

De l'Oris à l'Auricula : la voix de l'homme en question

Pierre Albert Castanet
Compositeur, Musicologue
Professeur à l'Université de Rouen
Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris

« Je souhaite que la musique soit vécue avec les oreilles »
Toru Takemitsu, *Confronting Silence*.

« Les langues sont elles-mêmes enceintes de musique »
Léopold Sédar Senghor, *Liberté*.

Résumé. Cet article cerne les vertus de l'oralité en musique, tant au niveau populaire que dans le domaine savant. Si la finalité effective désire s'ouvrir sur l'horizon des compositeurs de musique contemporaine, la problématique générale se réfère au médium de la voix considéré comme l'instrument du sensible.

Mots clefs. Oralité, voix, populaire/savant, musique contemporaine, herméneutique, transmission.

Abstract. This article identifies the virtues of the voice in music, both in the popular in the scientific field. If the actual purpose wants to open up the horizons of contemporary composers, the general problem refers to the voice as a media considered a sensitive instrument.

Keywords. Oral, voice, popular/taught, contemporary music, hermeneutics, transmission.

Partant du thème de l'oralité et désirant cerner la sphère de la musique, pourquoi accuser la redondance de ce titre axé autour de « la voix de l'homme » ? D'abord, parce que la voix est le premier instrument du monde et surtout parce qu'elle est l'organe de la transmission initiale... au commencement était le Verbe...

L'humanité a-t-elle besoin de « la voix de l'homme » pour être attentive et instruite, prévenante et prévenue, écoutante et entendue (par le truchement verbal, l'individu est même parfois évangélisé ou endoctriné, félicité, jugé, inculpé...) ? Face à une telle question, nous pouvons dire que dans le domaine de l'art, la réponse est substantiellement positive ; même si la musique, qui n'est pas une science exacte, captive toujours par son mystérieux réseau de non-dit poétique (*in situ*), même si les informations du sonore comblent l'ignorance universelle par le geste ostentatoire de l'évocation, de la représentation, voire de l'exhibition (*ex situ*).

Parmi tant d'exemples antinomiques ou complémentaires, signalons la part de rigueur gelée des partitions savantes qui ne reflète jamais la souplesse de l'interprétation voulue ou vécue. Chacun sait que la musique ne relève pas d'une quelconque machinerie dont les instruments acoustiques seraient les robots articulés. Aux confins de la joute oratoire, la voix se manifeste libérée, envoyant une messagerie singulièrement multiculturelle, à la fois transmissible et non imitable, personnifiée et universaliste.

De quelques vertus de l'oralité

L'art musical jouit du potentiel de l'ineffable, de l'instable, de la prise de risque sans cesse menée sur ce fil d'Ariane qui s'affranchit de tout et qui ne pardonne rien. Au même titre que la parole, la musique doit vivre, respirer, douter, tenter, oser, surprendre, charmer, choquer, questionner... Et si les partitions s'accrochent à un luxe d'indications d'ordre solfégique et paramétrique extrêmement précis, elles sont heureusement altérées sur le champ par des artifices qui tentent de débrider la trop belle mécanique installée sur le papier, faute de mieux. Dans ce cas, la voix de l'homme corrige alors la main de l'homme ; ici joue le pouvoir attractif de la sphère de l'oralité.

A ce titre, évoquons le *tempo rubato* de la musique, ce « temps volé » au temps chronométrique (*rubare* voulant dire « dérober » en italien) qui anime l'espace (souvent romantique) de ses fantaisies et de ses volubilités articulatoires. Hors la loi du solfège, cette indication expressive prescrivant d'accélérer certaines notes mélodiques et d'en ralentir d'autres, libère de l'extrême austérité notée de la mesure (une autre partie - souvent la basse - conservant en principe un rythme immuable). Proche de l'interjection non préméditée, de l'inflexion vocale du chant spontané, de la liberté de la pratique orale populaire, cette technique d'assouplissement s'est appliquée - outre au Flamenco, au Jazz et au Rap - aux pratiques instrumentales du XVII^{ème} siècle, puis théorisée au XVIII^{ème} siècle (notamment par Carl Philip Emmanuel Bach), pour connaître une certaine vogue au XIX^{ème} siècle, en particulier dans le répertoire inénarrable de piano (voir la littérature pour clavier de Frédéric Chopin toute entière emprunte de cet ineffable *rubato*, par exemple).

En musique, quand le compositeur écrit un nombre de notes difficile à faire entrer dans le carcan d'une mesure, un moule préformé classique, les spécialistes parlent volontiers d'« irrationnels », terme voulant signifier « contraire à la raison du solfège » (œuvres de Messiaen, Nancarrow, Carter,

Stockhausen, Ferneyhough, Pauset...). C'est du reste à travers la musique que Max Weber a mis en œuvre une dialectique du rationnel et de l'irrationnel dont elle apparaît comme étant la manifestation la plus typique en tant qu'art le plus « intérieur »¹. Cela fait penser à ce que Walter Benjamin nomme les « brèves ombres » : « On rapporte de bouche à oreille un mot de Schuler, selon lequel toute connaissance doit contenir un grain de non-sens²... » explique-t-il, à sa manière.

A l'image des signes extérieurs d'oralité (vraisemblablement tous uniques et véritablement typés) et en tant que gage de vitalité et d'existence, de liberté et de non ingérence, cette technique du *rubato* qui invite certes à la maîtrise des énoncés discursifs, tend à accuser l'émancipation des données basiques comme elle contribue à la libre expression des passions humaines. Et comme nous pourrions dire qu'il n'existe pas d'art vivant sans fondement par l'oral, il serait tout aussi facile d'affirmer qu'il ne peut y avoir de musique expressive sans un minimum de ce *rubato* manichéen.

Dans la musique contemporaine, ce principe libérateur s'est intégré au processus compositionnel lui-même, dans la mesure notamment où un pan de l'esthétique avant-gardiste a cherché à se dégager des strictes vicissitudes de l'écrit, de la convenance de la périodicité régulière, du balancement traditionnel des valeurs rythmiques et des carrures symétriques ou égales. Cette émancipation s'est opérée au profit de la globalité plastique du sonore, de la spontanéité orale, voire de l'improvisation libre, mais contrôlée : dans ce sillage, en dehors des opéras au dynamisme mouvementé (Zimmermann, Ligeti, Holliger...), des pages de théâtre musical (Kagel, Aperghis, Capdeville...) ou des *Hörspiel* (Ferrari, Henry...), voir notamment les partitions graphiques de l'École de New York supervisée par John Cage ou les partitions verbales signées par Karlheinz Stockhausen ou Yoko Ono.

Depuis toujours, la « voix de l'homme » sert d'exemple et de mesure (du latin *modulus*) aux discours instrumentaux. Ne demande-t-on pas à un violon de « chanter » dans telle ou telle cadence de concerto (dans un mode *cantabile*). Grâce à Félix Mendelssohn qui a écrit des *Romances sans paroles* pour piano seul, la musique pure n'a-t-elle pas tenté de s'appropriier le style particulier de la vocalité des *lieder* romantiques³ ? Dans ce domaine de la suscription et du paratexte, il faudrait sans doute considérer également les diverses mentions de style « récitatif » demandées aux seuls instruments depuis Ludwig van Beethoven⁴, ou les prédicats émotifs figurant sur les partitions de la musique de

¹ Cf. WEBER, Max : *Sociologie de la musique – Les fondements rationnels et sociaux de la musique*, Métailié, Paris, 1998.

² BENJAMIN, Walter : « brèves ombres », *Œuvres II*, Gallimard, Paris, 2000, p. 349.

³ Il en est de même pour les diverses *Romances* purement instrumentales composées par Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Camille Saint-Saëns, Francis Poulenc, Igor Stravinsky ...

⁴ Cf. le *Quatuor XV* ou même la *IXème Symphonie* de Beethoven, par exemple ...

chambre, de François Couperin à Robert Schumann, de Claude Debussy⁵ à Maurice Ohana, de George Crumb à Mauricio Sotelo. A l'inverse, la voix peut tenir le rôle d'un instrument, comme dans certains passages du *Marteau sans maître* de Pierre Boulez ou dans le *Quatuor II* de Betsy Jolas...

Le modèle oral du *rubato* joue du reste un rôle primordial dans la musique de jazz. A analyser les *scores* (partitions) de cette musique de tradition orale, il est aisé de voir que ces simples guides harmonico-mélodiques sont totalement déconnectés de la réalité acoustique et pratique. En clair, le jazzman ne chante ou ne joue pas ce qui est écrit, il laisse plutôt parler le fameux « swing » qui est en lui, anticipant sans scrupule le temps fort ou sautant allègrement au dessus des barres de mesure classiques. Ce balancement qui déhanche les rythmes simplistes, distribue des accents à tort et à travers et renforce la tonicité de la vie interne de la musique. La claveciniste Elisabeth Chojnacka devant une partition transcrite du jazzman Martial Solal déclarait, en écoutant la musique originale sur disque : « Je ne comprenais rien à ce que j'entendais par rapport au texte que j'avais sous les yeux »⁶.

Remarquons que depuis une vingtaine d'années, l'amateur éclairé peut trouver les mêmes symptômes agogiques dans l'exécution des valeurs « inégales » par les orchestres spécialisés dans la musique baroque. Fils de l'oralité ancestrale, le « swing » (comme le *blues*) ou l'inégalisation rythmique « baroque » participent tantôt d'un don individuel quasi intuitif, tantôt d'une transmission orale probante. Colportées du maître à l'apprenti, ces pratiques filtrent, ou actualisent les diverses strates d'une histoire ancestrale. Au reste, déformés ou réformés, qu'ils tiennent de la révérence ou de la référence, leurs concepts ne se définissent que très difficilement.

Voyons par exemple la réponse d'Ella Fitzgerald à la question :

- « Qu'est-ce que le jazz ? » :
- « Le jazz, euh – enfin – euh – c'est ça (elle claque des doigts), c'est le *beat*, le *swing* »⁷.

Nous constatons qu'à brûle pourpoint, cette grande dame qui a incarné la « voix du jazz » n'est pas arrivée à circonscrire cette flamme intérieure qui a éclairé la palette de son jeu vocal durant des décennies. Orpheline Ella Fitzgerald (1918-1996) a triomphé - dès l'âge de 16 ans - dans un concours d'amateurs, puis elle a suivi une carrière de soliste en compagnie des plus grands musiciens de jazz (notamment avec Duke Ellington). A sa grande maîtrise de la qualité de l'émission vocale (pure ou impure), du rythme souple « swingué », de la délicatesse du phrasé, elle a su joindre une verve très inventive (avec des accents

⁵ Dans les deux livres de *Préludes* pour piano de Claude Debussy, voyez le « plaintif » de *Ce qu'a vu le vent d'ouest*, le « murmurando » de *Ondine*, ou le « doucement triste » de *Canope*, par exemple.

⁶ CHOJNACKA, Elisabeth : *Le Clavecin autrement - découverte & passion*, Michel de Maule, Paris, 2008, p. 162.

⁷ Cité par FRANCIS, André : *Jazz*, Seuil, Coll. Solfèges, Paris, 1973, p. 273, 6^{ème} éd.

parfois humoristiques) qui s'est exercée surtout dans la fantaisie du *scat chorus*, c'est-à-dire dans l'usage ludique d'onomatopées, scandées rythmiquement par syllabe ou étirées mélodiquement sur le souffle, selon la nature des besoins de l'expression musicale.

Fruits d'une pratique véhiculaire orale - impossibles à noter clairement -, ces techniques relèvent autant du souvenir ému que du vécu instantané; ils exhalent autant de la rumeur du monde que de la vibration intense de soi-même. A l'instar de Friedrich Hegel qui aimait évoquer la « tâche principale de la musique », nous pourrions dire que le rôle universel de la voix de l'homme consiste « non à reproduire les objets réels, mais à faire résonner le moi le plus intime, sa subjectivité la plus profonde »⁸.

Ainsi, en matière de jazz comme dans certains types de musique contemporaine, l'interprète arrive à prendre en compte la notion scabreuse de musique notée pour laquelle il ne faut - paradoxalement - pas réaliser ce qui est écrit (voir certaines partitions de Giacinto Scelsi ou de Michael Levinas) ou alors, il peut avoir la possibilité de faire résonner - ô privilège suprême - ce qui n'est pas écrit ! En pleine conscience créatrice, la filiation par la technique du « bouche à oreille » et le concept intarissable de la « nécessité intérieure » seraient donc les garants de l'authenticité d'une œuvre d'art vivante et évolutive. Ce sentiment se rapproche passablement de la méthode du sociologue de la musique Alphonse Silbermann pour laquelle le « spirituel de la forme » et le « vivant du contenu » de l'œuvre seraient inséparables⁹.

L'instrument du sensible

Depuis toujours, l'interprète n'est rien d'autre que le serviteur du monde oral. Ne traduisant ni mot à mot, ni note à note la proposition primaire ou le présupposé basique, il rend sensible, donne sens et ordonne, sous couvert d'une véritable direction artistique, les aléas de la création et de la vie. Le mot latin *interpretatio* ne veut-il pas dire « révélation des choses cachées » ?

Dans le domaine musical, si la voix de l'homme s'adonne parfois aux roucoulates du « bel canto » ou aux « airs de bravoure » d'histoires légendaires ou vraisemblables (les opéras veristes italiens relatés par Stendhal ou Balzac sont légion), si elle verse dans l'expérimentation d'exercices de vocalité outrancière d'un théâtre¹⁰ plus ou moins imaginaire, voire d'un cinéma pour l'oreille (œuvres contemporaines avec phonèmes de Giacinto Scelsi, Maurice Ohana, Betsy Jolas, Pierre Henry, György Ligeti, Luciano Berio, Ivo Malec, Joëlle Léandre, Dominique Lemaître...), elle est également utilisée pour le fredonnement, le chuintement, le souffle, le rire, le cri, le sanglot, le silence (œuvres de Nguyen Thien Dao, Georges Aperghis, Josef Anton Riedl, Max Roach)..., toute une palette émotionnelle qui cerne les affects de notre condition

⁸ HEGEL, Friedrich : *Esthétique*, Flammarion, Paris, 1979, vol. 3, p. 322.

⁹ Cf. SILBERMAN, Alphonse : *Les principes de la sociologie de la musique*, Droz, Genève, 1968.

¹⁰ Cf. CASTANET, Pierre Albert : « De la théâtralité de la musique – la voix contemporaine en questions : Cathy Berberian, Georges Aperghis, Nguyen Thien Dao », *Les Cahiers du CREM n° 4-5*, Rouen, 1987, p. 107-123 – repris dans *Tout est bruit pour qui a peur – Pour une histoire sociale du son sale*, Michel de Maule, Paris, 1999, rééd. 2007.

comme de notre éducation. Souvenons-nous qu'Antonin Artaud désirait, « avec l'hiéroglyphe d'un souffle, retrouver une idée du théâtre sacré »¹¹.

Plus que tout autre instrument, la voix reste le véhicule privilégié de la mise à l'épreuve de la nature humaine, de notre personnalité physique, psychologique, sensible et intellectuelle. Plus que le simple geste anecdotique ou secondaire, elle possède d'emblée ce pouvoir d'évocation sentimentale inhérent à toute communication, à toute communion. En effet, aucun outil acoustique ou électroacoustique ne peut rendre d'aussi intenses troubles, d'aussi pertinentes affections de l'être (affectives, primaires, sophistiquées, outrancières...). « L'expérience montre que même privée de texte la voix « parle » encore - dit la compositrice Betsy Jolas - et que sous le son chanté chacun déchiffre alors un autre « texte », exprimant sans parole, en un langage d'avant le langage et d'avant la musique, les mouvements élémentaires de notre sensibilité »¹².

De plus, douée des attributs de la sémantique comme de la poétique, seule la voix de l'homme nous invite à cerner une double problématique à la fois obscure et saine : celle de l'introspection dans les strates successives de la mémoire (individuelle, collective, universelle), du signifiant et celle de l'extrospection de la matière verbale, du signifié. Unique en son genre, elle sollicite autant la visite rationnelle des couches du savoir que la narration fantaisiste des impressions objectives et subjectives de l'art. Si l'interprète se présente consciemment comme le vecteur, le porteur sain qui « matérialise la pensée du créateur sur scène »¹³, il n'en est pas moins le magicien utopique qui « immatéralise » la concrétude léguée par les données syntaxiques du solfège. En ce sens, la voix de l'artiste se présente sans doute comme le seul médium capable de transmettre intensément cette langue des émotions sensibles, propre à l'homme. Bien avant l'invention de l'écriture (même musicale), les relations instinctives de la communicabilité ont fait voyager les rêves et les cauchemars de l'humanité, les desiderata de la vie par le corps, passant de concert de la bouche à l'oreille, et des signes de l'audibilité à ceux de l'oralité.

La langue française offre cette chance d'avoir cet « or » commun à l'oris qui veut dire « bouche » (en latin et qui a donné le mot « oralité ») et à *auricula* qui veut dire « oreille ». Cet « or » -si l'on nous permet de filer cette métaphore-, ne peut qu'enrichir le positionnement bifide de l'émetteur-récepteur qui oscille entre le sens et l'art, la parole et l'ouïe, le verbe et la musique (cette « langue naturelle » selon Jean-Jacques Rousseau). Face à la création vocale, cette double posture avantageuse nous invite à embrasser ce que Roland Barthes nomme le « grain de la voix » : en effet, le « grain », dit-il, c'est le corps dans la voix qui chante, dans la main qui écrit, dans le membre qui exécute »¹⁴... Ainsi, dans le mystère de la création, toute corporéité est ébranlée lorsque l'oreille entre en jouissance, favorise la résonance intelligible, privilège l'écoute et comprend le message de

¹¹ ARTAUD, Antonin : *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1964, p. 206.

¹² JOLAS, Betsy : « Voix et musique », *Musique et Littérature*, Revue des Sciences Humaines n° 205, Paris, 1987, p. 121.

¹³ Cf. MANTOVANI, Bruno : « Troisième round », *Insit' n°17*, Lemoine, 2001, Paris, p. 10.

¹⁴ BARTHES, Roland : « Le grain de la voix », *L'Obvie et l'obtus*, Seuil, Paris, 1982, p. 243.

la voix chantée. Par conséquent, au niveau de l'ethos de la musique, la voix préside autant à la corporification des émotions de l'âme qu'à l'émanation des émulsions du corps.

Il y a quelques centaines d'années, les troubadours et les trouvères étaient déjà interprètes et compositeurs, musiciens et rimeurs, poètes et créateurs, conteurs et acteurs. Sempiternellement mises à nu, authentiques dans leur naturalité primitive, toutes ces voix réunies en une seule (vieux rêve émanant de la Tour de Babel) savaient servir les passions de l'âme tout autant que les modes d'exaltation de l'art. Car, débranchée de l'affect humain, la voix désormais synthétique des jeux électroniques ou des répondeurs automatiques ne peut que révéler les aspects expérimentaux de la froideur technologique, sans âme ni corps, sans esprit d'initiative ni sens artistique. A écouter l'air de la « Reine de la Nuit » extrait de *Don Giovanni* de Mozart « chanté » par un ordinateur de l'IRCAM à Paris (issu du programme « chant »), serions-nous prêt à dire que l'anonymat machinique est synonyme de déshumanisation ?

« Le chant, tel que tu l'enseignes, n'est pas convoitise,
ni quête d'un bien qu'enfin l'on peut atteindre, le chant est existence ... »
Rainer Maria Rilke, *Les Elégies de Duino, Les sonnets à Orphée*.

A l'évidence, la meilleure intention de la machine n'est pas à même de supporter la charge érotique qui transpire ou transparait sporadiquement de toute déclamation bel cantiste. En dehors des silences qui ne sont plus habités - humainement parlant -, il manque à la performance de l'ordinateur, ce « je-ne-sais-quoi » si bien décrit par le philosophe Vladimir Jankelevitch. Au cœur de ce céléberrime air mozartien, le fameux « contre fa » de la vocalise sans parole -en l'occurrence forcément hyper juste grâce aux vertus de la fée informatique- ne donne ici aucune espèce de frisson, ne déclenche aucune décharge d'adrénaline sympathique. Ne prenant aucun risque, l'exactitude scrupuleuse et la perfection glaciale annulent tout mystère ; ils sont reproductibles à merci, à l'identique, sans une once de surprise. « La connaissance n'accéderait à la vérité « absolue » que dans l'étroitesse du brevissime clignotement intuitif »¹⁵, analyse Jankelevitch.

En conséquence : d'une part, au niveau de l'émission, nous pouvons dire une nouvelle fois avec Roland Barthes que « tout rapport à la voix est forcément amoureux et c'est pour cela que c'est dans la voix qu'éclate la différence de la musique, sa contrainte d'évaluation, d'affirmation »¹⁶. D'autre part, pour compléter ce chapitre cette fois sur le plan de la réception, citons Antonin Artaud pour qui toute émotion possède des bases organiques. « C'est en cultivant son émotion dans son corps que l'acteur en recharge la densité voltaïque »¹⁷.

¹⁵ JANKELEVITCH, Vladimir : *Quelque part dans l'inachevé*, Gallimard, Paris, 1978, p. 90.

¹⁶ BARTHES, Roland : « La musique, la voix, la langue » (1977), *L'Obvie et l'obtus*, op. cit., p. 247.

¹⁷ ARTAUD, Antonin : *Le Théâtre et son double*, *ibid.*

Dans les parenthèses -certes parfois nécessaires- de certains courants esthétiques, à l'instar du concept de laideur qui a été une forme de transcendance de la beauté dans les années 1970-80¹⁸, le phénomène délégué de « la voix de la machine »¹⁹ participerait-il à la transgression utile ou nécessaire de « la voix de l'homme » ? Eu égard aux merveilles technologiques de ce début de troisième millénaire, nous aimerions prier plus pour sa vie que pour sa survie.

Quoi qu'il en soit, le sens auditif (l'oreille, l'écoute) est lié à une certaine herméneutique du décodage poétique, celui de la transcendance du silence. Cette herméneutique (du grec *hermeneutikos* qui signifie « interpréter », on y revient toujours) ne peut qu'offrir vie et espoir aux diverses manifestations de l'oralité, même si, comme l'a remarqué Jacques Lacan, il existe, plusieurs manières d'écouter la proposition venue de la sphère émettrice : « L'acte d'ouïr n'est pas le même, selon qu'il vise la cohérence de la chaîne verbale, nommément sa surdétermination à chaque instant par l'après-coup de sa séquence, comme aussi bien la suspension à chaque instant de sa valeur à l'avènement d'un sens toujours prêt à renvoi, ou selon qu'il s'accommode dans la parole à la modulation sonore, à telle fin d'analyse acoustique : tonale ou phonétique, voire de puissance musicale »²⁰.

En tout état de cause, et en guise de conclusion provisoire, disons que dans le domaine artistique, nous aimerions que la mission de la « voix de l'homme » restât sa transmission... et non sa démission.

¹⁸ Cf. CASTANET, Pierre Albert : *Tout est bruit pour qui a peur – Pour une histoire sociale du son sale*, Paris, Michel de Maule, 1999 (rééd. 2007), p. 349-377.

¹⁹ Cf. BOSSIS, Bruno : *La Voix et la machine – La vocalité artificielle dans la musique contemporaine*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2005.

²⁰ LACAN, Jacques : *Ecrits*, Seuil, Paris, 1966, p. 532.