difficile à cerner et à appréhender par les étudiants est véritablement la pierre angulaire de la vocalité opératique. Dans l'école cowanienne, il est question de la *Purple Vowel* ou voyelle violette. Il s'agit d'une voyelle hybride qui donne l'impression de fusion des cinq voyelles italiennes par exemple, à savoir a, e, i, o, u. Cet amalgame vocalique a en outre pour particularité qu'il s'opère dans toutes les langues ! Ainsi peu importe la langue de départ, qu'il s'agisse aussi bien du russe, du chinois ou de l'italien, le spectre vocalique d'une note dans un registre extrême de la voix masculine aura tendance à converger.

Un enregistrement⁵ de mon professeur de chant Richard Cowan qui tenait le rôle-titre d'Antony en 1991 au Lyric Opera of Chicago dans *Antony and Cleopatra* de Samuel Barber sur un livret de Franco Zeffirelli illustre à merveille cet état de fait. À la 54^e minute et 59^e seconde, mon professeur chante un la bémol 3, étirement extrême de sa tessiture de baryton-basse. À ce moment précis, la *Purple Vowel* est identifiable à l'oreille nue.

En terme herméneutique ce carrefour des voyelles et des langues est lui aussi éminemment symbolique, il est peut-être même la marque du phonème originel de cette protolangue fantasmée depuis des temps immémoriaux. La portée de ce point de convergence est telle qu'il fait intrinsèquement de la voyelle violette, la voyelle de l'émotion.

Ma présente découverte trouve d'ailleurs des résonances fascinantes dans la théorie de Jean-Jacques Rousseau d'après laquelle ce furent les passions qui arrachèrent les premières voix aux hommes (*Essai sur l'origine des langues*).

⁴ Les deux passages incriminés sont accessibles en suivant le lien ci-dessous :

https://www.youtube.com/watch?v=n_ojGaC99Ls

⁵ https://www.youtube.com/watch?v=oJE51ww01XU&list=RDoJE51ww01XU&start_radio=1&t=3199

Le tour de la voix nous fait donc revoir la portée du paramètre **prononciation**, du moins dans un certain registre de la voix, qui est celui de l'extrême aigu. Il pourrait en résulter que davantage que la performance athlétique saluée par l'audience lorsqu'un ténor décroche le mythique contre-ut, l'exultation du public procède en fait d'un comportement réflexe irrépressible induit par le stimulus émotionnel ultime, en l'occurrence la voyelle violette.

En conclusion, il convient de remarquer que ces trois paramètres, à savoir **le vibrato**, **la prononciation** et **le tour de la voix** sont étroitement intriqués, quoique renvoyant pourtant singulièrement à un référentiel émotionnel particulier. Il ressort de cette pluralité en cascade, pour reprendre le vocable de la génétique dans le champ des facteurs codants, une opération complexe induite chez l'auditeur à différentes échelles symboliques : inconsciente pour ce qui est du **vibrato** et du **tour de la voix**, consciente pour ce qui touche à la **prononciation**.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

François-Joseph FÉTIS, *Histoire générale de la musique. Depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, Fils & Cie, tome troisième, 1872.

Marie-Pierre LASSUS, *La voix impure ou Macbeth de Verdi*, Lille, Presses Universitaires de Lille / Éditions Klincksieck, 1992.

Jerome Hines, *Great Singers on Great Singing*, New York, Limelight Editions, 1984.

Alan Montgomery, *Opera Coaching: Professional Techniques and Considerations*, New York, Routledge, 2006.

Jacqueline Ott, Bertrand Ott, *La Pédagogie de la voix et les techniques européennes du chant*, Issy-les-Moulineaux, Éditions EAP, 1981.

Maurice Tassart, « Pourquoi Otello ? », in Michel Glotz, *Verdi e l'Otello*, EMI, 1982.