

La voix révélatrice

Comparé au précédent, qui fut celui du "beau chant" et de l'opéra, notre siècle semble passablement enrouté. Bien sûr, on n'a jamais cessé de créer des œuvres vocales, mais si on considère moins le bilan de santé final que les symptômes typiques, on peut penser que le XX^{ème} siècle aura été celui d'une large remise en cause d'un credo précédemment dominant. Selon celui-ci en effet, la voix était l'essence même de la musique, et l'instrument, malgré une relative autonomie conquise depuis le XVI^{ème} siècle, son substitut. Comment tout cela a radicalement changé, c'est ce que devrait montrer le rapide panorama qui suit.

La voix occidentale a en effet rompu avec l'humanisme hérité de la Renaissance, qui lui paraît désormais trop étroit. Elle se découvre des ressources inconnues, oubliées peut-être, et à l'occasion s'étonne de se trouver si proche de voix exotiques ou archaïques. Il est plus facile de constater que d'interpréter cette convergence assez générale. En cette deuxième moitié du siècle où la planète est inondée par une industrie sonore d'origine européenne, le monde occidental réagit-il à cette médiocrité cosmopolite en ranimant les voix, qu'il avait fait taire par la violence ou la persuasion? Ou bien s'agit-il d'un retour de notre propre voix longtemps refoulée et brimée par une éducation trop rigoureuse? Ou encore - hypothèse optimiste- s'agit-il d'un agrandissement vers le haut et vers le bas des limites humaines, sans que rien ne soit pour autant sacrifié, pas même ce "beau chant" de poitrine que l'Europe a inventé et longuement perfectionné? Telles sont quelques-unes des interrogations qui appellent des réponses.

Le moment est propice, car si la voix humaine est, depuis plus d'une décennie, bien plus qu'un thème à la mode : un enjeu, c'est qu'elle figure le lieu où se redéfinit notre statut sur terre. La voix, c'est l'Homme. A la veille d'une possible civilisation planétaire, celui-ci se cherche; il n'est plus tellement assuré qu'un grand chœur universel va entonner des hymnes à la Joie ; les voix discordent, comme le reste ; elles en sont souvent à se râcler la gorge. Les grands textes fondateurs d'une époque ou d'une culture sont moribonds ; dans un monde où règnent des slogans dévalués et le bafouillage, les musiciens privés de paroles se replient sur l'onomatopée ou crient leur défiance ou leurs fantasmes. Mais peu de gens entendent leurs cris, étouffés par les deux clameurs mortelles de la musique industrielle ou des Sirènes du passé. Leur voix est bien celle de notre temps, mais c'est pour cela même qu'on préfère ne pas l'écouter, quand on n'essaie pas de la faire taire.

Pour comprendre cette situation, il faut remonter au début du siècle. La première guerre mondiale avait brisé les anciennes certitudes humanistes. Après 1918, la

voix n'apparaît plus comme la quintessence de la musique et le modèle de toute expression. L'opéra subit un déclin brutal, qui persistera pendant un demi-siècle. Ce qui faisait le caractère propre du chant européen depuis la fin du XVI^{ème} siècle : pureté, homogénéité, expressivité personnelle, ne demeure présent que comme une habitude acquise, qui va peu à peu être contestée. La cause profonde de cette désaffection commence à apparaître, avec le recul dont on dispose désormais. Elle est sans doute d'ordre symbolique. Les vertus même dont on parait la voix se retournent contre elle : la pureté devient suspecte d'angélisme hypocrite ; l'expression personnelle paraît de plus en plus dérisoire avec la montée des totalitarismes et des manipulations des masses. La voix nouvelle se cherche dans le refus ou la transgression de la tradition vocale européenne.

Ce refus s'appuie sur l'innovation, mais aussi sur un retour aux sources, assumant le programme prophétique de Rimbaud : refrains niais, rythmes naïfs. Plusieurs faits marquent en effet une lente résurgence des phénomènes vocaux marginalisés ou prohibés : le chant parlé dans la tradition récente du cabaret "réaliste" est développé par Schönberg dès 1912 dans *Pierrot lunaire* ; l'opéra vériste exerce une influence dans un sens voisin, en acceptant un certain nombre d'effets réputés vulgaires selon l'esthétique du "beau chant"; les recherches des Futuristes italiens et russes (Marinetti, Khlebnikov) exaltent l'onomatopée, autre façon pour la voix d'affirmer son intention de se montrer mal élevée, et de trancher le nœud gordien qui attachait la parole à une signification.

Entre les deux guerres, le jazz, qui a gardé de ses origines africaines un goût pour des articulations et des timbres vocaux très opposés à l'esthétique de l'humanisme chrétien, implante de nouvelles ressources vocales (Gospel, scat, etc.), et rend évidente la proximité originelle entre l'instrument et la voix, mais en traitant la voix comme un instrument, et non l'inverse habituel. Sauf, il est vrai, dans le cas de la sourdine wa-wa, destinée à donner aux cuivres l'expressivité sans retenue de l'exclamation vocale, avec son usage provocant d'un trait strictement proscrit, le glissando. Elle apparaît douée d'un "charme vulgaire" qui peu à peu va faire figure de nouvelle bienséance en particulier parmi les adolescents, alors qu'ils sont en voie de constituer pour la première fois une "classe d'âge". Le jugement social et moral de vulgarité, qui s'attache à toute transgression vocale, est beaucoup plus vif que toute autre protestation conservatrice. Ravel en 1907, bien avant l'arrivée du jazz "jazz", pour lequel il devait d'ailleurs manifester le plus vif intérêt, avait essayé le même genre d'attaques à propos des *Histoires Naturelles* sur des proses de Jules Renard. Il avait osé supprimer les e muets : certes, n'importe quel chanteur de cabaret en faisait autant depuis longtemps, mais précisément, là, ce n'était pas tant la phonétique que les convenances sociales qui étaient en jeu, pour une œuvre présentée dans le sanctuaire de la salle Érard. Et Pierre Lalo, critique du Temps,

en parlant de musique de café-concert avec des neuvièmes n'entendait évidemment pas s'en prendre aux innovations harmoniques. En somme, depuis le début du siècle, la tradition vocale est attaquée de deux manières : dans sa suprématie technique, par de nouveaux rapports avec l'instrument ; et dans son humanisme idéaliste, par des provocations "malséantes".

Le retour à des formes de vocalité archaïques est sans doute plus évident dans la seconde moitié de ce siècle que dans la première. Une version moderne du mythe de la voix comme origine de toute musique et de la Génèse sonore de l'univers a par exemple été illustrée par une activité comme celle du théologien allemand Dieter Schnebel. Au lieu de traduire directement en œuvres musicales cette quête, commune à sa génération, des profondeurs charnelles de la voix, il s'attache plutôt à refaire tout le chemin qui mène jusqu'à l'émission vocale, en se désintéressant carrément de celle-ci en tant que telle. Ses Processus de production, publiés entre 1968 et 1974, visaient à organiser des sortes de maquettes des phénomènes psychologiques et corporels qui aboutissent à l'émission sonore et à la communication.

Souffles respiratoires, Tensions du larynx, Roulements de gosier, Coups de langue etc. sont autant de titres illustrant cette vision éclatée de la voix, comme une descente dans les limbes d'une vocalité virtuelle. "Mo-No", 1969, est un livre où Schnebel invite chaque lecteur à extraire lui-même sa voix des limbes en question. Il semble qu'assez peu d'explorateurs soient revenus de ce pays d'Utopie ; mais il témoigne de la traversée d'une grande crise, depuis les années 50 jusque vers 1968. À ce moment de l'histoire musicale du siècle, toute vocalité est devenue problématique. Tandis que le Nouveau Roman prend acte de la mort du sujet, le néo-sérialisme "néo-sérialisme" s'emploie à structurer des paramètres formels, et dans leur combinatoire stricte l'expression vocale est souvent tenue en suspicion, car elle risque toujours d'introduire des impuretés "incontrôlables". Ce sont à vrai dire ces mêmes "impuretés" qui font qu'on peut encore trouver attachantes certaines œuvres de Boulez, Nono et Berio : grâce à la voix, elles font figure de rescapées du naufrage général des œuvres néo-sérielles.

Dans l'exploration de l'en deçà de la voix, le souffle tient une place significative. Retrouver le corps, c'est d'abord avouer le souffle. Pour la voix comme pour tous les autres moyens sonores, beaucoup de compositeurs se sont mis en quête des sons complexes que le classicisme européen avait chassés de la musique. Le son "pur" étant ressenti comme un pieux mensonge, le souffle et la rugosité de la voix (son "grain") ont pris parfois le pas sur le "beau chant" trop racoleur. L'amplification microphonique a eu un rôle essentiel dans cette évolution du goût. En éliminant l'impératif de la puissance vocale, elle a permis à des voix à-demi cultivées, ou carrément brutes, de se faire entendre, et de diffuser les

valeurs naturelles qui étaient restées présentes dans les traditions populaires, en Europe et ailleurs. Ainsi les émissions rauques ou nasales que l'art du chant avait précisément évincées ont reconquis leur place dans la musique savante comme dans la variété. Une œuvre comme *N'shima* de Xenakis (1975), dont le titre signifie "souffle" en hébreu, pour deux voix de femme et cinq instruments, illustre bien cette inversion des valeurs vocales, et ce fréquent rejet, par les compositeurs contemporains, de toute voix désincarnée. Xenakis a d'ailleurs choisi pour la créer une chanteuse de rock et une instrumentiste, musicienne professionnelle mais non cantatrice. *Dahovi* ("souffle"), d'Ivo Malec, 1961, et surtout *le Voyage*, 1962, et les *Variations pour une porte et un soupir*, de Pierre Henry, 1963, manifestent l'importance de cet archétype du souffle, dont la bande magnétique permet désormais l'exploration, y compris par les techniques de synthèse numérique (D. Arfib: *Le souffle du doux*, 1979). Les instruments à leur tour subissent le même type de traitement : l'orgue lui-même laisse couramment entendre sa soufflerie et ses extinctions de voix depuis *Volumina* de G. Ligeti (1962), comme si on voulait faire avouer à l'instrument sacré qu'il n'est pas un ange, et qu'il lui faut, à lui aussi, des poumons.

La mise en évidence du souffle peut, il est vrai, sembler liée à une attitude opposée. Dans une pièce comme *Le souffle donne la vie*, de K-H. Stockhausen, en 1974, c'est une préoccupation mystique qui l'explique. La "spiritualité" a d'ailleurs précisément le "souffle" pour étymologie. Mais l'opposition n'est qu'apparente. Les valeurs vocales les plus corporelles, souffle ou cri, sont aussi présentes dans l'œuvre de Stockhausen que dans celle de Xenakis : au-delà des divergences idéologiques ou esthétiques, le même besoin d'élargir les limites traditionnelles de l'humain conduit à l'utilisation des mêmes moyens.

Un autre trait assez général semble aussi traduire un retour aux sources de la voix, ce sont les retrouvailles avec l'oralité. La musique européenne a comme originalité de s'être développée grâce à l'écriture, mais du même coup de s'être spécialisée, donc limitée, avec ce moyen qui lui a permis de créer une incomparable architecture harmonique. À notre époque, cette limitation est souvent rejetée lorsqu'au moment du bilan le passif paraît plus lourd que l'actif. L'importance des dimensions harmonique et contrapuntique ayant considérablement diminué, au point de disparaître complètement dans beaucoup d'œuvres, l'écriture a vu du même coup péricliter son prestige. Parallèlement, les moyens électroacoustiques (amplification, enregistrement, radiodiffusion) contribuaient puissamment à la dévaloriser comme outil de transmission, en limitant son emploi à un nombre de plus en plus restreint de professionnels. La musique contemporaine tend de ce fait à redevenir en partie un art de

transmission orale. Les conséquences dans le domaine vocal sont sensibles : la référence à la parole tend à remplacer celle à l'écriture, à la fois comme support et comme modèle, et on voit resurgir des pratiques vocales à mi-chemin entre les créations populaires et savantes. C'est ainsi que, tandis que les Swingle Sisters chantaient Berio, Cathy Berberian chantait les Beatles. Et c'est dans ce contexte que peut se développer la manifestation la plus étrangère à l'écriture : le cri.

Les cris d'Antonin Artaud, dans son émission de 1948 *Pour en finir avec le jugement de dieu*, ont donné une image saisissante de ce refus des limites humaines ordinaires, et de l'aspiration à dépasser la parole en explorant le no man's land qui la sépare de la musique. Le groupe constitué autour de Roy Hart en 1969, et qui a survécu à sa mort survenue en 1975, a longtemps poursuivi ce genre de recherche. Il échappe aux catégories usuelles du théâtre, de la musique, et de la thérapie de groupe, tout en participant de chacune. Il s'est donné pour tâche de redécouvrir par la voix, et en particulier par le cri, les dimensions profondes de la personnalité. En développant la voix sur huit octaves et en contrôlant le fameux "cri originel", le Roy Hart Theatre se fixait un but d'abord psychologique, celui de "discipliner les forces psychiques sous une forme artistique". Certains compositeurs ont collaboré avec ce groupe ou avec son fondateur pour organiser sous forme d'œuvres les potentialités originales de son travail : H-W. Henze avec *Essai sur les cochons*, K-H. Stockhausen avec une des versions de *Spirale*, et P-M. Davies avec *Huit chants pour un roi fou*, tous trois en 1969. Par sa volonté de régresser jusqu'au niveau le plus archaïque de la vie psychique, et d'utiliser "la voix comme une sonde" pour explorer ses profondeurs, le groupe fondé par Roy Hart, même s'il n'a pas suscité un répertoire incontestable, reste un symptôme évident de tout un courant contemporain, pour qui le cri ne représente pas seulement un événement dramatique au sein de la musique, mais la révélation des abîmes de la personnalité humaine, et la protestation du corps méconnu.

Dans une œuvre comme *Cris* de Maurice Ohana, 1968, cette donnée vocale est complètement maîtrisée au sein d'une construction rigoureuse utilisant aussi d'autres moyens. C'est encore plus vrai de *Nuits* de Iannis Xenakis, chef-d'œuvre reconnu dès sa création en 1968, qui réussit à transmuier en une intense beauté le dénuement du cri et du sanglot.

L'érotisme n'a pas attendu l'époque contemporaine pour affirmer sa constante présence dans la voix. La vocalise du deuxième des *Quatre poèmes hindous* de Maurice Delage dès 1912, ou les *Chansons madécasses* de Ravel, en 1926, en témoignent avec éloquence. Mais le microphone permet d'aller plus loin dans l'intimité du désir, et dans l'exploration indiscreète de sa nature animale. Les œuvres contemporaines où la voix est la plus chargée d'érotisme sont celles qui n'hésitent pas à s'en servir, en particulier pour le "très gros plan". Aucune œuvre

ne va sans doute aussi loin en ce sens que *Vocalism AI*, de T. Takemitsu, 1955, une des premières productions japonaises de musique électroacoustique. Pour leur part, avec moins de candeur brutale que le rock "rock", mais avec plus de puissance suggestive, *Erotica de la Symphonie pour un homme seul* de P. Schaeffer et P. Henry, 1950, ou *Gio-Dong* de Nguyen-Thien-Dao (1973), illustrent diversement la dimension physiologique de la voix, telle que l'amplification microphonique peut la révéler. Si la partition permettait de mettre en œuvre des combinaisons vocales anonymes, le micro permet, lui, d'affirmer la singularité irremplaçable de chaque voix, par où elle entre dans le jeu de l'imaginaire désirant (et éventuellement dans celui du star-system...). Quelques interprètes féminines, à la suite de Cathy Berberian, dont le rôle de pionnier aux côtés de Luciano Berio a été essentiel, ont compris et incarnent la force de cette dimension érotique, libre aujourd'hui de s'épanouir.

Les langues imaginaires constituent un domaine dont les origines magiques se perdent dans la préhistoire. Que la musique ait ou non précédé le langage, elle a toujours joué avec lui, et échangé avec lui des critères de cohérence sonore. De Rabelais à Khlebnikov, et de Dada aux Ultra-lettristes en passant par Kurt Schwitters et sa *Ursonate* (1922), cette invention phonétique est un terrain de jeu où s'ébattent volontiers les poètes lorsqu'ils se rêvent musiciens. Mais ces derniers l'occupent également, au moins depuis Berlioz, inventeur dans la *Damnation de Faust* (1846), d'une langue démoniaque. Chez les Pentecôtistes, la "glossolalie" ou "parler en langues" est un jeu sérieux et pieux, qui se dit inspiré.

Ce qui distingue des autres les langues imaginaires créées par des compositeurs, c'est souvent leur phonétique. Tandis que les Lettristes ou les Glossolales gardent leurs accents d'origine, et portent leur effort d'imagination sur un vocabulaire inventé, les musiciens innovent dans l'articulation, le débit, les timbres et les phonèmes. Les *Cinq rechants* de Messiaen (1946), avec leurs percussions buccales et leur sanskrit imaginaire (comme jadis celui de la célèbre glossolale Hélène Smith), sont à cet égard comme à bien d'autres une œuvre fondatrice de la vocalité moderne. D.Schnebel dans *Glossolalie* (1960), G. Ligeti dans *Aventures* (1962), moi-même dans *Danaé* (1970), G.Reibel dans *Langages imaginaires* (1980), manifestent la persistance et l'ampleur de l'usage musical actuel de ce matériau linguistique. Il se pourrait très bien qu'une étude statistique des textes chantés des trente dernières années fasse apparaître une proportion considérable d'onomatopées et de langages inventés. L'indétermination du sens fait en effet généralement figure de condition indispensable à la libération de l'imaginaire dans la musique chantée.

L'exploration des bas-fonds de la voix est loin de constituer le seul projet de la création vocale contemporaine, même si elle se fait parfois scandaleusement remarquer. Retrouver le corps signifie retrouver la totalité de l'être humain. Or,

le geste et la parole sont probablement liés à la musique d'un lien originel, et ne s'en détachent que par l'effet d'une spécialisation. Lorsque c'est l'autonomie même du chant pur qui est remise en cause, la voix redevient forcément un simple élément d'une activité symbolique globale, qu'on l'appelle théâtre ou autrement. La pratique archaïque d'un art total n'a donc pas resurgi par un progrès d'une combinatoire de "paramètres" que seraient le geste, le chant, les éclairages etc.; ce n'est pas une musique plus complexe, mais au contraire un retour, parfois même une régression, à une totalité spontanée, à une simplicité quasi-naturelle.

Ce que les Américains appellent "performance" (réalisation), un spectacle auquel la danse, le théâtre, le chant, la musique instrumentale etc. participent, aux niveaux généralement rudimentaires où un même interprète-créateur peut les assumer, est une des illustrations de cette nouvelle sorte d'humanisme vocal, une autre étant le théâtre musical, et une autre encore l'improvisation "sauvage" (Ghedalia Tazartès, le rap etc.) où l'expression individuelle l'emporte sur la recherche. Dans tous ces cas, le Moi se proclame par tous les moyens. L'enjeu n'est plus la résurrection des tréfonds physiologiques d'où émerge la voix, mais l'occupation d'un territoire social, l'affirmation d'une singularité, et la maîtrise de ce qu'il y a de plus essentiellement humain, le langage parlé.

Cette occupation territoriale, par laquelle le chanteur humain, comme l'oiseau, marque son domaine, commence par la nécessité, pour la voix, de "porter". L'opéra est le temple traditionnel de ce culte du Moi, et c'est une des raisons pour lesquelles on ne peut y officier qu'avec une solide réserve de puissance vocale. Le mégaphone, lui, est lié au pouvoir politique, et le microphone à celui des multinationales de la chanson. La musique contemporaine, il faut le reconnaître, n'a pas su opérer de marquage vocal spécifique, et elle a longtemps hésité entre celui de l'opéra et celui de la chanson. Il semble que son originalité se trouve finalement dans un certain usage du micro, qui, contrairement aux musiques de variété, ne vise pas au matraquage de l'intensité, mais plutôt, comme le veut son étymologie, à la découverte des "petits sons" que cet outil rend perceptibles. L'exceptionnelle personnalité de C. Berberian n'a pu s'affirmer que grâce à l'intelligence avec laquelle elle a su exploiter ce moderne porte-voix. Les onomatopées de bande dessinée qu'elle s'amuse à enchaîner dans *Stripsody* (1966), jouent avec la fonction territoriale que leur prête volontiers le discours des adolescents : faire passer dans une voix individuelle toute la rumeur violente du monde environnant, pour avoir l'impression de la dominer.

Depuis 1902, date de *Pelléas et Mélisande* de Debussy, un des rapports les plus importants entre la parole et la musique est représenté par la fonction de modèle que joue la première. Tandis qu'en Afrique et ailleurs, la collaboration, la symbiose même des deux expressions a toujours existé, l'Europe du XXème

siècle la redécouvre peu à peu. Les pionniers (Debussy, Ravel, Janáček et leurs ancêtres Berlioz et Moussorgsky) ont noté les rythmes et les inflexions parlées de leur langue pour que le chant récupère son expressivité naturelle. J'ai développé cette démarche en l'appliquant à l'écriture instrumentale elle-même. En effet dans *Safous Mélé* (1959), *La peau du silence* (1962), et *Le son d'une voix* (1964), ce sont des instruments qui articulent une musique structurée selon la phonétique ou la syntaxe de textes grecs ou français analysés à l'aide de sonogrammes. Messiaen, pour sa part, a repris un procédé voisin dans ses *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité pour orgue* (1969), où il énonce ce qu'il appelle un "langage communicable". Luciano Berio ou Betsy Jolas aussi ont fréquemment appliqué à l'écriture instrumentale certains caractères vocaux, sans aller jusqu'au codage intégral. Avec *Interphone* (1977), de M. Decoust, c'est la structure des sons synthétisés numériquement qui est calquée sur les mots du poème.

Dans toutes ces œuvres, la voix et la parole sont des modèles générateurs qui ont été utilisés dans une période où les textes chantés intelligibles avaient pratiquement disparu de la production contemporaine, survivances académiques mises à part. En ce sens, le codage phonétique que Messiaen ou moi-même avons utilisé est symptomatique, - au même titre par exemple que la prolifération de l'onomatopée ou l'éclatement syllabique -, de ce refus (temporaire) du texte par les compositeurs des années 60. Les Italiens, L. Nono d'abord, puis L. Berio et S. Bussotti, ont été les premiers (suivant là une tradition nationale) à remettre le chant à une place d'honneur dans leur production. Après le chant quasi-instrumental des années 50, Berio a noué avec la phonétique des rapports autres que ceux de la transposition, même dans *Circles* (1960), où les instruments "parlent" en quelque sorte. Sa *Sequenza III* pour voix seule, en 1966, est la première œuvre après *Aventures de Ligeti* à embrasser délibérément la totalité des possibilités vocales, avec une énorme variété de bruits de bouche, de rires, de chant, 44 expressions différentes, et une théâtralité implicite esquissant divers personnages assumés par le soliste.

Le texte intelligible ne reparait guère dans le chant avant les années 70, c'est-à-dire après l'effondrement du néo-sérialisme "néo-sérialisme" d'après guerre. Avec son goût pour une écriture pointilliste, son aversion envers l'expression sentimentale, et sa façon technocratique de considérer la musique comme un choix et un assemblage de matériaux sonores, cette école trouvait en général ailleurs que dans le chant le matériau homogène et ordonné dont elle avait besoin. En cela d'ailleurs elle s'écartait de Schönberg et de la première école sérielle, pour qui le chant avait été le moyen de dynamiser la forme, de colorer et d'humaniser aussi une technique toujours menacée de grisaille et de statisme ; en effet, plus de la moitié de l'œuvre de Webern est vocale. La résurrection du théâtre vocal va de pair avec celle du texte chanté : une œuvre comme *Opéra de*

Berio (1970), ne retrouve la parole que parce qu'elle retrouve en même temps le geste, fût-ce de façon ironique. Pour cela il a fallu que les blocages formalistes des années 50 et 60 soient levés, et la crise mondiale de 1968 y a été pour quelque chose.

Mais le retour progressif du texte chanté et en particulier du théâtre chanté, après l'adieu à la Révolution, ne signifie pas la Restauration. Le temps n'est plus où un chanteur d'opéra pouvait enthousiasmer les foules même si sa voix sortait d'un corps obèse et immobile. Le récent engouement pour l'opéra n'est pas une résurrection ; il traduit plutôt une réaction secrètement angoissée, et la recherche régressive d'un refuge, devant les innovations de la musique contemporaine, dans l'exacte mesure où celles-ci symbolisent les bouleversements de l'Histoire.

Et pourtant, même dans ce domaine fantasmagique, les marques en positif du réalisme cinématographique, et, en négatif, de la vocalité contemporaine, se laissent déceler. Pas plus qu'on ne joue Rossini ou Wagner dans les décors authentiques, on ne les chante dans le style de l'époque : la rhétorique hollywoodienne fait écran, Berio et Kagel font masque. Le "bel canto" n'aura plus jamais la charge d'héroïsme individuel conquérant auquel un Stendhal pouvait s'identifier. Au XIX^{ème} siècle, Duprez, la Pasta ou la Malibran, en détournant et en adaptant les exploits des chanteurs de l'Ancien Régime, renvoyaient à la bourgeoisie son image de parvenue, et ainsi lui servaient de porte-voix. Mais Maria Callas, puis Cesare Pavarotti et autres vedettes ne renvoient à leur public que l'image d'un rite commémoratif, l'illusion d'une survie. Paradoxalement, ils mettent leur passion à effacer la marche du temps en reproduisant des modèles qui, eux, ne chantaient que de la musique contemporaine, devant un public qui n'en aurait guère admis d'autre.

On peut donc dire qu'en dépit des apparences l'Opéra n'ignore pas la création vocale et théâtrale d'aujourd'hui, mais au contraire conjure de toutes ses forces la menace qu'elle représente esthétiquement. L'impossibilité de créer un opéra contemporain est soulignée par ceux-là même qui semblent s'y risquer : les opéras de Berio sont totalement parodiques. Aux inhibitions esthétiques s'ajoute, encore plus radicalement, l'insurmontable paralysie des modes de production. Leur archaïsme absurde fige toute velléité novatrice, et tend à transformer les théâtres lyriques en organismes dont la finalité principale est la survivance en tant qu'administrations, ou, au mieux, comme musées de l'art lyrique. Rares sont les lieux de liberté créatrice ayant échappé à cette sclérose du théâtre chanté. Le Festival d'Avignon est connu pour avoir été, de 1969 à 1982, le plus marquant d'entre eux.

La situation de la vocalité théâtrale est pour ainsi dire symbolisée par l'amusant costume imaginé à Marseille par Georges Bœuf et Michel Redolfi en 1976, et baptisé par eux "homo-parleur". Un costume adéquat incluait un haut-parleur qui

diffusait ses sons à partir de la poitrine de l'acteur. Tout comme l'appellation de "microphone" semble prise au mot par les compositeurs qui utilisent son aptitude à révéler les sons cachés, celle de "haut-parleur" semblait ici littéralement exploitée. Parler haut est l'ambition de l'individu- chanteur, et, par délégation, du compositeur vocal : le chant n'est-il pas aussi et d'abord un moyen de faire entendre au loin la parole? La technique électroacoustique ne révèle le contenu physique de la voix, en l'amplifiant, que pour aussitôt le désincarner, puisque la communication se fait en l'absence physique du chanteur. Avec l'"homo-parleur" la voix sans corps du haut-parleur en retrouve un, et le corps sans voix en emprunte une à la technique. La synthèse serait parfaite, et la vieille contradiction entre présence vivante et voix inouïes résolue, si précisément il existait des corps sans voix. Mais l'"homo-parleur", en tant qu'image, paraît beaucoup plus mettre en scène l'homme aliéné par les slogans, dépossédé de sa voix propre par les détenteurs du pouvoir, - ici identifié avec les amplificateurs -, qu'un homme nouveau récupérant sans complexe le pouvoir des machines. Toutefois, on peut aussi le voir comme une image moderne de l'antique équivalence entre la voix et l'instrument. Un peu partout dans le monde les tambours et d'autres instruments "parlent" ; Glenn Gould au piano articulait muettement ce que "disait" son instrument et on sait comment Casals gémissait et grommelait en jouant ; ici aussi, l'"homo-parleur" peut éventuellement assumer sa voix propre, si la bande magnétique diffusée ne lui est pas étrangère, et ne le transforme pas en "robot-parleur".

La théâtralisation, dans la période contemporaine, est aussi souvent une conséquence qu'un but des recherches musicales. C'est ainsi que Pierre Barrat, avec l'Atelier Lyrique du Rhin, a pu mettre en scène des œuvres de vocalité "pure" à l'origine, comme *Aventures* de G. Ligeti ou ma propre *Danaé*, réalisant ainsi leurs potentialités théâtrales. Si l'opéra est à l'origine une "tragédie mise en musique", le théâtre musical, lui, est souvent une musique mise en scène. Un compositeur dont toute l'œuvre apparaît comme un développement de cette théâtralité inhérente à la musique est Mauricio Kagel. Mais c'est surtout dans le domaine instrumental qu'il a illustré sa recherche.

Au théâtre, la pratique immémoriale du masque a un sens acoustique autant que plastique. Le masque tragique grec servait non seulement à signifier visuellement le personnage, mais aussi à amplifier et déformer sa voix. La parole sacrée ne se profère pas sur un ton ordinaire, et, par exemple, une émission nasale ou nasillarde caractérise, ou caractérisait, le chant des trois religions issues de la Bible, et de plusieurs autres encore. L'expression de la voix "dans le masque" est elle-même révélatrice de cette référence constante. La musique contemporaine ne fait donc que reprendre une antique tradition en cherchant par ce moyen à dépasser l'expression individuelle, à dé-personnaliser la voix.

Au traitement quasi-instrumental de la voix répond, réciproquement, le traitement quasi-vocal de l'instrument lorsque le compositeur, généralisant le procédé traditionnel pour les instruments à vent de la double et triple articulation, fait articuler dans l'embouchure toutes les consonnes, et laisse à l'instrument la réalisation des timbres vocaliques. C'est ce qu'a imaginé L. Berio "Berio " dans *Sequenza V* pour trombone (1966), procédé repris fréquemment ensuite, entre autres par V. Globokar (*Atemstudie* pour hautbois solo, 1971). La parenté, ou la convergence, de cette pratique avec celle des effigies d'ancêtres servant de trompes en Afrique centrale est frappante, même si l'effet est ici souvent plus chargé d'humour que de sacré. Une variante consiste à mélanger le jeu instrumental avec le chant, ce qui permet au même interprète, dont le souffle actionne simultanément son instrument et ses propres cordes vocales, de pratiquer une polyphonie rudimentaire. Le flûtiste de jazz "jazz" Erbie Mann faisait cela dès les années 60, en chantant généralement à l'unisson de son instrument ; et de même Roland Kirk. Pour la musique écrite, *Hiérophonie IV* (1971), et *Maya*, (1972), de Yoshihisa Taïra, pour diverses flûtes, donnent un remarquable exemple de synthèse polyphonique entre l'instrument, le souffle et diverses utilisations de la voix. Dans *Monolithe* de V. Globokar (1976), le flûtiste chante dans son instrument un canon rétrograde avec le jeu normal, et dans *Unity capsule* de Brian Ferneyhough (1976), l'instrument sert de simple porte-voix colorant de timbres variables le chant du flûtiste.

Une variante du masque est la pratique du mirliton, c'est-à-dire la vibration parasite modifiant le timbre vocal. Ce très ancien déguisement, par lequel la voix simule l'instrument, se laisse percevoir dans plusieurs œuvres instrumentales ou vocales de Michael Levinas. Dans *Appels* (1974), un cor fait vibrer une caisse claire. La voix-modèle subit donc un double camouflage instrumental, le "chant" du cor étant lui-même dissimulé sous celui du mirliton que constitue la caisse claire munie de son "timbre" métallique. Au terme de l'opération subsiste cependant, comme dans la trompe sacrée juive, le shofar, l'esprit rituel de l'"invocation", alors même que l'abnégation de la voix, si l'on peut dire, a été poussée à son terme. Avec *Voix dans un vaisseau d'airain* (1977), c'est une vraie voix humaine qui est déformée par l'espace résonnant du piano.

Le niveau purement humain de la parole chantée a été relativement rare dans la production vocale contemporaine jusqu'aux années 90. Tout comme on a vu qu'elle explorait la "vie antérieure" de la voix, elle ambitionne d'en découvrir l'au-delà. Or, ce que la voix découvre depuis toujours au delà des mots, c'est le domaine du sacré, ou si l'on préfère, celui du non-Moi. Depuis l'antiquité, la vocalise servait à exprimer ce dépassement jubilatoire du plan de la communication humaine. La musique contemporaine lui conserve parfois cette valeur, avec de nouveaux moyens. En 1962, le jeune compositeur Philippe

Carson réalise avec *Phonologie* une œuvre électroacoustique où la voix de Xavier Depraz, enregistrée, transposée, multipliée, vocalise sur des voyelles soumises à des changements progressifs de timbre, six ans avant *Stimmung* de Stockhausen. On retrouve ce "glissando de timbre" vocalique dans *Anemoessa* de Xenakis (1979). La vocalise est aussi le moyen dominant de la *Cantate pour Elle* d'Ivo Malec (1966).

Mais la continuité qu'implique le déploiement de la vocalise n'est qu'un choix esthétique parmi d'autres. En particulier la période où le néo-sérialisme dominait l'Europe et ses émules américains et japonais (environ de 1948 à 1965) a été marquée par un traitement quasi-instrumental de la voix. Mélodie distendue dans le *Marteau sans maître* de P. Boulez (1954), comme chez Webern, et pointillisme choral dans *Il canto sospeso* de L. Nono (1956), sont deux des écritures vocales qui se retrouvent dans quantité d'œuvres de cette époque, où la dimension mélodique est tantôt complètement refusée, tantôt sollicitée jusqu'à l'éclatement, selon le projet d'une écriture "oblique" destinée à abolir les catégories de l'harmonie et de la mélodie. Puis, ces catégories ayant été effectivement liquidées, mais plus encore par l'action des musiques électroacoustiques que par celle du néo-sérialisme, des œuvres ont su prolonger et enrichir avec d'autres techniques cette écriture d'orchestre vocal qu'avaient inaugurée certains passages des *Cinq rechants* de Messiaen et de l'*Epithalame* de Jolivet; par exemple les *Récitations* de G. Aperghis (1982), chantées et jouées avec une étonnante virtuosité par Martine Viard.

Tout comme la parole a pu influencer la musique instrumentale, celle-ci a extrapolé à l'écriture vocale plusieurs de ses procédés. Par exemple les "clusters", ou grappes de sons contigus, qui à leur origine (Henry Cowell 1912) ne concernaient que le piano, sont appliqués à un chœur à 8 voix dans mon œuvre *Safous Mèlè* (1959), avec des demi-tons contigus, ou dans *Anemoessa* de I. Xenakis (1979), avec des quarts de ton. Ainsi, à l'image des mixages de la musique électroacoustique, l'écriture vocale parvient à créer des effets de timbre dont la douceur enlève toute signification à l'ancienne catégorie de la dissonance. D'immenses trames vocales bruisantes et expressives sont réalisées dans le *Requiem* de G. Ligeti (1965), ou *Lux aeterna* (1966), ou dans les fresques chorales de G. Reibel telles *Rumeurs* (1968), les unes et les autres dérivant à la fois du procédé électroacoustique du mixage et des proliférations statistiques inaugurées par Xenakis dans l'orchestre de *Metastasis* (1954).

Dans un domaine marqué par l'usage plutôt que par le culte des nouvelles technologies, la voix est plus présente qu'on ne le pense parfois. Dès les premières œuvres de "musique concrète" des années 50, comme la *Symphonie pour un homme seul*, de P. Schaeffer et P. Henry (1950), la voix a été utilisée au même titre que toutes les autres sources sonores. La technique la libérait de ses

limites naturelles de souffle et de tessiture, et la soumettait à des manipulations qui tantôt rendaient manifeste son animalité, tantôt révélaiient ses potentialités surhumaines. En 1956, Stockhausen, outrepassant la doctrine sérielle de son Studio électronique de Cologne pour une approche jusqu'alors propre à la "musique concrète", celle de l'enregistrement manipulé, réalise le *Gesang der Jünglinge* (chant des adolescents) qui évoque l'épisode biblique du chant des jeunes Hébreux dans la fournaise. C'est d'emblée un dépassement des limites humaines qui est demandé aux techniques alors nouvelles. En revanche, le contexte de *Thema*, *omaggio a Joyce*, composé en 1958 par L. Berio au Studio de Milan n'a rien de religieux. Il prolonge avec de nouveaux moyens à la fois les recherches phonétiques de J. Joyce dans *Finnegan's wake* et l'esprit instrumental avec lequel le sérialisme traite alors la voix : les manipulations suscitent des phénomènes où non seulement les limites de l'humain, mais celles même du vivant sont abolies, le changement d'échelle des temps et des hauteurs engendrant des changements qualitatifs créateurs d'inouï. Au studio de Paris, c'est dans *Toast funèbre - Ambiance II* de M. Philippot (1959), que le même type de rapports avec la poésie de Mallarmé, et la même phonétique éclatée sont appliqués à la bande magnétique.

La deuxième génération électroacoustique, après l'époque héroïque des musiques concrètes et électroniques, s'applique à la synthèse numérique des sons. La voix humaine, contrairement à ce qu'on pourrait croire, est plus facile à simuler que beaucoup d'instruments. Après L. Kupper spécialiste depuis le début des années 70 de la manipulation numérique en direct de la voix, les résultats aujourd'hui obtenus par X. Rodet et J-B. Barrière à l'Ircam depuis 1980, avec le programme "Chant" sont particulièrement remarquables : des voix qui n'ont jamais appartenu à aucun être humain parviennent à créer l'illusion de leur vie, et font mesurer tout le chemin parcouru dans le domaine de l'analyse et de la synthèse vocales depuis le premier Vocoder en 1939. Le vieux fantasme du héros de J. Verne dans son château des Carpates est dépassé : non seulement l'enregistrement éternise les grandes voix, mais nos modernes Dr Frankenstein savent créer des cantatrices artificielles, voire des castrats. Jusqu'ici, il est vrai, peu d'œuvres ont su utiliser la voix synthétique. On peut citer *Phonè*, composée par J. Chowning à Stanford en 1981. Le traitement numérique de la voix naturelle est illustré par des œuvres comme *Electropoème* (1967), *Kouros et Korè* (1979), de L. Kupper ou *Mortuos plango, vivos voco* (1981), de J. Harvey.

La pratique du chant multiphonique par les lamas tibétains et mongols est une très ancienne preuve des fantastiques possibilités de la voix humaine. En émettant trois et même quatre harmoniques, et en contrôlant leur enchaînement mélodique, le religieux donne une image spectaculaire de son avancement spirituel. Cette voix surhumaine fascine les compositeurs depuis qu'ils l'ont

découverte par l'enregistrement, et même par le concert, puisque les Tibétains du monastère de Gyüto sont venus à Paris. Stockhausen a été le premier à obtenir dans *Stimmung* (1968), que des chanteurs européens acquièrent cette difficile technique pour une œuvre orientalisante, mais aussi très européenne par sa polyphonie. Actuellement le groupe Harmonic Choir dirigé par David Hykes s'en est fait une spécialité.

Un moyen plus spécifique à notre époque pour transporter la voix au delà d'elle-même est toutefois la manipulation en direct soit par l'appareillage analogique (filtres et modulateurs) soit, plus récemment, par des processeurs numériques en temps réel. J'ai inauguré cette dernière technique dans le spectacle musical *Temboctou* créé en 1982. La voix pouvait en direct y être transposée, multipliée et même temporellement inversée. Un groupe, *Electric Phoenix*, dirigé par Terry Edwards, s'est actuellement spécialisé dans ce traitement en direct de la voix.

Toutes les pratiques évoquées représentent des efforts dont les orientations peuvent paraître très diverses. Néanmoins une certaine convergence permet de les rassembler : l'homme de la Renaissance qui se satisfaisait de son humanité a subi une mutation. Les limites de cette nature humaine ont été reculées ou refusées, précisément dans le domaine vocal où elles passaient pour immuables. Sans doute ni les prothèses électroacoustiques, ni l'extension des techniques selon des modèles ou archaïques ou exotiques ne pouvaient résoudre par elles-mêmes les problèmes esthétiques qui accompagnaient leur apparition ; mais que ce soit à la voix, et non plus au seul instrument, que revient aujourd'hui la charge de porter la modernité créatrice, est sans doute la preuve que la musique contemporaine a définitivement dépassé les tentations scientistes. Si la voix, c'est l'homme, il y a encore en l'homme des domaines à défricher.

Tous n'en sont pas à vrai dire persuadés. L'attitude esthétique qui consiste, depuis une dizaine d'années surtout, à récuser toute modernité, n'a pas manqué de chercher dans la voix l'illusion d'un moyen que l'Histoire aurait épargné, et le lieu d'une rétrospective plutôt que d'une prospection. Le succès tardif de la 3^{ème} symphonie de H.Górecki montre combien la voix constitue un aliment de prédilection pour cette grande entreprise de nostalgie où notre civilisation exprime le doute généralisé qui l'a atteinte. Créée à Royan en 1977 l'œuvre avait alors fait l'impression d'un exercice académique désuet. Dix-sept ans plus tard, le vaste succès commercial du disque signale un changement d'écoute : la catégorie honteuse du "désuet" a perdu une bonne part de ses connotations péjoratives. Beaucoup s'y complaisent désormais sans retenue, soit parce qu'ils ne savent même pas qu'une modernité avait tenté de rêver autre chose, soit parce qu'ils considèrent la plupart des rêves en question comme des cauchemars. Le fantasme politique d'une "sainte Russie éternelle" assure de même au néo-médiévisme d'un Arvo Pärt un succès inattendu. Ce sont sans doute les mêmes

mélomanes qui s'enthousiasment pour un Moyen-Âge lui aussi rénové mais plus authentique, celui de Hildegarde von Bingen.

C'est là qu'on perçoit la contrepartie de l'équation proposée : la voix, c'est l'Homme. Des considérations qui n'ont qu'un rapport très indirect avec la musique peuvent prendre le pas sur les valeurs qui étaient la marque propre d'un "grand art". La surestimation de connotations sociales, sentimentales, anecdotiques etc. peut ravalier au second plan des mérites spécifiquement musicaux, et tendre à rejeter tous les traits incompatibles avec une pratique populaire. Le néo-tonalisme, dans la mesure où il s'agit d'un phénomène kitsch, de pur assouvissement, et la chanson plus ou moins routinière, relèvent peut-être finalement d'un même domaine. Ce n'est en effet pas seulement une différence de complexité qui sépare la chanson (art mineur, comme rappelait Serge Gainsbourg) d'une musique majeure. C'est une différence d'écoute essentielle : les émotions suscitées par une chanson sont fortement attachées à la présence vocale qui les crée, par l'action du timbre, du texte, du geste, tandis que celles dont les musiques savantes sont porteuses vont au delà à la fois de l'artiste et de l'auditeur. Dans un cas, la voix exprime un individu, et dans l'autre, une humanité.

Le relatif dépérissement actuel de toute symbolisation collective tend à évincer un art musical spécifique au profit des pratiques populaires, soutenues par une industrie toute-puissante. Dans ces pratiques, la voix cultivée est tenue en suspicion dans la mesure justement où elle est porteuse de quelque chose qui va au-delà de l'individu hic et nunc. Au contraire, un registre limité à quelques notes, un timbre rauque, et en dernier lieu la parole plutôt que le chant, sont des contre-valeurs indispensables pour que la "performance" se contente d'affirmer l'instant présent sans aucune transcendance. La voix est alors totalement mobilisée par une fonction prosaïque de simple communication locale, sans spécialisation d'aucune sorte, et sans aucune profondeur imaginaire. Le succès populaire du rap illustre cette sorte de degré zéro de la musique. Celle-ci tend à n'exister plus qu'à l'état de composante marginale d'une action scénique, et la possibilité même d'un art spécifiquement et purement sonore est contestée.

C'est peut-être parce qu'on les imagine confusément liés à la dissociation de la personne, qu'un art vocal, et plus généralement un art musical spécifiques apparaissent comme des limites factices à ceux qui considèrent les industries musicales comme les authentiques "porte-voix" de notre époque. Au contraire de cette spécificité lentement acquise, l'alliance archaïque du geste, de la parole, du costume etc. entretient à peu de frais l'illusion d'une réunification de l'homme éclaté. Illusion, car cette unité, si elle est obtenue, ne fonctionne qu'à l'échelle dérisoire de l'individu, et non de l'homme. On voit que dans tous les cas, directement ou non, la voix est par excellence révélatrice des enjeux d'une

époque. Certes, elle pose sa mise dans le domaine esthétique, mais aussi, parce qu'elle intervient au premier plan pour la délimitation de ce domaine, dans celui plus vaste des valeurs humaines.

Catalogue de l'exposition sur la Voix à la Bibliothèque Publique d'Information du Centre Pompidou, février 1985. Révision 1996.