



Dire et Chanter Les Passions
DCLP



REVUE

INTERNATIONALE



DIRE ET



CHANTER



LES PASSIONS



05 *Vocalité et identité*

septembre 2026

Directeurs de la revue :

Marc JEANNIN et David POULIQUEN

Directeur de publication :

Jean-François BIANCO

Revue à comité de lecture

Directeurs de la revue

Marc JEANNIN	Université d'Angers
David POULIQUEN	Université de Rennes 2

Directeur de publication

Jean-François BIANCO	Université d'Angers
----------------------	---------------------

Direction scientifique

Matteo CASARI	Alma Mater Studiorum, Università di Bologna
Adrian GRAFE	Université d'Artois
Danièle PISTONE	Sorbonne Université

Comité scientifique

Angela ALBANESE	Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
Carlo ALTINI	Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
Patrick BARBAN	Université du Havre
Marina BONDI	Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
Philippe BLAUDEAU	Université d'Angers
Jean-Noël CASTORIO	Université du Havre
Fabio CEPPELLI	Teatro Comunale Modena Pavarotti-Freni
Carole CHRISTEN	Université du Havre
Golda COHEN	Université d'Angers
Norbert COL	Université de Bretagne Sud
Carl GOMBRICH	The London Interdisciplinary School
Simon LEADER	The Leys School
Marie NGO NKANA	Université de Strasbourg
Jean-Yves LE JUGE	Festival de musique baroque de Quélven
Nicola PASQUALICCHIO	Università di Verona
Paul PHILLIPS	Stanford University
Geoffrey RATOUIS	Université d'Angers
Sophie ROCH-VEIRAS	Université Catholique de l'Ouest
Clair ROWDEN	Cardiff University School of Music

Équipe éditoriale

Marine VASLIN
Lisa FISCHER
Marjorie GRANDIS

**Revue internationale Dire et Chanter Les Passions,
Numéro 5, Vocalité et identité**

Direction d'ouvrage

Pierre FARGETON

Direction du numéro

Marc JEANNIN

Webmaster

Dominique RIBALET

Revue en libre accès disponible sur : www.dclp.eu/revue-dclp

Langues de publication : français, italien, anglais

Contact : contact-revue-dclp@dclp.eu

© Dire et Chanter Les Passions, 2026. Tous droits réservés.

Cette publication est mise à disposition sous licence

Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 International.



ISSN : 2804-0074

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, des émotions, des voix, des talents, des savoir-faire, et des formes artistiques. Ancrée dans le champ des sciences humaines et sociales, elle accueille des travaux interdisciplinaires fondés sur une pluralité d'approches théoriques et méthodologiques. 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. À travers des numéros thématiques, des hors-séries et une rubrique varia, la revue DCLP affirme sa volonté de favoriser le dialogue entre les disciplines, le décroisement des savoirs et la diffusion des connaissances.

VOIX, IDENTITÉ, CONTRÔLE

Daniel Leech-Wilkinson*
King's College London

En 2008, on me demanda de faire pour BBC Radio 3 une critique d'environ soixante-dix enregistrements du cycle de lieder de soixante-dix minutes de Schubert, *Winterreise*¹. Mon travail consistait à choisir le meilleur. Peut-on imaginer une tâche plus ridicule ? Comment pourrait-il y avoir *une* meilleure interprétation ? Beaucoup d'entre elles étaient excellentes, au moins une douzaine étaient merveilleuses. À l'époque, je faisais des recherches sur l'interprétation des lieder de Schubert, et les enregistrements que la BBC m'envoya constituaient une ressource inestimable, raison pour laquelle j'acceptai de le faire. Mais cela me permit aussi de réfléchir à ce que nous attendons d'un chanteur, à la manière dont nous voulons qu'il communique avec nous, qu'il nous interpelle, qu'il nous permette de nous sentir avec lui. En d'autres termes : à ce que nous attendons d'une voix. Car notre réponse au chant, comme à toute communication humaine, est liée en grande partie à nos propres attentes. *Winterreise* n'est pas toujours facile à entendre, étant donné que cette suite de lieder superbement funestes raconte l'histoire d'un amoureux éconduit avançant inexorablement vers sa mort à travers un paysage glacial. Il n'est pas facile pour un chanteur de façonner soixante-dix minutes de désolation, ni pour un auditeur de les trouver désirables. Néanmoins, comme toute partition merveilleusement interprétée, elle nous transforme : c'est une expérience, pas une « œuvre »² ; elle nous arrive, et tire parti de nous, de manière imprévisible et très personnelle.

* Traduit de l'anglais par Pierre Fargeton.

¹ Diffusé le 9 février 2009 à 9h30.

² Dans Daniel Leech-Wilkinson, *Challenging Performance: Classical Music Performance Norms and How to Escape Them*, 2020, v. 2.2.4 (17.xi.24), au chapitre 6, je soutiens que « l'œuvre » est un concept fallacieux.

<https://challengingperformance.com/the-book-6-17>, consulté le 12 décembre 2024.

De ce large éventail d'interprétations, plusieurs choses ressortent clairement. Premièrement, malgré la diversité des détails, les grandes lignes des soixante-dix interprétations sont très similaires : aucune de ces chanteur·euses n'était prêt·e (ou n'avait été autorisé·e) à imaginer ces lieder d'une manière radicalement différente de la norme. Le plus extravagant qui ait été retenu est un enregistrement avec accordéon et instruments à vent, et une interprétation vocale conventionnelle³. Une deuxième conclusion est que sitôt dépassée cette conformité générale pour entrer dans les détails, les voix sont vraiment très différentes, même dans cette tradition très disciplinée de la production vocale qui voit chaque chanteur classique formé peu ou prou à la même technique, produisant des sons similaires par des moyens similaires pour des objectifs similaires. Troisièmement, les voix que nous entendons le plus et que nous connaissons le mieux communiquent en effet avec une précision qui surpasse la norme : elles sont exceptionnellement bien maîtrisées. Quatrièmement, la précision et l'intensité de l'expression s'avèrent, lorsqu'elles sont combinées, être la qualité la plus probante me poussant, en tant qu'auditeur, à vouloir en entendre davantage. Les voix peuvent également être parfaitement maîtrisées sans être intensément communicatives, c'est-à-dire assurées mais ternes, ou elles peuvent être communicatives mais non maîtrisées, ce qui les rend inconfortables à écouter. En ce qui me concerne, ce sont ceux·celles qui ont une maîtrise parfaite et minutieuse de leur voix, ainsi qu'une volonté de puiser audacieusement dans les sonorités vocales de l'émotion du quotidien, qui ont vraiment retenu mon attention et m'ont pleinement embarqué dans le cycle complet de soixante-dix minutes.

Il a fallu que la BBC, après la diffusion de l'émission, commence à recevoir des courriels furieux d'auditeur·rices dont les préférences étaient tout à fait différentes des miennes, pour que je prenne clairement la mesure que ma réponse était personnelle et liée à ma propre identité et à celles, spécifiques, que j'entendais chez ces chanteur·euses. Beaucoup étaient outré·es que je n'aie pas

³ Schubert, *Winterreise*, arr. Normand Forget, Christoph Prégardien (ténor) avec l'ensemble Pentaèdre et Joseph Petric (accordéon). ATMA ACD2 2546 (enregistré en 2007).

choisi Dietrich Fischer-Dieskau mais plutôt trois femmes, Christine Schäfer et Nathalie Stutzmann, et pour un enregistrement historique Lotte Lehmann. Ces trois femmes communiquent, à mon avis, par des équilibres notablement différents de précision et d'expressivité. Schäfer est presque surhumaine dans la vitesse à laquelle elle peut changer d'humeur avec sa voix⁴. C'est peut-être un peu effrayant, mais on se dit que passer du temps avec une Wanderer capable de transmettre une telle palette d'émotions avec autant de précision doit être du plus haut intérêt, même si ce temps nous est compté. Stutzmann n'est pas aussi fantasque mais, à l'inverse, elle est plus chaleureuse dans son timbre et peut-être plus sympathique et plus humaine, une compagnie plus sûre que Schäfer ; elle est aussi davantage une chanteuse pour chanteuses, avec une production vocale fluide et détendue⁵.

Si j'avais dû choisir un homme avec l'accompagnement conventionnel au piano, j'aurais probablement choisi Matthias Goerne, dont la voix est particulièrement splendide⁶. Même si, bien sûr, il semble bien trop robuste et en bonne santé pour incarner le poète désespéré et rejeté du texte. D'ailleurs, combien de chanteurs masculins, ayant la chance d'enregistrer ce monument du répertoire, se présenteraient comme des parias et des réprouvés ? Et aurait-on vraiment envie d'entendre une telle voix chanter ces lieder ? Il est assez facile d'imaginer la belle Meunière rejeter certains des chanteurs amateurs dont on m'a envoyé les enregistrements du *Winterreise*, mais on ne peut pas l'imaginer aussi facilement rejetant Matthias Goerne en treillis de chasseur. En d'autres termes, une voix suffit, en matière de critères de sélection sexuelle, pour vous dire tout ce que vous avez envie de savoir.

⁴ Écouter par exemple le début de « Frühlingstraum », sur Schubert, *Winterreise*, Christine Schäfer (soprano) et Eric Schneider (piano), ONYX CLASSICS 4010 (enregistré en 2003, paru en 2006), piste 11, 0'-1'15.

⁵ Cf. Schubert, *Winterreise*: Nathalie Stutzmann (contralto) et Inger Södergren (piano), CALLIOPE CAL 9339 (enregistré en 2003, paru en 2004), piste 11, « Frühlingstraum », 0'-0'58.

⁶ Cf. Schubert, *Winterreise*: Matthias Goerne (baryton) et Alfred Brendel (piano), DECCA 467 092-2 (enregistré en 2003, paru en 2004), piste 11, « Frühlingstraum », par exemple 2'10-3'06.

LE POUVOIR D'IDENTIFICATION DE LA VOIX

Nos choix, comme je l'ai suggéré, ont beaucoup à voir avec l'identité, non pas bien sûr l'identité du chanteur ou de la chanteuse, mais plutôt les identités que l'auditeur fabrique à partir des sons émis par tel·les chanteur·euses dans tels enregistrements. Bien qu'ils ou elles soient fort différent·es les un·es des autres, ceux et celles que j'ai référencé·es ici (et d'autres encore) sont tous et toutes des Wanderer avec qui je suis censé brûler de faire connaissance et de passer du temps, que je suis censé écouter attentivement et essayer de comprendre. Car pour être attrayante, une voix doit à la fois incarner un individu reconnaissable et quelqu'un que nous serions heureux de connaître ou d'être, puisque l'identification consiste en grande partie à se sentir être quelqu'un. Et cela dépend fortement de la culture, car la perception de la personne que l'on souhaiterait être en réponse à une voix est fortement influencée par le lieu et le temps dans lequel on grandit.

Personne ne le dit plus clairement que Roland Barthes dans « Le grain de la voix⁷ », son article surabondamment cité. Même s'il est utilisé à souhait comme un modèle de vérité sur la nature de la communication vocale (bien qu'il s'agisse d'une vérité sur laquelle personne ne semble pouvoir s'accorder), l'article est en fait le témoignage d'un goût remarquablement idiosyncrasique, l'exemple classique de quelqu'un qui veut être tel chanteur plutôt que tel autre et qui, se retrouvant dans le son de la voix d'un autre, s'emploie ardemment à devenir le chanteur en expérimentant dans son corps – par le biais d'une imagination empathique et en miroir* – ce que c'est que de sonner comme lui. Barthes a étudié le chant avec Panzéra et (comme en témoigne son éloge ultérieur de Panzéra) l'aimait (je dis bien l'aimait), lui comme le son de sa voix⁸. Pour Barthes, le grain est quelque chose de tout à fait physique, il est une sensation éprouvée par le corps à travers l'écoute. Ce qui

⁷ Roland Barthes, « Le grain de la voix », *Musique en jeu* 9, 1972, p. 57-63.

* NdT : L'allusion renvoie ici aux « neurones miroir » (découverts dans les années 1990 par Giacomo Rizzolatti) que le neurologue indien Vilayanur Ramachandran appelle « neurones empathiques ».

⁸ Jonathan Dunsby, "Roland Barthes and the grain of Panzéra's voice", *Journal of the Royal Musical Association* 134, 2009, p. 113-132, voir p. 121.

souligne la thèse que je soutiens, à savoir que l'on devient soi-même un peu du chanteur en ressentant ce que cela pourrait être de sonner comme lui. Barthes va beaucoup plus loin, et c'est ce qui fait de lui un exemple si intéressant. Voici les derniers mots du *Plaisir du texte* :

leur sensualité, le souffle, la rocaille, la pulpe des lèvres, toute une présence du museau [...] [jettent], pour ainsi dire, le corps anonyme de l'acteur dans mon oreille: ça granule, ça grésille, ça caresse, ça râpe, ça coupe : ça jouit⁹.

Comme l'écrit Lise Helmer Petersen, « on pourrait être tenté de dire que [Barthes] a un rapport au corps “focalisé sur la bouche” ». Ce qui lui manque dans Fischer-Dieskau, ce sont « le larynx, les dents, la bouche, la muqueuse, le nez », bref : le corps¹⁰. À rebours, chez Panzéra, c'est bien le corps qu'il souhaite entendre et, à travers l'écoute, ressentir. Ce qu'il entend lorsqu'il parle d'expérimenter le grain de la voix, c'est cette identité profondément ressentie : un sentiment d'identité partagée à travers l'écoute du corps d'autrui. Comme l'écrit Anne Kauppala, « la voix, le désir et la résonance érotique sont inextricablement présents et entrelacés [...] [*et entrelacés avec*] la sensibilité homoérotique de Barthes¹¹ ». La sensation de lubrification sexuelle que Barthes éprouve dans le legato de Panzéra, suggère-t-elle, est ce qui l'amène à confesser « un rapport amoureux à la voix de Panzéra : non pas à sa voix brute, physique, mais à sa voix *telle qu'elle passe sur la langue, sur notre langue française, comme un désir* [...]»¹² ».

⁹ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris : Éditions du Seuil, 1973, p. 105. Cité (en anglais) dans Jonathan Dunsby (p. 131).

¹⁰ Lise Helmer Petersen, “Aspekter af ‘Le Grain de la Voix’ – stemmens krop”, *Caeceila*, 5, 2002, p. 149-162, voir p. 153. Excellent aussi sur la question de la respiration du chanteur comme cruciale et (profondément) séuisante, Richard Beaudoin, “Dashon Burton’s Song Sermon: Corporeal Liveness and the Solemnizing Breath”, *Journal of the Society for American Music*, 16/1, 2022, p. 1-23.

¹¹ Anne Kauppala, “Barthes’s ‘The Grain of the Voice’ revisited”, chapitre 6 de *The Routledge Handbook of Music Signification*, ed. Esti Sheinberg and William P. Dougherty, London: Routledge, 2020, p. 67-77, voir p. 74.

¹² Roland Barthes, *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, trad. Richard Howard, Berkeley: University of California Press,

Dans un exemple du plus grand intérêt où Panzéra chante en allemand¹³ – « Im wunderschönen Monat Mai » mis en musique par Robert Schumann, accompagné par Alfred Cortot –, ce qui rend pour moi l'interprétation vraiment miraculeuse n'est pas le chant de Panzéra mais le jeu de piano d'Alfred Cortot et sa dissociation, aujourd'hui incompréhensible, entre la voix et l'accompagnement : les deux n'attaquent presque jamais une note au même moment, tout en réussissant à sonner profondément ensemble. Parlant pour mon compte (ce qui est mon intention ici), je pourrais volontiers remplacer la voix de Panzéra par une autre, à condition qu'elle conserve cette miraculeuse souplesse de mise en place. Peut-être y a-t-il ici un élément national, dans l'amour de Barthes pour le son de Panzéra, amour qui est tout simplement inaccessible à un Anglo-Saxon et à un non-chanteur comme moi, peut-être aussi à une Scandinave comme Petersen ou Kauppala ; mais la compréhension qu'a Barthes de ce qu'il vit est si intensément personnelle, sinon locale, que je ne suis pas sûr que son concept de grain soit si utile que cela en dehors de son œuvre propre, malgré l'enthousiasme avec lequel les théoriciens s'en saisissent et tentent de le reformuler. Ce qui est particulièrement précieux pour moi dans ce texte, c'est simplement la puissance avec laquelle Barthes décrit la manière dont je soupçonne la plupart d'entre nous de s'identifier aux chanteurs : en essayant de se sentir soi-même dans la peau des personnes qu'ils écoutent.

The Queen's Throat (1993) de Wayne Koestenbaum nous fournit un autre éloquent exemple.

[...] une chanteuse [...] dévoile l'intérieur de l'auditeur. Sa voix me pénètre, fait de moi un « moi », un intérieur, en vertu du fait que j'ai été pénétré. La chanteuse, par osmose, traverse la membrane poreuse du moi et discrédite la fiction selon laquelle les corps sont des ensembles séparés et délimités. [...] Elle devient une partie de mon

[1977] 1991, p. 280, cité dans Kauppala, *op. cit.*, p. 75: nous soulignons, les italiques recoupant en partie ceux de Kauppala.

¹³ Robert Schumann, *Dichterliebe*. Charles Panzéra (baryton) et Alfred Cortot (piano), BIDDULPH LHW005 (enregistré en 1935, paru en 1991), piste 23, « Im wunderschönen Monat Mai », par exemple 0'12-0'45.

cerveau. Et je commence à croire – pure illusion – qu'elle tisse mon moi, et non le sien¹⁴.

Joel Krueger affirme¹⁵, en s'appuyant sur les études classiques de Schutz, Trevarthen et d'autres, que ce type d'identification trouve son origine dans la communication entre le nourrisson et la personne qui veille sur lui, où des sons musicaux sont échangés dans le cadre d'une forte reconnaissance affective, par le biais des quasi-glissando du babil qui font que, même sans langage pour spécifier un message, le nourrisson et la personne qui veille sur lui s'aiment l'un l'autre. En émettant des sons similaires, ils se rassurent mutuellement sur leur appartenance à un même groupe. On peut dire que la musique assure mieux cette fonction que le langage, qu'elle semble plus parfaitement convaincante que d'autres formes de communication parce que, contrairement à la parole, elle ne fait qu'une chose : elle modélise et communique des sentiments forts. Comme l'ont montré Stephen Mithen et bien d'autres, c'est la raison pour laquelle la musique a évolué : c'est à cela qu'elle sert¹⁶.

J'ai quant à moi déjà écrit sur la modélisation idéale de la façon dont nous ressentons, par la musique, la vie telle que nous la vivons.

La théorie musicale a passé des siècles à montrer comment les compositions sont faites de lignes mélodiques soigneusement construites, de progressions harmoniques, de phrases, de sections et de plans formels, qui apparaissent, se développent et se terminent tous de manière idéale. Et sans doute sommes-nous, en tant

¹⁴ Wayne Koestenbaum, *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire*, New York: Simon & Schuster, 1993, p. 43.

¹⁵ Joel Krueger, "Empathy, enaction, and shared musical experience: evidence from infant cognition", in *The Emotional Power of Music: Multidisciplinary Perspectives on Musical Arousal, Expression, and Social Control*, ed. Tom Cochrane, Bernadino Fantini, and Klaus R. Scherer, Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 177-296, en particulier p. 179-180 ; Alfred Schutz, "Making music together: a study in social relationship", *Social Research*, 18, p. 76-97 ; Stephen Malloch and Colwen Trevarthen, *Communicative Musicality: Exploring the Basis of Human Companionship*, Oxford: Oxford University Press, 2009.

¹⁶ Steven Mithen, *The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind and Body*, London: Weidenfeld & Nicholson, 2005.

qu'adultes, conscients que la musique, comparée à nos propres sensations, est plus qualifiée, plus organisée, plus cohérente, plus parfaitement construite, tout comme nous ressentions sans doute, enfants, que les personnes qui veillaient sur nous (par leurs sons musicaux, leur toucher, leur regard, leurs gestes, leur façon de nous porter, de nous nourrir) loin d'être différentes de nous, étaient au contraire tout ce que nous désirions, la source de tout sentiment de sécurité, de confort, de chaleur, de nourriture, d'amour.

Comme adultes, la musique nous offre donc un modèle utopique de nous-mêmes tels que nous voudrions être. Elle modélise un moi supérieur au nôtre – plus grand, plus intelligent, ses idées étant toutes intimement liées, disposées dans un ordre toujours cohérent, plus organisées, plus éloquentes, mieux construites, mieux résolues, mieux présentées, plus belles, plus désirables – avec lequel nous pouvons accorder nos états émotionnels et nous identifier, en devenant comme lui, en devenant lui, aussi longtemps qu'il se manifeste. [...] Ainsi, nous pouvons considérer la musique comme un partenaire amoureux idéalisé, ou en tout cas comme une personne dont nous sommes si proches que nous ne saurions éviter de nous sentir liés à tout ce qu'elle fait et d'en être profondément affectés. [...] Cela explique en partie les sentiments profonds que nous éprouvons pendant et après une performance qui nous a bouleversé·es. Ce que nous vivons, lorsque nous sommes profondément impliqué·es dans la musique, s'apparente, dans une très large mesure, à une expérience amoureuse de complicité et de partage¹⁷.

Dans le même ordre d'idées, Elliott et Silverman affirment que le sens que chacun se fait de la personnalité, de la personne que chacun·e est, s'improvise constamment à partir de multiples

¹⁷ Daniel Leech-Wilkinson, "Secure and Insecure Bases in the Performance of Western Classical Music", in *Rethinking Music Through Science and Technology Studies*, ed. Antoine Hennion and Christophe Levaux, Abingdon: Routledge, 2021, p. 67-87, voir p. 71-72.

informations provenant de l'expérience mentale et corporelle, et qu'il est en ce sens (je cite) « analogue à un immense ensemble de jazz dont [...] les musiciens seraient tellement experts dans l'improvisation ajustée aux conditions variables des écosystèmes humains et naturels que la « belle musique que vous êtes » [...] circulerait d'un moment à l'autre de manière fluide et continue¹⁸ ». Ainsi (disent-ils en citant Lieblich et Josselson), « l'identité est une entité dynamique en constante évolution (et non stable et statique)¹⁹ ». Il s'ensuit, selon moi, que la musique, parce qu'elle modélise des processus dynamiques, est particulièrement adaptée à la modélisation de l'identité. Et au sein de la musique, le pouvoir de la voix (en tant que celle-ci est plus explicitement humaine) à modeler l'identité est particulièrement puissant. En ce sens la voix musicale et l'identité peuvent difficilement se trouver plus étroitement liées. Aussi comprend-on aisément comment, lorsque quelqu'un chante, il semble nous dire quelque chose de direct et de vrai sur ce qu'il est, même s'il simule, comme c'est souvent le cas des chanteurs·euses professionnel·les. La façon dont nous reconnaissons, assimilons et nous identifions à l'identité d'un chanteur ou d'une chanteuse telle que nous l'entendons, nous confirme dans la sensation que, au moins le temps de l'écoute, nous sommes lui ou elle.

LES DANGERS DE L'IDENTIFICATION

Ici arrive le danger. En devenant comme l'autre, disent Elliott et Silverman, « nous participons à quelque chose comme *une idéalisation éthique de l'autre*²⁰ ». Et c'est pourquoi « le faire-musique et l'écoute-musique sont des actions qui s'exposent à la fabrication d'une identité contraire à l'éthique et autodestructrice²¹ ». De Boysson-Bardies et ses collègues ont constaté que le babillage des nourrissons est de plus en plus façonné par les sons de la langue

¹⁸ David J. Elliott and Marissa Silverman, "Identities and Musics: Reclaiming Personhood", in *Handbook of Musical Identities*, ed. Raymond MacDonald, David J. Hargreaves and Dorothy Miell, New York: Oxford University Press, 2017, p. 27-45, voir p. 27-28.

¹⁹ *Ibid.*, p. 29.

²⁰ *Ibid.*, p. 40, souligné dans le texte original.

²¹ *Ibid.*, p. 29.

qu'ils entendent autour d'eux, et donc de plus en plus insensible aux sons d'autres langues²². Lewkowicz constate, de manière très pertinente pour nous, qu'il en va de même pour la perception multisensorielle. La perception multisensorielle est la capacité que l'homme a développée pour trouver des similitudes entre les données provenant d'un sens et les expériences que nous connaissons par d'autres sens, par exemple quand nous estimons qu'un son est brillant, froid ou lourd. Lewkowicz montre que la variété des correspondances dont nous sommes capables se réduit également au fur et à mesure que nous grandissons, se limitant de plus en plus aux expériences vécues dans notre propre environnement. Selon lui, « la sensibilité et la réactivité perceptives augmentent pour les catégories indigènes, tandis qu'elles diminuent pour les catégories non indigènes²³ ». C'est un autre facteur qui accroît notre détachement par rapport aux sons d'autres cultures.

Il s'ensuit, je pense, que l'altérisation* vocale contribue fortement à l'altérisation en général et constitue peut-être un autre volet de notre résistance à l'égard des performances musicales non normatives, dont je parlerai plus loin. Est-ce en partie ce qui se passe pour Barthes ? Et pour moi lorsque je suis en désaccord avec lui au sujet de Panzéra ? La personne qu'il veut être est ce francophone dont il comprend si bien les sons, avec lequel il se sent si à l'aise et qu'il veut avoir autour de lui et au-dedans de lui. Comme Petersen, qui est danoise, je suis quant à moi beaucoup plus à l'aise avec la façon dont je me représente Fischer-Dieskau. En d'autres termes, l'altérisation est partie intégrante de notre façon de réagir aux voix. Il faut en être conscient et connaître les dangers que cela comporte, lorsque nous écoutons des chanteur·euses que nous ne connaissons pas. (Barthes eût été bien avisé d'en faire ainsi.) Aujourd'hui que les chanteur·euses doivent travailler à l'échelle internationale en suscitant un minimum de

²² Bénédicte de Boysson-Bardies, Pierre Halle, Laurent Sagart and Catherine Durand, "A crosslinguistic investigation of vowel formants in babbling", *Journal of Child Language*, 16/1, p. 1-17.

²³ David J. Lewkowicz, "Early experience and multisensory perceptual narrowing", *Developmental Psychobiology*, 56, 2014, p. 292-315, voir p. 307.

* NdT : Le terme original est « othering », qui désigne la différence entre soi et autrui comme construction, comme processus délibéré de différenciation, et non seulement comme simple expérimentation d'une différence.

dissensus, la formation vocale classique vise à atténuer ces différences nationales, de sorte que les chanteur·euses, d'où qu'ils ou elles viennent, aient une sonorité largement similaire. Cela n'était pas le cas pour la génération de Panzéra ; cela a vraiment commencé avec celle de Fischer-Dieskau, en partie, comme je l'ai déjà dit ailleurs, en réponse aux fractures de la seconde guerre mondiale et au danger qu'elles ont rendu manifeste, une leçon que les gens ont aujourd'hui oubliée²⁴. Que nous soyons des auditeurs animés d'empathie ou des nationalistes bornés, que préférons-nous aujourd'hui ? Des voix que nous pouvons reconnaître comme individualités ou membres de petits groupes auxquels nous pouvons nous identifier, ou bien des modèles de standardisation et de perfection technique ?

Latinus et Zäske, dans une étude empirique, constatent que « dans la mémoire, nous nous représentons les voix, comme les visages, par rapport à une voix prototypique moyenne dans un espace acoustique multidimensionnel²⁵ ». Si c'est le cas, alors ce qui importe au cerveau concernant une voix, c'est la façon dont elle diffère de ce prototype : l'individualité est (de toute évidence) déterminante lorsqu'il s'agit d'identité et s'avère donc cruciale s'agissant de la signification, de la pertinence et de la valeur pour l'auditeur. Nous recherchons l'individualité marquante à nos yeux, celle qui nous ressemble ou qui ressemble à quelqu'un que nous aimerions être. Le danger pour la cohésion sociale est évident.

En général, la recherche empirique sur l'attractivité vocale aboutit exactement à ce que l'on peut escompter d'une situation dans laquelle les facteurs d'évolution, liés à la sélection sexuelle, sont mêlés et confondus avec des facteurs profondément culturels. Confondus, parce qu'en interrogeant les participants sur leurs préférences pour différentes voix, les chercheurs recueillent toujours des préférences qui sont façonnées par la culture. À tel

²⁴ Daniel Leech-Wilkinson, "Recordings and histories of performance style", in *The Cambridge Companion to Recorded Music*, ed. Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson and John Rink, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 246-62.

²⁵ Marianne Latinus and Romi Zäske, "Perceptual correlates and cerebral representation of voices—identity, gender, and age", in ed. Sascha Frühholz and Pascal Belin, *The Oxford Handbook of Voice Perception*, New York: Oxford University Press, 2018, p. 561-584, voir p. 561.

point qu'en lisant ce travail, qui tente de tirer des conclusions universelles sur l'attractivité vocale, on se demande parfois si le travail de collecte et d'analyse de toutes ces données a été bien employé.

Passant la littérature scientifique en revue, McAleer et Belin rapportent par exemple que « généralement, les résultats montrent que les deux sexes perçoivent les voix graves comme plus attrayantes²⁶ » et que « les voix masculines graves semblent être préférées dès lors qu'on se place, compte tenu de la corrélation entre vigueur et taux de reproduction, dans une perspective de procréation, tandis que les voix masculines aiguës sont préférées lorsque ce sont l'instinct paternel, la stabilité et la longévité qui sont recherchés²⁷ ». (Les contraltos et les basses sont donc plus appropriés pour une aventure, les sopranos et les ténors plus indiqués pour le mariage. Il est utile de le savoir). Les femmes aux voix graves sont perçues comme ayant de solides compétences de *leader*²⁸. (C'est sans doute la raison pour laquelle Mme Thatcher a fait appel à un coach vocal pour abaisser son registre). Enfin les voix jeunes et en bonne santé sont perçues comme plus

²⁶ Phil McAleer and Pascal Belin, "The Perception of Personality Traits from Voices", in Frühholz and Belin, *op. cit.*, p. 585-606, voir p. 586, ce passage faisant référence à David R. Feinberg, Lisa M. DeBruine, Benedict C. Jones and Anthony C. Little, "Correlated preferences for men's facial and vocal masculinity", *Evolution and Human Behavior*, 29/4, 2008, p. 233-241 ; et Benedict C. Jones, David R. Feinberg, Lisa M. DeBruine, Anthony C. Little and Jovana Vukovic, "A domain-specific opposite-sex bias in human preferences for manipulated voice pitch", *Animal Behaviour*, 79/1 (2010), p. 57-62.

²⁷ McAleer and Belin, *ibid.*, faisant référence à Coren L. Apicella and David R. Feinberg, "Voice pitch alters mate-choice-relevant perception in hunter-gatherers", *Proceedings of the Royal Society B: Biological Sciences*, 276/1659, 2009, p. 1077-1082 ; Coren L. Apicella, David R. Feinberg and Frank W. Marlowe, "Voice pitch predicts reproductive success in male hunter-gatherers", *Biology Letters*, 3/6, 2007, p. 682-684 ; Jillian J.M. O'Connor, Katarzyna Pisanski, Cara C. Tigue, Paul J. Fraccaro and David R. Feinberg, "Perceptions of infidelity risk predict women's preferences for low male voice pitch in short-term over long-term relationship contexts", *Personality and Individual Differences*, 56, 2014, p. 73-77.

²⁸ McAleer and Belin, *op. cit.*, p. 587, referencing Casey A. Klofstad, Rindy C. Anderson and Susan Peters, "Sounds like a winner : voice pitch influences perception of leadership capacity in both men and women", *Proceedings of the Royal Society B: Biological Sciences*, 279/1738, 2012, p. 2698-2704.

attrayantes²⁹. (Je donne les nombreuses sources qu'ils citent en notes pour montrer que bien des travaux se fondent sur des conclusions aussi tristement prévisibles). En ce qui concerne les femmes, Pisanski et Feinberg rapportent qu'«une fréquence fondamentale élevée chez les femmes est associée à la féminité, à la fertilité, à la jeunesse et à la douceur, mais aussi à l'immaturité, à la puérilité, à la faiblesse et à des niveaux inférieurs de compétence, d'intelligence et de puissance³⁰».

Soyons juste, la plupart de ces études concluent, avec Bruder et autres, que la culture joue un rôle majeur dans ces impressions³¹. Et il est parfaitement évident que s'il y avait autrefois, dans les sociétés de subsistance, un avantage évolutif dans ce type d'hypothèses sur ce que les voix signalent, il a depuis longtemps cessé de s'appliquer, de sorte que, quelles que soient les pulsions naturellement sélectionnées qui se cachent encore derrière ce type d'hypothèses, elles sont aujourd'hui entretenues, par ceux qui les véhiculent, comme des préjugés, et rien d'autre. Néanmoins, lorsqu'il s'agit de chant, la maîtrise parfaite du son, qu'il soit aigu ou grave, masculin ou féminin, est, comme je l'ai constaté dans le *Winterreise*, indéniablement attrayante. En ce sens, la recherche

²⁹ McAleer and Belin, *op. cit.*, p. 588, faisant référence à Susan M. Hughes, Marissa Harrison and Gordon G. Gallup, "The sound of symmetry—voice as a marker of developmental instability", *Evolution and Human Behavior*, 23/3, 2002, p. 173-180 ; Judith H. Langlois, Lisa Kalakanis, Adam J. Rubenstein, Andrea Larson, Monica Hallam and Monica Smoot, "Maxims or myths of beauty? A meta-analytic and theoretical review", *Psychological Bulletin*, 126/3, 2000, p. 390-423 ; Phil McAleer, Alexander Todorov and Pascal Belin, "How do you say 'Hello'? Personality impressions from brief novel voices", *PLoS One*, 9/3, 2014 ; Leslie A. Zebrowitz and Joann M. Montepare, "Social psychological face perception: why appearance matters", *Social and Personality Psychology Compass*, 2/3, 2008, p. 1497 ; Leslie A. Zebrowitz and Gillian Rhodes, "Sensitivity to 'bad genes' and the anomalous face overgeneralization effect: cue validity, cue utilization, and accuracy in judging intelligence and health", *Journal of Nonverbal Behavior*, 28/3, 2004, p. 167-185.

³⁰ Katarzyna Pisanski and David R. Feinberg, "Vocal attractiveness", in ed. Sascha Frühholz and Pascal Belin, *The Oxford Handbook of Voice Perception*, Oxford: Oxford University Press, 2018, p. 607-626, voir p. 611, où sont citées neuf études antérieures.

³¹ Camila Bruder, David Poeppel and Pauline Larrouy-Maestri, "Perceptual (but not acoustic) features predict singing voice preferences", *Scientific Reports* 14, art. no. 8977, 2024.

scientifique sur l'attractivité vocale a clairement raison : nous sommes toujours à la recherche de personnes hautement compétentes, mais nous le faisons dans un environnement psychologique profondément imprégné par les préjugés, les préférences personnelles, les besoins et les désirs individuels.

CONTRE LE CONFORMISME : PLAIDOYER POUR UNE PLUS GRANDE VARIÉTÉ D'INTERPRÉTATION VOCALE

En gardant tout cela à l'esprit, il est temps de commencer à poser quelques questions critiques. J'ai soutenu que la musique nous aide à nous sentir tel·les que nous voudrions être. Mais prêtons-nous suffisamment attention aux dangers que cela comporte ? Ne permettons-nous pas excessivement à la musique de faire de nous les personnes que nous y trouvons modelées ? Nous nous calquons sur ce que nous entendons, et la musique a donc le pouvoir de nous convaincre à ressentir de certaines façons. En public, cela peut poser problème : il n'est pas toujours opportun, au volant par exemple, de se comporter comme la musique que l'on écoute. Dans d'autres situations d'écoute (dans les salles de concert ou à la maison), nous faisons l'expérience de ces séquences d'états émotionnels parfaitement ordonnées, dans un environnement sûr au sein duquel nous écoutons sans agir sur ce que nous ressentons. Or inévitablement, nous retirons de notre écoute le sentiment qu'il serait agréable de ressentir cela dans la vie de tous les jours. Les usages de la musique encourageant la colère, la violence, la vitesse, le sentiment d'appartenance identitaire, ont une influence qui perdure, après l'arrêt de la musique, sur notre comportement ailleurs. C'est ce qui rend les pratiques musicales nationales (ou les pratiques perçues comme le son d'une appartenance identitaire, quelle qu'elle soit) puissantes et dangereuses. Cela soulève à son tour la question de savoir qui contrôle la nature de la musique que nous écoutons. Car, en particulier dans la musique classique, ce contrôle est puissant, comme je l'ai défendu à plusieurs reprises au cours des dernières

années³². Questionnons donc, fût-ce brièvement, le nationalisme dans l'interprétation musicale, et qui choisit les types d'interprétation que nous entendons, avant de rassembler ces éléments en un appel en faveur d'une scène plus consciente, plus critique et plus diversifiée pour l'interprétation classique en général.

Aujourd'hui encore, les différents pays ont leurs propres variétés de musique populaire, qu'ils jouent pour se rappeler ce qu'ils se sentent être. Dans une moindre mesure, il en allait de même pour la musique classique, du moins en ce qui concerne le style d'interprétation. À la fin du XIX^{ème} siècle, il existait encore de nettes différences entre les façons russe, française, italienne et allemande de chanter, ainsi qu'entre les manières de jouer le piano, les instruments à vent et les instruments à cordes. Dans une certaine mesure, ces traditions de chant subsistent, mais en général, comme je l'ai dit précédemment à propos de la formation, l'internationalisation de l'interprétation, qui permet aux chanteur·euses de voyager facilement à travers le monde pour des concerts avec différents ensembles dans le même répertoire circonscrit, a entraîné une homogénéisation du style d'interprétation afin de réduire les répétitions (et donc les coûts) au minimum. Cela n'empêche pourtant toujours pas la musique d'être renationalisée lorsque la politique s'en mêle. Marco Fatichenti en a récemment donné un exemple frappant en écrivant sur le jeu pianistique d'Enrique Granados³³. Nous nous représentons aujourd'hui la musique de Granados comme la quintessence de l'Espagne, avec des rythmes pointés évoquant les danses

³² Notamment dans Daniel Leech-Wilkinson, "Classical music as enforced utopia", *Arts and Humanities in Higher Education* 15/3-4, 2016, p. 325-336 ; "Moral judgement in response to performances of western art music", in *Remixing Music Studies: Essays in Honour of Nicholas Cooke*, ed. Ananay Aguilar, Eric Clarke, Ross Cole and Matthew Pritchard, Abingdon: Routledge, 2020, p. 91-111 ; et *Challenging Performance: Classical Music Performance Norms and How to Escape Them* (2020): <https://challengingperformance.com/the-book>, consulté le 12 décembre 2024.

³³ Marco Fatichenti, "Escaping aesthetic control: from a historic Quejas to a new Amor", *Quodlibet*, 76, 2021, p. 85-125 ; et pour plus de détails, "Rejecting the Dictator: Overcoming Identity Aesthetics through Granados's Sounding Legacy", PhD thesis, King's College London, 2020.

populaires espagnoles, or lorsque Granados l'enregistra sur rouleaux dans les années 1910, elle sonnait beaucoup moins ouvertement espagnole et beaucoup plus similaire aux autres types de jeu pianistique de l'époque. Par le biais d'une analyse minutieuse des enregistrements, Fatichenti montre que c'est la génération plus tardive d'Alicia de Larrocha, et surtout de Larrocha elle-même, qui a introduit ces styles de danse dans le répertoire espagnol pour piano ; il montre aussi que cette introduction coïncide exactement avec la montée du fascisme en Espagne et de son exaltation du sentiment national. En d'autres termes, l'interprétation classique espagnole s'est adaptée au climat politique, et à un climat particulièrement odieux. Aujourd'hui encore, nous considérons ce style comme typiquement et proprement espagnol. Aussi pourrait-on soutenir que le travail du faire-sonner-le-fascisme* se poursuit (bien qu'inconsciemment et involontairement) chaque fois qu'un pianiste joue Granados, Albeniz ou De Falla de cette manière, comme le font encore les pianistes du monde entier, qui sont d'ailleurs tenus de le faire dans le cadre de leur formation et aux yeux de la critique.

Cette situation est scandaleuse, mais elle montre à quel point les préjugés influencent facilement les pratiques d'interprétation et combien cette influence peut durer longtemps. Elle montre aussi à quel point cette influence est dangereuse. La façon dont nous interprétons cette musique change les gens. À ce sujet, j'ai également discuté dans mon livre électronique *Challenging Performance*, du travail philosophique de Marcel Cobussen et Nanette Nielsen, et quelques années plus tard de Jeff Warren³⁴. Mais aucune de ces études ne contenait de preuves aussi convaincantes du danger contre lequel elles mettaient en garde. Cela nous montre à mon sens que, tout en restant sensibles à l'appropriation culturelle, nous devons nous méfier particulièrement des arguments selon lesquels un répertoire particulier ne peut être chanté ou joué que par certains types de

* NdT : « the work of sounding fascism », dans le texte original.

³⁴ Leech-Wilkinson, *Challenging Performance*, chapitre 19.2. Marcel Cobussen and Nanette Nielsen, *Music and Ethics*, Farnham: Ashgate, 2012 ; Jeff R. Warren, *Music and Ethical Responsibility*, Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

personnes et seulement d'une certaine manière. Tout argument de ce type est potentiellement dangereux et nous devons nous assurer qu'il est justifié avant de l'accepter.

Cela soulève, à son tour, la question de savoir comment ces types de traditions de performance sont enseignés et appliqués. Qui décide quels types d'interprétation sont acceptables et lesquels ne le sont pas, lesquels sont corrects et lesquels sont incorrects ? Il s'agit là d'un problème majeur, en particulier dans le domaine de la musique classique occidentale, où seule une palette très étroite d'interprétations de la partition d'un compositeur est actuellement acceptable, les moindres écarts par rapport à la norme étant vivement critiqués. Une grande partie de *Challenging Performance* porte sur le contrôle de la musique classique, et montre comment l'interprétation normative est enseignée ([chapitre 7](#)), mise en application par le biais d'examens et de concours, puis plus tard dans la vie professionnelle par les managers, les programmeurs de concerts, les maisons de disques et les critiques. J'ai montré (au [chapitre 9](#)) à quel point le langage de la critique de l'interprétation est pernicieux et (au [chapitre 14](#)), à quel point il est source de stress physique et psychologique pour les interprètes de musique classique. Tout cela alimente le contrôle sur la voix et l'identité musicale. L'étendue de ce contrôle, qui ne permet qu'aux interprètes agréées d'obtenir du travail et exclut tout le reste, est très proche du fascisme ([chapitre 30.1](#)). L'obéissance à l'idéologie y est obligatoire. J'ai également montré ([chapitres 5 et 6](#)) que cette idéologie, à l'instar de tous les autoritarismes, est basée sur des représentations erronées et des fantasmes ; en l'occurrence, ici, l'affirmation que l'interprétation imaginée par le·la compositeur·rice est toujours la meilleure, que nous savons comment elle sonnait, et que c'est cette interprétation que nous restituons aujourd'hui. Rien de tout cela n'est vrai.

Il est donc raisonnable d'affirmer que la manière dont la voix classique est contrainte de faire sonner les partitions des compositeur·rices est très limitée et que, par conséquent, les moyens qui s'offrent aux auditeurs de calquer leurs sentiments sur cette musique sont tout aussi limités. Nous ne pouvons ressentir que ce que ces interprétations nous permettent de ressentir. Lorsque vous assistez à une magnifique interprétation de ce

répertoire, ce type de contrôle, en ce qu'il aboutit à des résultats plaisants et réconfortants, peut vous paraître bénin. Il est pourtant fortement marqué par la classe et la race – il ne s'agit jamais que d'une musique faite par et pour des personnes blanches bourgeoises, exprimant ce qu'elles aiment ressentir et leur façon de se percevoir. Et l'exclusion généralisée de la différence dans l'interprétation, dans les significations, dans les pratiques musicales et dans la palette des sentiments que l'on éprouve face à la musique, interdit toute différence significative entre les interprètes, pour ne rien dire des compositeur·rices, et exclut la possibilité que les partitions classiques nous offrent différentes manières d'entendre et de ressentir dans notre vie quotidienne.

Aussi la voix offre-t-elle un moyen tout particulièrement puissant de compréhension et d'empathie avec les autres. À ce titre, sa capacité d'adaptation, son potentiel à faire entendre d'autres façons d'être, pourraient avoir un impact immensément positif, en nous aidant à utiliser ce répertoire pour devenir des personnes plus capables de bonté, de gentillesse, de générosité, d'amour, et pour sonner comme telles. Il est donc très important, pour nous tous·tes, notre public, nos étudiant·es, nos successeurs, que nous exercions notre vigilance à être beaucoup plus inclusif·ves, à enseigner et à proposer une palette d'interprétations beaucoup plus variée à partir de ces partitions. J'en ai proposé des moyens et des exemples de mise en œuvre dans *Challenging Performance* ([chapitres 23 et 24](#)). Il s'agit désormais de s'efforcer délibérément à s'émanciper des manières normatives de les chanter et de les jouer, et si cela doit passer par un changement des types de personnes et de représentations que nous façonnons à travers la musique, alors qu'il en aille ainsi et que l'on s'y mette. L'identité doit devenir un concept élastique, empathique, curieux, créatif, ouvert au changement, guidé uniquement par la bienveillance et l'attention à l'égard du plus grand nombre possible. La musique peut y contribuer, mais seulement si elle est ouverte à un changement continu et radical.