



HAL
open science

Entre jubilus et lamento : les affects criés, parlés, chantés

Jacques Viret

► To cite this version:

Jacques Viret. Entre jubilus et lamento : les affects criés, parlés, chantés. Revue française de musicothérapie, Association française de musicothérapie, 2008, 28 (1), pp.13-20. hal-03433288

HAL Id: hal-03433288

<https://hal-mines-paristech.archives-ouvertes.fr/hal-03433288>

Submitted on 17 Nov 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Entre *jubilus* et lamento : les affects criés, parlés, chantés

Jacques Viret

Université Marc Bloch, Strasbourg. Professeur en musicologie

La voix humaine, à travers toutes ses expressions, véhicule des affects : réaction brute du cri (envisagé ici au sens large), intonations de la parole, mélodie chantée. Derrière ces trois types phonatoires, mutuellement corrélés, se profile le ternaire anthropologique corporel-psychique-spirituel, dont le chant est l'extériorisation vocale la plus complète.

La *vocalise "jubilatoire"* des alléluias grégoriens épanche une joie mystique ; elle a son origine dans le folklore, sans doute aussi dans des glossolalies mentionnées par saint Paul. D'autre part, les styles musicaux de toutes les époques expriment la douleur par le *demi-ton descendant*, qui reproduit l'inflexion vocale spontanée du gémissement. Enfin, l'*accent* de la parole se module de mille et une manières, pour enrichir les mots d'une coloration affective. Les orateurs antiques et modernes savaient l'exploiter afin d'émouvoir leur auditoire. Et les chants de caractère déclamatoire se calquent sur les accents parlés, non sans rehausser et développer les virtualités affectives de ceux-ci par les ressources propres de la musique, mélodie et harmonie.

chant, esthétique musicale, sémantique musicale, vocalise, lamento

affect, psychisme, musique, parole, cri

13-20

La voix est un organe corporel qui produit du son. Et ce son peut revêtir trois aspects différents : le cri, la parole, le chant. Quels rapports ces trois types d'expression vocale ont-ils avec l'affectivité ?

- Le *cri* est une extériorisation affective brute ; un « son perçant », précise le dictionnaire. Mais on pourra, par commodité, étendre ce concept à des émissions phoniques autres que perçantes : plainte, gémissement, exclamations de joie, de plaisir, d'étonnement, de colère, etc.
- La *parole* sert, avant tout, à communiquer un message intelligible ; en cela réside sa finalité spécifique, son caractère utilitaire. Elle emploie des mots, mais les mots ne sont point liés par nature au sonore, puisqu'ils peuvent s'écrire et se lire, aussi bien que se dire et s'entendre. Le mot est une chose, la parole, une autre. Le *mot parlé* comporte un élément proprement vocal, sonore, investi le cas échéant d'une charge affective qui enrichit la signification intelligible, lui confère une « épaisseur » humaine.
- Le *chant* transfère les mots dans une autre dimension. Se modelant sur les paroles, il possède ses propres ressources d'expressivité, qui rehaussent et amplifient les paroles chantées. Le chant, toutefois, n'a pas forcément besoin de mots : la *vocalise* est un chant sans support verbal. Ne pourrait-on voir en elle un cri mis en forme, maîtrisé, stylisé ? Ainsi le chant s'approprie conjointement l'affectivité brute et primaire du cri, et celle, secondaire, de la parole.

Cri, parole, chant : ce ternaire des expressions vocales ne reflète-t-il pas, dans une certaine mesure, celui de l'être humain qui est corps, âme et esprit (ou Être essentiel) ? Les trois niveaux anthropologiques s'imbriquent mutuellement, et il en va de même pour les manifestations vocales des affects. L'*affect crié* reste étroitement relié au *corps* : le cri « sort des tripes ». L'*interjection* (*ah, eh, oh, aïe...*) n'est autre que l'intrusion du cri dans le langage, du non-verbal dans le verbal. Elle existe aussi en musique, y compris instrumentale (certains accords *forte*, isolés et détachés). L'*affect parlé*, d'autre part, ressortit évidemment au mental, au *psychique*. Quant à l'*affect chanté*, il s'élève, lui, au niveau *spirituel* où se meut la musique.

Qu'en est-il du corps par rapport à la voix ? Le corps participe à la parole, les gestes spontanés accompagnant celle-ci le prouvent ; des gestes qui, d'ailleurs, entraient de plein droit dans l'ancien art du bien parler, la rhétorique¹. Que, d'autre part, l'on chante avec son corps, cela semble aller de soi. Les chanteurs professionnels sentent les sons vocaux « résonner » à telle ou telle région du corps. Les incidences corporelles, psychiques et spirituelles du travail vocal expliquent pourquoi sur la voix constitue, depuis un demi-siècle maintenant, un secteur très important de la musicothérapie² : il y a eu d'abord le *toning* – de simples sons tenus –, mis à l'honneur vers 1950 par la romancière américaine Laurel Elizabeth Keyes ; puis, entre autres, l'*audio-psycho-phonologie*© du Docteur Alfred Tomatis, la *psychophonie*© de Marie-Louise Aucher, la *pneumaphonie*© de Serge Wilfart et l'*harmonicothérapie*© de Philippe Barraqué. Aucher, Wilfart et Barraqué insistent fortement sur l'interdépendance des trois niveaux anthropologiques : leurs méthodes respectives ont pour but principal d'*harmoniser* entre eux le corps, l'âme et l'esprit. Les implications spirituelles de ces méthodes se réfèrent aux doctrines orientales, d'Extrême-Orient (zen, arts martiaux, méridiens d'acupuncture) ou de l'Inde (chakras). « La thérapie vocale, écrit Philippe Barraqué³, qui renoue avec des traditions ancestrales de guérison par les sons, agit sur tous les plans de l'être : elle permet, par l'usage approprié des vibrations de la voix, de détecter et de traiter les blocages énergétiques, les dysfonctionnements organiques, glandulaires et cellulaires, comme les "maux de l'âme" ».

Afin d'illustrer ces généralités sur les incidences anthropologiques des expressions vocales, nous étudierons tour à tour le *jubilus* vocalisé, l'inflexion plaintive et l'accentuation affective.

Le *jubilus* vocalisé

Le *jubilus* nous reporte à l'antique époque du chant grégorien et des Pères de l'Église. Le chant grégorien n'est point expressif comme le seront, beaucoup plus tard, un madrigal de la Renaissance, un air d'opéra ou un lied romantique. Il contient, néanmoins, l'expressivité sous-jacente et épurée que lui communiquent, d'une part, le choix de tel ou tel mode, d'autre part, l'ornementation mélodique.

¹ Cf. Eugène GREEN, *La Parole baroque*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001 (livre + CD).

² Voir, à ce sujet, notre *B.A.-BA de la musicothérapie*, Grez-sur-Loing, Pardès, 2007.

³ Philippe BARRAQUÉ, *La Thérapie vocale – Se soigner par la voix*, s. l. Éditions Jouvence, 2001, notice de la quatrième page de couverture. Sur le *toning*, voir Don CAMPBELL, *L'Effet Mozart – Les bienfaits de la musique sur le corps et l'esprit*, s. l., Le Jour éditeur, 1998, p. 111-117. Sur la pneumaphonie : Serge WILFART, *Le Chant de l'Être – Analyser, construire, harmoniser par la voix*, Paris, Albin Michel, 1994.

C'est cette dernière qui nous intéresse ici. Elle met en relief certains mots, lorsque telle de leurs syllabes reçoit plusieurs notes au lieu d'une seule. L'ornement chanté joue un rôle soit décoratif, soit expressif. Expressif, donc affectif.

Si l'amplification ornementale prend de l'ampleur, elle se transforme en *mélisme* ou *vocalise* : les mots, alors, se diluent dans la mélodie. Ainsi en va-t-il notamment, en chant grégorien, pour la dernière syllabe d'*alleluia*, acclamation hébraïque signifiant « Louez l'Éternel ». Pourquoi, lorsque à la messe on chante *alleluia* avant la lecture de l'Évangile, allonger démesurément le *a* final, *al-le-lu-iaaaaaaaaa* ? C'est, bien sûr, pour épancher le sentiment de *joie* associé à la divine louange. Cette signification affective de la vocalise alléluiatique, les Pères la connaissent et la cautionnent, tel en particulier saint Augustin dans un célèbre passage de ses commentaires de psaumes :

« Qu'est-ce que "jubiler" en chantant ? C'est ne pas pouvoir exprimer par des mots ce que chante le cœur. À la moisson, à la vigne ou quand on s'échauffe par quelque autre labeur, on commence par exulter en chantant avec des paroles. Bientôt cette joie devient tellement débordante que les mots ne suffisent plus à l'exprimer : alors on abandonne les paroles articulées pour jubiler en vocalises. Mais à qui convient cette jubilation, sinon au Dieu indicible ? "Indicible" est ce qu'on ne saurait dire. Or si l'on ne peut parler et ne doit pas se taire, que reste-t-il d'autre que de vocaliser ? Le cœur se réjouit sans paroles, et l'immensité de cette joie n'est plus enfermée dans les limites des syllabes. »⁴

Il n'est pas, ici, question de liturgie : Augustin a en vue un usage *folklorique*, qu'il mentionne afin de faire comprendre le sentiment de joie mystique éprouvé par le croyant en adoration. Cet usage, les folklores le documentent largement. Le verbe « jubiler », attesté en latin dès avant l'ère chrétienne, est formé sur la syllabe *iou*, ou *iô*, que l'on retrouve en d'autres langues pour désigner une expansion vocale à mi-chemin entre cri et chant : ainsi en allemand, *jauchzen*, *juchzen*, *johlen* (« pousser des cris de joie »). Mieux encore, le *jodel* est, comme le *jubilus*, un chant vocalisé ; sa spécificité consiste à alterner les registres de poitrine et de tête⁵. De nos jours encore, lors des labours, les paysans du Berry entonnent leur « briolage », ceux du Poitou leur « huchage » ou « terlandage », ceux du Morvan leur « tialement », ceux des plaines de la Saône leur « chanson à grand vent »⁶.

Les syllabes, dont tous ces chants folkloriques vocalisés s'accompagnent souvent, ne paraissent point modifier l'essence de l'épanchement vocal, puisque le plus souvent elles ne signifient rien et ne comportent aucune accentuation ni structure phraséologique. Elles ne servent que de support articulatoire aux notes mélodiques

⁴ Commentaire du psaume 32 ; dans MIGNE, *Patrologiae cursus completus [...] series latina* (Patrologie latine), vol. 36, col. 283. Sur le *jubilus* selon les Pères, voir Théodore GÉROLD, *Les Pères de l'Église et la musique*, Paris, Alcan, 1931, p. 120-122 ; Dom Paolo FERRETTI, *Esthétique grégorienne ou traité des formes musicales du chant grégorien*, Tournai, Desclée, 1938 (réédition Solesmes, Abbaye Saint-Pierre), p. 175-179. De saint AUGUSTIN, voir aussi le commentaire du psaume 99 (dans MIGNE, *op. cit.*, vol. 37, col. 1272, n. 4).

⁵ Cf. Walter WIORA, *Les Quatre âges de la musique*, Payot, 1963, p. 34 (voir aussi *ibidem*, p. 98).

⁶ Cf. Jacques GARDIEN, *La Chanson populaire française*, Paris, Larousse, 1948, p. 43 ; Henri DAVENSON, *Le Livre des chansons*, Neuchâtel, La Baconnière, 2/1977, p. 445-448. Sur le briolage berrichon : Julien TIERSOT, *La Chanson populaire et les écrivains romantiques*, Paris, Plon, 1931, p. 215 sqq.

et s'introduisent aussi, ça et là, dans les textes des chansons : « La Pernelle se lève, Tra la, la la, la la, la la la la »⁷.

En deçà de la mélodie chantée, il y a la *glossolalie*. Pouvons-nous la mettre en rapport avec la vocalise jubilatoire⁸ ? Il semble que oui. Elle aussi mêle la pure vocalise et l'emploi de syllabes inintelligibles. Cette pure effusion vocale, improvisée et incontrôlée, s'identifierait alors à ces « cantiques spirituels »⁹ mentionnés par saint Paul dans ses épîtres aux Colossiens (3, 16) et aux Éphésiens (5, 19). « Spirituel » au sens fort d'« inspiré », « dicté par l'Esprit ». La glossolalie serait ainsi l'un des « dons de l'Esprit » énumérés dans la première épître aux Corinthiens (12, 4-11) ; *a priori* un parler en langues (voir 1 Corinthiens 14, 2), mais l'Apôtre, un peu plus loin, le qualifie de chant (« je chanterai avec mon esprit », *ibidem*, 14, 15). On comprend qu'une manifestation « sauvage » comme celle-ci est à la fois du chant et de la parole, un peu comme les chantonnements spontanés des bébés. On croit en trouver les traces iconographiques dans les effigies d'« orants », ces hommes en prière à la pose apparemment extatique, bras étendus, que représentent les peintures des catacombes et de plus tardives¹⁰. À l'époque baroque encore, la vocalise sera souvent une figure musicale de la joie.

Les *jubili* d'alléluias, notés depuis le IX^e siècle et figurant dans le graduel grégorien, pourraient donc être considérés comme la mise en forme artistique, composée, donc rationalisée, condensée et « refroidie » ou « cristallisée », de ce flux mélodique « chaud » qu'on imagine s'écoulant dans les primitives glossolalies chantées, ces « cantiques inspirés » dont parle saint Paul.

Aujourd'hui, la vocalise entre dans l'éventail des pratiques de thérapie vocale. Quand, par exemple, on fait glisser lentement la voix entre l'aigu et le grave, puis transforme ce *glissando* en une mélodie, celle-ci peut devenir une glossolalie susceptible d'extérioriser des contenus ou affects inconscients¹¹. D'autre part, Serge Wilfart considère les syllabes *yé-yi-you-ya* comme le « principe total de la voix », et recourt à elles pour remettre en place une voix ou aider au travail d'accouchement¹². Et l'on n'aura garde d'oublier le *chant harmonique* (ou *diphonique*), type spécial et insolite de vocalise. En effet, tandis que la vocalise ordinaire change de notes sur une même syllabe, le chant harmonique fait le contraire : il change de voyelles sur une note tenue. Or, comme les voyelles sont des timbres et que le timbre résulte du spectre harmonique, cette technique vocale consiste à chanter un son grave et à le moduler en prononçant différentes voyelles, de sorte que les dispositions de la langue et de la cavité buccale fassent ressortir tel ou tel harmonique aigu : la succession d'harmoniques variés produit alors une mélodie. Les effets bénéfiques de

⁷ DAVENSON, *Le Livre des chansons*, *op. cit.* p. 170.

⁸ Hypothèse formulée par Reinhold HAMMERSTEIN, *Die Musik der Engel – Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Berne et Munich, Francke, 1962, p. 39 sq. Pour plus de détails, voir notre *B.A-BA du chant grégorien*, Puiseaux (actuellement Grez-sur-Loing), Pardès, 2004, p. 38-44.

⁹ En grec : *Ôdai pneumatikai* (*pneuma* signifie « souffle », « esprit »).

¹⁰ Cf. HAMMERSTEIN, *Die Musik der Engel*, *op. cit.*, p. 195 ; *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, article « Orant, orante », vol. 12/2, col. 2291-2322 (nom-breuses illustrations).

¹¹ Cf. CAMPBELL, *L'Effet Mozart*, *op. cit.* (note 3), p. 198 sq.

¹² WILFART, *Le Chant de l'Être*, *op. cit.* (note 3), p. 84.

cette pratique sur l'âme et le corps font d'elle un auxiliaire thérapeutique précieux. Expérimenter le chant harmonique, écrit Philippe Barraqué¹³, c'est trouver

« une nouvelle liberté d'explorer des fréquences qui induisent des états modifiés de conscience, une élévation de l'âme, une euphorie extatique qui dépassent les frontières du possible. [...] C'est dans ce voyage de l'inconscient du son que naît une nouvelle manière d'être, de vivre son corps, de l'écouter et par conséquent de le guérir. [...] Le chant harmonique rétablit l'accord perdu, ce legs de la création, du mystère de la vie qui se manifeste par cette relation subtile entre notre corps sonore et ce "grand résonnant" qu'est l'univers. »

Illustration sonore : alléluia grégorien *Justus germinabit*, par Chanterelle del Vasto¹⁴ (CD *Immortel grégorien*, Studio SM D2002 SM 64, réédition, 1991/1999).

L'inflexion plaintive

La glossolalie et le chant vocalisé sont des « cris », au sens large défini plus haut. Des cris empreints d'un caractère *musical* et qui paraissent exprimer, très généralement, un affect de *joie*. Peut-on établir un lien entre cet affect et la « musicalisation » du cri ? Il semble que oui, si l'on se réfère aux chantonnements improvisés des bébés : c'est lorsque l'enfant se sent bien, content, détendu, que ses manifestations vocales tendent à se muer en chant¹⁵.

Qu'en est-il, alors, des affects négatifs, douloureux ? Leur traduction musicale conserve une analogie avec l'expression brute, « criée », de ces affects : en l'occurrence la plainte, le gémissement. Gémir, c'est faire glisser lentement la voix d'un son aigu à un son plus grave (y compris chez certains animaux, notamment le chien qui « hurle à la mort »). En musique, ce *glissando* se transforme en une *inflexion descendante de demi-ton*, en mode mineur évidemment. Nous la rencontrons déjà dans le chant grégorien, entre la tonique et la sustonique (*fa-mi*) du mode plagal de *mi* (4^e mode). Or ce mode – à tierce mineure – est décrit par les célèbres chapiteaux historiés des huit modes qui ornaient jadis l'église abbatiale de Cluny, comme celui qui « imite les plaintes »¹⁶. De fait, les paroles des chants composés en *mi* plagal ont généralement trait au péché, à la contrition, ou tout au moins au retour sur soi-même, à la contemplation méditative.

L'inflexion de demi-ton reparaît ensuite à la Renaissance, en particulier sous l'aspect intensifié du *chromatisme*, innovation de cette époque précisément, pour perdurer depuis lors, jusque dans le *Wozzeck* d'Alban Berg¹⁷. Le chromatisme renforce l'expressivité intrinsèque de l'intervalle de demi-ton par l'adjonction de

¹³ *La Thérapie vocale, op. cit.*, p. 44 sq.

¹⁴ « Chanterelle » DEL VASTO était l'épouse de Lanza DEL VASTO (1901-1981), poète, écrivain, philosophe, disciple de GANDHI, et fondateur en 1948 de la communauté non-violente L'Arche (existant encore actuel-lement), où a été effectué cet enregistrement dans les années 1950. Lanza était lui-même musicien, chantait de vieux airs populaires et les faisait chanter par les membres de la communauté. Il affectionnait aussi le grégorien et les chansons de troubadours. Cette exécution légère et fraîche de l'*alleluia*, par une voix féminine soliste, restitue mieux que les chœurs de moines l'essence jubilatoire de la vocalise.

¹⁵ Cf. Jacques CHAILLEY, *Éléments de philologie musicale*, Paris, Leduc, 1985, p. 67.

¹⁶ *Succedit quartus [tonus] simulans in carmine planctus* : cet hexamètre ac-compagne le bas-relief d'un homme courbé sous le poids d'un *tintinnabulum* funéraire (bâton muni de clochettes). Cf. Jacques CHAILLEY, « Les 8 tons de la musique et l'éthos des modes aux chapiteaux de Cluny », *Acta Musicologica*, 57, 1985, p. 71-96.

tensions harmoniques, encore accrues depuis le XVII^e siècle par l'emploi d'accords dissonants (notamment la septième diminuée, avec ses deux tritons imbriqués, qui n'existe que dans le mode mineur). Transposée à l'instrument, l'inflexion de demi-ton conserve le même sémantisme.

Un éloquent exemple en est fourni par le *lamento* conclusif de l'opéra *Didon et Énée* de Purcell. L'héroïne, n'ayant pu retenir Énée auprès d'elle, annonce sa résolution de mourir. De même que beaucoup d'arias de Purcell, celle-ci se construit sur une basse obstinée. Les six premières des onze notes constituant cette basse répétitive sont un fragment de gamme chromatique descendante, entre la tonique et la dominante du ton de *sol* mineur ; le rythme les subdivise en trois inflexions successives de seconde mineure (*sol*, *fa* dièse // *fa* bécarre, *mi* bécarre // *mi* bémol, *ré*)¹⁸. Quant au chant, ses premiers mots sont *When i am laid, am laid* (« Quand je serai couchée, couchée [sous terre] »). Le mot *laid*, « couchée », porte d'abord un très expressif demi-ton descendant (*si* bémol, *la*), puis, lors de sa répétition, deux fois de suite ce même intervalle sur un rythme plus serré (*si* bémol, *la* // *sol*, *fa* dièse).

Illustration sonore : PURCELL, *Didon et Énée*, fin (CD Purcell, *Dido and Aeneas*, dir. Nikolaus Harnoncourt, avec Ann Murray dans le rôle de Didon, Teldec 8.42919).

L'inflexion plaintive de demi-ton descendant entre, comme il se doit, dans le vocabulaire de la « langue des sons », *Tonsprache*, dont use Richard Wagner pour composer ses drames et qui est à la base des fameux *leitmotive*¹⁹. Elle exprime, en principe, un affect de souffrance, physique ou morale. *Tristan et Isolde*, la Tétralogie et *Parsifal* particularisent cette signification générale en fonction du contexte de chaque drame.

Dans *Tristan*, le motif « Tristan blessé »²⁰ (acte I, scène 3) enchaîne plusieurs demi-tons descendants, comme la basse de Purcell. Il y a aussi, et surtout, les premières notes du prélude, où la tonique (*la*) du ton de *la* mineur est suivie, sans harmonie, du demi-ton *fa-mi* largement étalé. Ce motif initial (*la*, *fa*, *mi*, puis *ré* dièse) est étiqueté habituellement « L'Aveu »²¹, pourquoi ? On le réentend à la cinquième scène du premier acte, lorsque Isolde boit le filtre d'amour. Il paraît exprimer bien plutôt, ici comme ailleurs, la souffrance. L'instant d'après, le même demi-ton *fa-mi* sert de basse au premier enchaînement d'accords ; lequel accompagne le motif « Le Désir » en demi-tons *ascendants*²² (*sol* dièse, *la*, *la* dièse, *si* – harmoniquement, le premier accord est le fameux « accord de Tristan » qui a fait couler tellement d'encre, trop sans doute). La superposition des motifs, aux deuxième et troisième mesures du prélude, signifiera donc « souffrance d'amour », ce qui est exactement le sujet de *Tristan et Isolde* !

¹⁷ À la première scène du troisième acte, les deux *Herr Gott !* successifs de Marie accablée par un sentiment de culpabilité : « Seigneur Dieu ! Ne me regarde pas ! »

¹⁸ D'autres emplois baroques de cette même descente chromatique pourraient être cités ; notamment le *Crucifixus* de la *Messe en si* de J. S. BACH. Cf. Manfred F. BUKOFZER, *La Musique baroque*, Paris, Lattès, 1982, p. 140 et 143.

¹⁹ Voir, à ce sujet, notre *Qui suis-je ? Wagner*, Grez-sur-Loing, Pardès, 2006.

²⁰ Albert LAVIGNAC, *Le Voyage artistique à Bayreuth*, Paris, Delagrave, 1897 (réédition Stock, 1980), p. 318.

²¹ *Ibidem*, p. 310.

²² WAGNER associe systématiquement le demi-ton ascendant à l'idée d'amour.

Illustration sonore : WAGNER, *Tristan et Isolde*, début du prélude (CD Wagner, *Overtures and Preludes*, Orchestre de l'Opéra d'État de Berlin, dir. Karl Muck, Naxos 8.110858 – enregistrement historique de 1928, réédition 2002).

Dans la Tétralogie, d'autre part, l'inflexion de demi-ton exprime non pas la souffrance d'amour, mais le malheur causé par le non-amour : égoïsme, avidité, haine ; et par conséquent la « Servitude »²³ ; celle des êtres – les Nibelungen – victimes de l'odieux gnome Alberich, leur chef, incarnation par excellence de ce sentiment. Selon la philosophie de Wagner, le non-amour (*Liebllosigkeit*) est aussi le non-bonheur, donc la souffrance. Le motif de demi-ton apparaît pour la première fois au début de *L'Or du Rhin*, dans la bouche d'Alberich dépité de voir les ondines – Filles du Rhin – lui résister, sur les mots *Wehe ! Ach Wehe ! O Schmerz ! O Schmerz !* (« Malheur ! Ah malheur ! O douleur ! O douleur ! »).

Dans *Parsifal*, enfin, l'inflexion de demi-ton se réfère au contenu sacré et initiatique du drame, autour du mythe du Graal assimilé au rituel chrétien de la Cène. Elle revêt un aspect particulièrement intense et douloureux pour évoquer « Le Sang du Christ »²⁴, c'est-à-dire « Le Vendredi Saint »²⁵. Elle apparaît au premier acte, dans le récit de Gurnemanz, aux mots *am Kreuz sein göttlich' Blut auch floss* (« sur la croix, son sang divin coula ») ; ensuite au second acte, lorsque Kundry se reproche d'avoir ri en voyant le Christ en croix ; enfin au troisième acte, lors de l'Enchantement du Vendredi Saint, aux mots de Parsifal *O wehe des höchsten Schmerzenstags !* (« O douleur, jour suprême de la souffrance ! »).

L'accentuation affective

Revenons maintenant aux implications affectives de la parole. C'est dans l'*accent* qu'elles se manifestent. Comme son nom l'indique (*ad-cantus*, décalque du grec « pro-sodie », *pros-ôdia*, « proche du chant »), l'accent parlé est un « chant sous-jacent », *cantus obscurior*, selon l'expression de Cicéron : le bon orateur en tire parti dans son discours²⁶.

Le prototype de l'accent serait, antérieurement au clivage entre parole et chant, dans les chantonnements du bébé un geste vocal fréquent et caractéristique, de contentement semble-t-il : le glissement descendant et rapide de la voix, sur la voyelle *a* ou *ê* et un intervalle large, en *decrescendo*²⁷. Nous assistons ici à l'émergence psychologique, physiologique, expressive de l'accent, sous son double visage mélodique et rythmique. Émergence, donc aussi, du *noyau fondamental de la mélodie* chantée, par conséquent de toute mélodie.

~~A/Ê~~
Accentus anima vocis, disaient les grammairiens de l'Antiquité²⁸. « L'accent est l'âme de la *voix* », ou « l'âme de la *parole* », ou « l'âme du *mot* » : trois traductions possibles, le substantif *vox* étant polysémique. Sans doute y a-t-il en cette sentence,

²³ *Ibidem*, p. 374.

²⁴ Jacques CHAILLEY, *Parsifal de Richard Wagner, opéra initiatique*, Paris, Buchet/Chastel, 2/1986, p. 84. Sur le Corps et le Sang, leur signification respective par rapport à la musique, voir *ibidem*, p. 79 sq.

²⁵ LAVIGNAC, *Le Voyage artistique à Bayreuth, op. cit.*, p. 493.

²⁶ CICÉRON, *Orator*, 17-18.

²⁷ Cf. Heinz WERNER, *Die melodische Erfindung im frühen Kindesalter – Eine entwicklungspsychologische Untersuchung*, Vienne, Akademie der Wissenschaften, 1917, p. 62 sq.

au-delà d'une simple métaphore, l'idée d'une valeur affective, psychique (« âme »), de l'accent vocal, tant chanté que parlé. Quoi qu'il en soit, dans toutes les langues probablement, la manière dont un locuteur *module les accents* de sa parole reflète la charge affective qu'il insuffle aux mots prononcés, en marge de leur sens intelligible. À l'article « Déclamation » de son *Dictionnaire de musique*, Jean-Jacques Rousseau distingue l'accent « grammatical », purement phonique, et l'accent « oratoire » ou « pathétique », d'essence affective. Ce dernier, ajoute-t-il, « exprime les sentiments dont celui qui parle est agité et les communique à ceux qui l'écoutent ». Denis Diderot, quant à lui, reprend dans *Le Neveu de Rameau* la définition qu'a donnée de l'accent, au V^e siècle, Martianus Capella : une « pépinière de musique »²⁹. Et il insiste sur le renforcement émotionnel que la mélodie chantée apporte aux intonations parlées : « c'est au cri animal de la passion à nous dicter la ligne mélodique qui convient... La passion dispose de la prosodie presque comme il lui plaît »³⁰.

L'éventail des moyens d'accentuation est large ; il correspond à ce qu'en linguistique on dénomme les « procédés accentuels positifs »³¹. Ces procédés sont au nombre de trois, à savoir : l'*intensité* du son vocal ; l'*acuité* de celui-ci ; la *longueur* de la syllabe accentuée. Ces trois caractères se combinent, la phonétique expérimentale l'a montré ; et c'est leur mutuel dosage qui distingue l'accentuation de telle langue ou de telle autre. Le locuteur joue donc instinctivement de ces trois facteurs, comme d'une palette dont il dispose pour conférer à sa parole une tonalité émotionnelle de joie, douleur, irritation, dépit, admiration, ou de quelque sentiment que ce soit. Le compositeur de son côté, s'il veut modeler la ligne mélodique chantée sur une expressive déclamation, reproduira la courbe intonative, rythmique et intensive propre à celle-ci, quitte à l'aménager d'une façon ou d'une autre.

En règle générale, le degré de hauteur, de durée ou d'intensité des syllabes accentuées sera proportionnel à la véhémence de l'émotion extériorisée. Il en va ainsi pour le chant comme pour la parole. Du moins pour la parole déclamatoire, celle de l'ancienne *rhétorique*, art du bien parler. Cet art, quiconque parlait en public se devait de le maîtriser : acteur de théâtre, prédicateur en chaire, avocat au tribunal. Il présente, notamment, les deux particularités suivantes : premièrement, la modulation mélodique et rythmique des *accents* (*accentus*, *adcantus*) transforme à moitié la parole en chant ; deuxièmement, le bon orateur est celui qui *émeut* son auditoire. La rhétorique établit donc une corrélation implicite entre la musicalité de la parole et ses résonances émotionnelles. Dans l'Antiquité, le rhéteur Quintilien

²⁸ Les références de cette définition sont indiquées par Dom André MOCQUEREAU, *Le Nombre musical grégorien*, vol. 2, Tournai, Desclée, 1927, p. 767 et note 1 ; et par A. C. JURÉ, *Manuel de phonétique latine*, Paris, Hachette, 1921, p. 79. Sur l'accent latin selon les grammairiens anciens, voir Dom Paolo FERRETTI, *Esthétique grégorienne*, Tournai, Desclée, 1938 (réédition Solesmes, Abbaye Saint-Pierre), p. 5-13.

²⁹ *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (Les Noces de Mercure et de la Philologie), 3 éd. Eyssenhardt, p. 65, 19. Cité par FERRETTI, *Esthétique grégorienne*, op. cit., p. 9.

³⁰ Cité par Pierre FORTASSIER, article « Déclamation » dans le dictionnaire *Scien-ce de la musique*, Paris, Bordas, 1976, vol. 1, p. 289 sq.

³¹ Cf. Paul GARDE, *L'Accent*, Paris, P.U.F., 1968, p. 50-53. Ces caractères ne sont autres que la *longitudo* (longueur), l'*altitudo* (hauteur) et la *crassitudo* (intensité, littéralement « épaisseur ») décrites par VARRON au 1^{er} siècle avant Jésus-Christ (KEIL, IV, p. 525, 18, cité par FERRETTI, *Esthétique grégorienne*, op. cit., p. 8).

affirmait que l'art oratoire avait trois buts : instruire, émouvoir et plaire³². La rhétorique musicale de l'ère baroque se donne les mêmes buts, et à cette fin elle s'approprie les figures de la rhétorique verbale. Plusieurs théoriciens allemands, entre les XVI^e et XVIII^e siècles, ont traité de rhétorique musicale : Joachim Burmeister, Johannes Nuciu, Athanasius Kircher, Johann Georg Ahle, Johann Mattheson, Johann Adolf Scheibe, Johann Nikolaus Forkel. D'abord considérées comme un auxiliaire syntaxique utile pour composer, les figures musicales ont acquis, au XVIII^e siècle surtout, une valeur principalement expressive, affective, mais stylisée et conventionnelle (cela distingue l'expressivité musicale baroque de celle, libre et directe, du romantisme) [Leininger, p. 77]. J.- S. Bach, en particulier, connaissait parfaitement la rhétorique verbale, et en a pris de la graine pour sa composition. Johann Abraham Birnbaum, professeur de rhétorique à l'université de Leipzig, admirait en la personne du Cantor de Saint-Thomas un maître rhétoricien³³. De la volonté de fusionner parole et mélodie sont nés, vers 1600, la déclamation chantée, et l'opéra dont elle est la matière première. Ses promoteurs, les musiciens et poètes de la *Camerata Fiorentina*, académie florentine, cherchaient comment rendre le chant *éloquent*, « parlant », donc expressif, émouvant. « La musique – disaient-ils – se doit d'imiter l'élocution d'un orateur, ainsi que d'éveiller la passion [le sentiment, l'émotion] au sein de son auditoire »³⁴. Tel est le fondement de ce qu'ils ont appelé la « récitation chantée », *recitar cantando*, une esthétique vocale appelée à se répandre dans l'Europe entière³⁵. Selon Jean Laurent Le Cerf de la Viéville³⁶, Lully a imité, pour composer ses récitatifs, la déclamation des acteurs de tragédie, celle notamment de M^{lle} de Champmeslé, maîtresse de Racine ; ainsi put-il obtenir « un juste-milieu entre le parler ordinaire et l'art de la musique ».

L'émotion, cependant, ne s'étale pas également dans tout le discours. Lorsqu'elle est en retrait, l'accent pathétique l'est aussi et laisse seul subsister l'accent grammatical, pour reprendre la distinction de Rousseau rappelée ci-dessus. Dans le même sens, le chanteur et compositeur Giulio Caccini, l'un des membres de la *Camerata Fiorentina*, a distingué le *recitar cantando* proprement dit, récitatif au sens strict, et le *cantar recitando*, « chant récitatif », plus mélodique et expressif. L'expressivité du chant déclamatoire caractérise la *seconda pratica*, que Monteverdi oppose en 1605, dans la préface de son cinquième livre de madrigaux, à la *prima pratica*, c'est-à-dire à l'ancien style polyphonique ; cette expressivité, explique-t-il, autorise et justifie un emploi plus libre de la dissonance pour traduire musicalement les affects, *affetti*³⁷.

³² QUINTILIEN, *Institutiones orationæ*, III, 5, 2. Cité par Olivier REBOUL, *La Rhétorique*, Paris, P. U. F., 2/1986, p. 24.

³³ Lors de la « polémique esthétique » qui opposa J. S. BACH, entre 1737 et 1739, à son ancien élève Johann Adolph SCHEIBE, le *dozent* BIRNBAUM prit publiquement la défense du Cantor. Voir le texte de BIRNBAUM reproduit dans Gilles CANTAGREL, *Bach en son temps*, nouvelle édition, Paris, Fayard, 1997, p. 248-250.

³⁴ Cité par Manfred BUKOFZER, *La Musique baroque*, Paris, Lattès, 1982, p. 15.

³⁵ Cf. Eugène GREEN, *La Parole baroque*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001 (livre + CD), p. 86.

³⁶ Jean Laurent LE CERF DE LA VIÉVILLE, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française (2/1705-1706)*, réédition Genève, Minkoff, 1972, vol. 2, p. 204. Cf. Lois ROSOW, « French Baroque Recitative as an expression of tragic declamation », *Early Music*, 11, 1983, p. 468-479.

³⁷ Cf. Leo SCHRADE, *Monteverdi*, Lattès/Pocket, 1991, p. 189-198.

La stylistique musicale baroque, non seulement vocale mais aussi instrumentale, découle de cette intention fondamentale, expressivement rhétorique. Or ce qu'est « l'élocution d'un orateur », nous l'avons aujourd'hui oublié. Fort heureusement, l'écrivain, cinéaste et metteur en scène Eugène Green nous permet depuis quelques années d'en avoir une idée précise, grâce à sa recherche érudite et aux divers textes déclamés qu'il a enregistré³⁸. Son travail procure une précieuse clé pour comprendre l'esthétique musicale baroque, et plus généralement la relation, en soi, entre la parole et le chant.

Illustration sonore : Jacques-Bénigne Bossuet, extrait du *Sermon sur la mort*, déclamé par Eugène Green (DVD accompagnant l'ouvrage de ce dernier *La Parole baroque*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001).

Lorsque la déclamation se transforme en chant, les virtualités émotionnelles de la parole s'en trouvent accrues d'autant. On s'en rend compte en considérant un morceau tel que le célèbre *Lamento d'Arianna* de Monteverdi, seul fragment subsistant d'un opéra perdu, *Arianna*, composé en 1608, une année après l'*Orfeo*. Sur les rives de l'île de Naxos, l'héroïne dit son désespoir d'avoir été abandonnée par Thésée, et n'aspire plus qu'à la mort (la situation est donc la même que celle de la Didon de Purcell) :

	« Laissez-moi				mourir !
Eh !	Qui	peut	m'êtr	un	réconfort
En	un		destin	si	dur,
En	si		grande		torture ?
	Laissez-moi mourir ! »				

Examinons de quelle manière le compositeur traite le premier vers, *Lasciate mi morire*, chanté deux fois de suite. Cette manière est à la fois semblable à ce que serait une diction déclamatoire, et autre qu'elle en raison des ressources offertes par la musique. Le chant différencie fortement les trois accents des trois mots successifs. La première fois, la mise en relief du verbe *lasciate*, avec la dissonance harmonique (*la - si* bémol, neuvième mineure), sonne comme une plainte très douloureuse. À la reprise, le pronom *mi*, « moi », lancé sur une note aiguë et suivi d'un pesant silence, génère un dramatique pathos. Ici comme là, les deux *morire* exhalent, au grave, une résignation éplorée :

La- SCIA—— te- mi mo- ri- re, la- scia- te- MI // mo- ri- re,

Illustration sonore : MONTEVERDI, *Lamento d'Arianna*, début (CD *The Italian Dramatic Lament*, Catherine Webster, soprano, et The Catacoustic Consort, dir. Annalisa Pappano, Naxos 8.557538, 2005).

La joie extatique du *jubilus* grégorien d'une part, le pathos des baroques *lamenti* de l'autre : deux pôles opposés entre lesquels se déploie l'affectivité exprimée par le chant. Ils montrent à quel point la voix humaine est le canal privilégié des émotions, et selon quels processus son expression chantée est en mesure, comme le voulait le rhéteur Quintilien, à la fois de plaire et d'émouvoir.

Descripteur Thesaurus SantéPsy

SOCIETE/ART

MUSIQUE/PAROLE/CRI/PSYCHOLOGIE/
EXPRESSION DE L'EMOTION/AFFECT/

³⁸ GREEN, *La Parole baroque*, op. cit.

PLAINTE/ANTHROPOLOGIE/CORPS/
PSYCHISME/SPIRITUALITE/RELIGION/
ESTHETIQUE