

Université de Montréal

— *Start on p 117*

PLEASE NOTE THAT THIS DOCUMENT IS ONLY A PROVISIONAL VERSION !
VEUILLEZ NOTER QUE CE DOCUMENT N'EST QU'UNE VERSION PROVISoire !

LE PERSONNAGE VOCAL

*Une exploration pluridisciplinaire du chant
dans la musique populaire*

Vincent Bouchard

Département de musicologie
Faculté de musique

Mémoire présenté à la Faculté de musique en vue de l'obtention du grade de
M. A. Musique (Musicologie)

Septembre 2010
©Vincent Bouchard, 2010

Table des matières

Préface

Introduction

1 Littérature et Méthodologie 8

1.1 La diversité de la Vocosphère

1.1.1 Constat de l'usage d'un terme musicologique : *vocal persona*

- a) études de la musique classique :
Cone (le lied) – Abbate, Halliwell (l'opéra)
- b) études de la musique populaire :
Frith – Middleton – Tagg

1.1.2 Constat de réalités objectives déterminant la création de personnages vocaux (références à la personnalité de la voix)

- a) psychologie sociale
- b) phonosémantique
- c) Linguistique, paralinguistique et extralinguistique
- d) phoniatrie (pathologie)

1.1.3 Constat de la réalité sémantique de la voix et de l'encodage de l'empreinte sonore (références à la voix)

- a) technologie et voix
- b) acoustique vocale – vocologie
- c) kinésiologie
- d) philosophie et psychanalyse

1.1.4 Constat de la réalité du personnage virtuel et de son pouvoir culturel et social (références au personnage)

- a) théorie littéraire (narratologie)
- b) tradition du théâtre
- c) psychologie du personnage

1.1.5 Constat de la sociosphère du chant (références au chant).

- a) tradition vocale
- b) chants spirituels
- c) ethnomusicologie (anthropologie)
- d) musicologie du chant
- e) sociologie du chant

1.1.6 Synthèse et conclusion au sujet du personnage vocal

1.1.7 Synthèse et conclusion au sujet du chant

1.2 Réalité empirique 42

- 1.2.1 Inventaire et évaluation des mesures objectives
- 1.2.2 Inventaire et évaluation des mesures subjectives

1.3 Plan méthodologique détaillé 44

2 Formation du personnage vocal 46

2.1 Personnalité 46

- 2.1.1 Persona et Moi
- 2.1.2 Conscience et inconscience
- 2.1.3 Personnalité et volonté
- 2.1.4 Rôle et personnage
- 2.1.5 Communion et identité
- 2.1.6 Authenticité et individuation

2.2 Vocalité 74

- 2.2.1 La voix du corps
- 2.2.2 La voix de la pulsion
 - 2.2.2.1 Les codes phonologiques
 - 2.2.2.2 L'acoustique de la sexualité
 - 2.2.2.3 Le désir et la peur
 - 2.2.2.4 La distance
- 2.2.3 La voix de la passion
- 2.2.4 La voix de la raison
 - 2.2.4.1 Le personnage lexical
 - 2.2.4.2 La psychanalyse du personnage lexical
 - 2.2.4.3 De prosodie à mélodie : le personnage musical
- 2.2.5 La voix de l'expérience
- 2.2.6 La voix de l'intimité
 - 2.2.6.1 La voximité
 - 2.2.6.2 Typologie des distances
- 2.2.7 La voix de la sagesse

2.3 Rhétorique 120

- 2.3.1 La tripartition vocale
- 2.3.2 La convergence vocale
- 2.3.3 La modalité vocale
- 2.3.4 Les personnages
- 2.3.5 La transaction vocale

3 Conclusion 131

Bibliographie

Notes préfatiques. (just joking! Not final...)

Le personnage vocal était l'objet d'analyse au départ. Il a fallu recenser les définitions du terme. En les compilant, on arrive à une mosaïque fragmentée de concepts hétérogènes et même beaucoup de contradictions. Il a fallu mettre de l'ordre dans le concept même du personnage. En incluant et excluant des objets théoriques, il s'est formé une structure où les morceaux devaient se placer. Certains auteurs ont fait des remarques sans les justifier ni les expliquer et il a fallu explorer les allusions avec une certaine rigueur. Ceci nous a mené à explorer des régions inattendues qui sont devenues très fertiles pour élucider le fonctionnement de certaines rhétoriques de personnages.

En brossant un tableau des références au personnage vocal des études de la musique populaire, Philip Tagg et moi conclûmes que ces auteurs avaient tous raison. Cela me poussa à bâtir une structure qui puisse les accommoder tous. Pour ce faire, l'aide de plusieurs autres disciplines fut requise. Premièrement, pour justifier l'expression vocale, j'ai étudié la voix; deuxièmement pour le personnage vocal, il faut étudier le personnage, à prime abord mais aussi la psychologie de la personnalité. En conclusion, la conjugaison des deux racines, le personnage et le vocal m'a mené tout droit vers la rhétorique comme étant intimement reliée à l'expression vocale. De plus, pour analyser le personnage vocal il faut le placer dans un contexte de la psychologie de la musique, or ce contexte, comme l'ont exprimé Macdonald, Hargreaves et Miel (2002:3), est connexe avec plusieurs disciplines, telles que la sociologie, les études culturelles, l'anthropologie, l'acoustique, la médecine, le marketing, la communication autant que la musique et la musicologie ! On ne s'étonnera donc de voir ici des références provenant d'autant de domaines différents. Par ailleurs, la psychologie de la musique elle-même n'est pas unifiée parce que la psychologie ne l'est pas non plus et comme l'ont remarqué Clark, Dibben & Pitts (2010 :14), la musicologie s'est surtout alliée à la psychologie cognitive. Ajoutons à ce problème que même à l'intérieur de branches spécifiques de la psychologie, comme par exemple la psychanalyse, se retrouvent des écoles de pensée distinctes, ce qui rend difficile l'unification conceptuelle. Nous n'avons retenu que ce qui était utile à notre travail pluridisciplinaire. Le résultat est une perspective psychologique faisant appel à la psychanalyse, la psychologie analytique, la psychologie sociale, la psychologie humaniste, la psychologie cognitive et des hybrides tels que la psycho-phonétique, la psychoacoustique, etc. À cette perspective s'ajoute celle de la sociologie de la musique, la sociologie traditionnelle, la linguistique, la phonologie, la phonosémantique, la zoosémantique, la communication, etc.

Trois axiomes de base sont à la base de notre exploration du personnage vocal, les voici :

Axiome no 1

Personnage vocal (les deux mots sont nécessaires).

Axiome no 2

Le personnage vocal est audible mais non visible.

Axiome no 3

Le personnage vocal n'est pas un personnage chantant, mais le personnage du chant.

On peut retrouver la genèse du raisonnement dans *The Composer's Voice* d'Edward T. Cone qui écrit au sujet du lied que le poème une fois mis en musique lui donne un personnage différent, puisque l'intonation est prise en charge par le compositeur à l'aide d'une ligne mélodique qui la positionne aussi dans un contexte tonal instrumental. Il y a forcément le personnage lexical, mais aussi un autre personnage qui surgit de la combinaison des paroles et du solfège et son interaction instrumentale, Cone baptise ce personnage de 'personnage vocal' et son accompagnement devient un personnage distinct qui se nommera le personnage instrumental et leur interaction se nomme alors le personnage musical dont l'auteur est le compositeur. Voilà l'hypothèse Conienne de départ.

Introduction

Ce mémoire tente premièrement, de définir et de clarifier la notion d'un certain « *vocal persona* », et deuxièmement, d'esquisser son contexte d'analyse holistique, en procédant par une démarche déductive simple, se limitant à l'essentiel mais arrivant toutefois à cerner les éléments clés de l'analyse par des références à la recherche provenant de plusieurs disciplines. Le syntagme *vocal persona* fait officiellement partie de la musicologie. Il est apparu à quelques reprises dans la littérature musicologique, que ce soit dans l'étude de l'opéra, du lied ou de la musique populaire. On s'y réfère surtout dans le contexte de la musique, mais il existe aussi dans la langue courante. Retrouver la source de cette conception semble impossible car elle fait partie d'une réalité qui a toujours existé, celle du personnage. Mentionnons toutefois que le terme 'persona' provient du théâtre grec où il se référerait au masque de l'acteur et par extension au personnage qu'il jouait. Il y avait douze masques, représentant probablement le zodiaque et les personnalités humaines qui en découlent d'après la science grecque de l'astrologie. Bref, que ce soit le son qui est filtré par le masque, ou la voix qui est filtrée par la personnalité, l'idée du masque que l'être porte pour communiquer avec autrui y est centrale puisque la communication dans son fondement humain naturel est vocale et masquée. La dimension vocale des caractéristiques du personnage se nommera ici : personnage vocal. La voix couvre un vaste territoire sur lequel les frontières sont ambiguës. Nous allons l'explorer sans réserve, parfois le déchiffrer, parfois le défricher, dans l'intention de dresser une carte, nécessairement incomplète, mais néanmoins rigoureusement ancrée dans une démarche déductive.

L'étude de la musique populaire devrait s'appeler 'musicologie'. Or la musicologie traditionnelle, à tendance nécrologique, pour maintes raisons qui furent soulignées par des auteurs tels que Richard Middleton, ne s'est pas intéressée à la musique populaire jusqu'à récemment. Ce furent des disciplines telles que la sociologie et la communication qui se penchèrent premièrement sur la musique populaire, quoique négativement dans le cas d'Adorno, d'autres comprirent l'intérêt de l'étude de la musique populaire. Or, celle-ci, par sa nature fort différente de la musique classique, s'averra largement incompatible avec les paramètres musicologiques traditionnels, surtout basés sur l'analyse de la partition.

Un de ces paramètres différents est le timbre. En musique classique puisque les instruments sont limités par les lois acoustiques et prédéterminés souvent par la convention, la composition suit la convenance des orchestres et la disponibilité des instruments dans ces derniers, l'innovation au niveau de l'effectif est irréaliste. De mentionner l'instrumentation, de mentionner la technique, ou

les accessoires (exemple : sourdine pour violon, pédale wah-wah, etc.) ne seront pas assez pour les études de la musique populaire. Dans cette dernière, la dimension du timbre est plus expérimentale et moins bien décrite par sa source, surtout lorsque celle-ci est électronique ou digitale. Le personnage vocal est à bien des égards dépendant du timbre que l'on réduit aussi simplement à la voix. La différence entre deux voix n'est pas réductible à la différence entre deux pianos, la différence est plus radicale. Mais ce n'est pas seulement le timbre de base – la voix – qui importe car de multiples paramètres expressifs vont intervenir dans le résultat final.

Traditionnellement, le timbre vocal est un paramètre qui se qualifie catégoriquement, quoique sommairement, par le type de voix et de manière abstraite, donc subjectivement, par l'adjectif ou le participe. Que ce soit des verbes pour l'action ou des adjectifs pour la passion, on ne retrouve pas de mesure précise mais plutôt un classement par catégories subjectives.

Il faut remarquer que ces catégories vocales, souvent ne qualifient pas la voix, mais le chanteur. L'idéal classique est d'avoir une voix sublime et impersonnelle qui est au service du compositeur. La musique populaire avec ses stars est une version intime et personnelle de la personnalité, et non de l'impersonnalité recherchée par le chant classique. La personnification apporte des valeurs plus concrètes qu'abstraites, des contenus plus profanes et une sexualité souvent implicite, parfois explicite. Les dynamiques que ces parties de l'expression musicale apportent n'ont pas été du ressort de la musicologie jusqu'à aujourd'hui car elles impliquent des réalités sociales qu'aucun paramètre musicologique ne saurait capturer. C'est ce qu'ont souligné des auteurs contemporains, que ce soit Middleton, Frith, Tagg, Leppert, Cook ou McClary. Dans une telle situation, il faut développer de nouveaux outils si nous voulons pouvoir traiter avec la musique populaire dans sa réalité objective : la subjectivité.

Central dans la musique populaire est le chanteur, tout se réduit souvent à lui. La richesse expressive et la subtilité de l'art vocal ne saurait s'encapsuler dans des catégories telles que la mélodie et la poésie. Il y a beaucoup entre deux interprétations vocales d'une même poésie sur la même mélodie ! Hélas, la différence ne se discute pas bien en termes objectifs, sans faire appel à des adjectifs non quantifiables ou des comparaisons avec d'autres chanteurs eux-mêmes non décrits, voilà une *différence* importante.

Bref, le personnage vocal est une caractérologie large, à laquelle nous faisons appel pour discuter de ce qui est musical tout en étant au-delà de la musicologie, et donc touchant le domaine de l'humain, celui des personnages. Cette typologie ouverte peut être utile, surtout lorsqu'elle est comprise par les

destinataires, mais si nous voulons avoir un jour une compréhension avancée de ce phénomène il faudra refondre ces concepts vagues et indéfinis pour nous forger une conception objective du phénomène.

Les études de la voix sont multiples et éparpillées parmi maintes disciplines qui ont chacune leur angle d'approche envers le phénomène et qui ont développé leur propre jargon pour traiter de la voix, leurs propres outils de mesure et d'analyse. Ces derniers ne sont pas toujours compatibles d'une discipline à l'autre, ce qui crée un manque de coordination. Sans jamais pouvoir explorer tout ce terrain illimité, nous tenterons un panorama des disciplines officielles et bien établies pour valider notre perspective synthétique de la vocosphère. Voilà notre défi pour la première section.

Il faudra réduire tous ces concepts et perspectives à leur essence pour ensuite voir ce que l'on sait de la voix et comment tout ce savoir peut s'inscrire dans une seule conception vocale, avec des termes logiques que tout chercheur pourra comprendre. En d'autres termes, il s'agit de normaliser le savoir sur la voix appliqué au chant, et de cette science nous devrions être en mesure de créer des outils pour le musicologue faisant face à la musique populaire du XXI^e siècle.

Dans la seconde section, s'imposera une taxinomie fonctionnelle de l'expression vocale. Ce classement sera établi en trois étapes : la première définie une structure de personnage par des références de base en psychologie et ensuite en déduit des canaux de communications, à la seconde section dont la logique consubstantielle mène à l'étape finale, une rhétorique vocale. Le personnage vocal devra être perçu dans son contexte. La troisième et dernière section distribue les éléments de ce contexte étant nécessaires à une analyse holistique du chant en musique populaire dans son essence, sa sémantique propre. De pouvoir affirmer objectivement¹ ce qui avant n'était qu'impression généralisée partagée intersubjectivement serait un pas en avant vers cette science musicologique. Nous pourrions commencer à soutenir objectivement ce qui auparavant était le discours subjectif de certains auteurs lucides. Il s'agit ici d'ancrer notre analyse in situ, le contexte qui lui donne vie et sens, la personne.

¹ J'utiliserai deux termes : *objectivité subjective* (la croyance subjective en une 'vérité' objective) et *subjectivité objective* (la base concrète et déterministe de la subjectivité).

1 Méthodologie et littérature

L'étude de la musique populaire est un phénomène récent comparativement à la musicologie traditionnelle. Ce domaine tente de se tailler une place dans la musicologie malgré leur objet d'analyse radicalement différent (Middleton, 1990 : chap. 4). Or, pour réellement comprendre la musique populaire, il est absolument nécessaire de l'aborder dans sa réalité propre. Un concept essentiel à cette réalité est celui du personnage. Ce dernier s'exprime, surtout par la voix, à l'intérieur de différents niveaux narratifs qui seront résumés dans un tableau final. Cette histoire comporte plusieurs personnages qui entreront en scène graduellement, au cours de l'histoire de la vocanalyse. Le héros de cette histoire est indubitablement l'artiste, qui s'exprime apparemment par l'entremise de la musique, mais aussi par des nuances paramusicales et extramusicales. Ces nuances ne font jamais l'objet d'une analyse musicologique, qui elle se contente de paramètres musicologiques. Pour exprimer cet aspect indicible nous avons recours au *personnage vocal*. Ce n'est pas notre invention, mais la traduction possible d'un terme qui fut utilisé par différents auteurs dans la musicologie anglophone : *vocal persona*. Nous étudierons en détail l'usage qu'en ont fait les différents auteurs dans le but de cerner une définition de ce vocable. D'autres parlent de quasi-synonymes ou termes connexes tels que personnalité vocale, caractérologie vocale ou autres que nous allons tenter de concilier en les synthétisant en une continuité conceptuelle claire et logique tenant compte des différentes approches envers la voix.

1.1 La diversité de la vocosphère

La vocosphère est très large, certaines traditions sont plus imposantes par leur âge, d'autres par leur moyens et certaines par leurs applications. La théorie musicale, la musicologie analytique, les pratiques spirituelles, la vocologie, la technologie, l'anthropologie, le théâtre, la philosophie, la sémiologie, la physiologie, la psychologie, la traduction et l'étude de la musique populaire ont chacune contribué à la compréhension fragmentaire de l'univers vocal dont fait preuve le savoir occidental contemporain. Nous allons rassembler les contributions de ces perspectives pour comprendre leur approche conceptuelle du phénomène vocal et son incidence sur notre compréhension du personnage vocal. Dans un premier temps, nous partirons du personnage vocal et des termes connexes pour ensuite nous diriger vers le personnage au sens large, en puisant dans la narratologie et la psychologie. En second lieu nous retournerons à la voix pour se rendre au chant lui-même. Cet ainsi que pourront être éclairées les bases d'une

analyse du chant en musique populaire. Nous tenterons une synthèse de toutes ces différentes perspectives. Cela nous mènera à dégager une conclusion de ce que sont la voix et le phénomène vocal et leur connivence avec un certain ‘personnage vocal’.

1.1.1 Références au personnage vocal

a) Musique classique : Lied

Edward T. Cone

d’Edward T. Cone nous a légué une importante définition du personnage vocal dans son œuvre *The Composer’s Voice* (1972). Cette contribution est rapportée et discutée dans plusieurs ouvrages subséquents. Cone a plus tard reformulé sa définition du ‘vocal persona’. Nous verrons l’évolution de ses concepts. Dans la première exposition il est question des différentes ‘personae’ dans un lied de Schubert. Pour comprendre le personnage vocal, nous devons aller là où son étymologie nous mène et si c’est le lied, alors il faut voir ce qui s’appliquera à notre contexte. De plus, dans ce livre Cone fait usage du terme ‘vocal persona’ avec sélectivité. Toutefois, il va exprimer des concepts musicologiques, notamment psychologiques, qui sont à la base de la sémantique vocale et musicale.

Les idées fondamentales de Cone proviennent d’une recherche sur les moyens d’expression personnelle du compositeur à travers un médium qui lui aussi s’exprime, la poésie. En isolant des structures qui peuvent avoir une autonomie expressive, en les personnifiant chacune il peut déterminer leur interaction sémantique. Sa taxinomie s’occupe de diviser le personnage total (l’expression du compositeur) en différents personnages. Le raisonnement est bien simple, le poème implique qu’il y a forcément un personnage poétique : le *poetic persona*. Lorsque le compositeur se l’approprie et le met en musique, en encodant l’aspect prosodique et l’insérant dans un contexte instrumental tonal, le poème acquiert un nouveau personnage, baptisé le *vocal persona* car il a une voix qui le personnifie. Il possède une ligne mélodique qui ajoute une tournure, un phrasé au texte et cette mélodie s’insère dans la structure musicale qui se compose d’un accompagnement qui se nommera, *instrumental persona*. L’interaction des deux pourra s’appeler *musical persona*.

Cone parle d’une persona poétique qui se transforme en persona vocale. Cette persona est définie comme étant un « personnage dans une sorte d’opéra mono dramatique, qui chanterait le poème

original comme étant son rôle²». Notons la primauté accordée au poème sur la parole. La poésie possède une certaine musicalité, jusqu'à devenir le centre d'attention dans la poésie sonore.

Il veut se référer au 'vocal persona' par le terme de *protagoniste* de la chanson. Ce protagoniste semble avoir un texte et une musique provenant du compositeur, donc où prend-il son identité, même son apparent libre-arbitre ? Voilà la question que pose Edward T. Cone.

Il expliquera cette personnification du chanteur par le fait que toute la littérature fonctionne sur le principe de la simulation, qui demande que l'on attribue le texte au narrateur, le chant au chanteur. Voici sa structure des personnages : le personnage du compositeur en trois aires (verbale, vocale et instrumentale) ; le personnage vocal quant à lui se divise en trois niveaux simultanés (poétique, vocal (qui joint les mots à une ligne mélodique), vocal/instrumental (la ligne dans la texture musicale totale). Mais que dire du timbre et de la subtilité des nuances vocales ? Cette réalité ne fait pas partie de l'équation pour Cone.

Un nouveau personnage fait son entrée : *all inclusive persona*.

Ce personnage 'tout inclus' n'est autre que la persona du compositeur. Dans un article subséquent (*Poet's love or composer's love* tiré de Paul Scher (Ed.) – *Music and text : critical inquiries* (1992)), Cone se rétracte de sa position initiale pour dire que tous les personnages sont comme des citations que fait le compositeur à travers le 'composer's persona'.

« Accordingly, every singing persona seems to be subject to a tension between the verbal and the vocal aspects of his personality. From the realistic verbal point of view, such a character is unaware of singing, and of being accompanied. Yet on the musical levels he must in some sense be aware of both. How are these two aspects to be reconciled? » (p.33).

Cone s'est introduit dans une problématique fâcheuse - le fait que le personnage n'entend pas la musique et qu'il n'est pas réellement en train de chanter dans l'histoire. Cette idée met en lumière une confusion importante. Que nous puissions inférer un personnage dans la musique, cela est admissible, mais de décider ensuite de quoi le personnage est conscient, c'est lui attribuer une conscience qu'il n'aura jamais. Ceci est une problématique antique :

« Pour Aristote, les personnages ne sont donc pas semblables à des personnes. La poétique leur concède une qualification « dans l'ordre du caractère et de la pensée » uniquement parce que ce sont là les « deux causes naturelles de l'action ». ». (Glaudes & Reuter, 1998: 17)

² « a character in a kind of monodramatic opera, who sings the original poem as his part. » On reconnaît déjà qu'il ne s'agit pas du personnage du chant, mais bel et bien d'un personnage chantant.

Il est clair aussi que Cone parle simplement du personnage (pour tenter ensuite de lui attribuer une conscience), et non au personnage vocal. Cone décide que généralement ce personnage est inconscient, et nous lui accordons, il se réfère néanmoins à un genre vocal spécifique. Or, dans le contexte de la musique populaire, son argument ne concorde pas avec la réalité du phénomène du personnage. Il n'y a pas de raison valable, surtout dans notre cas, pour placer le personnage vocal dans le contexte strict et limité du lied ou de l'opéra. Puisque dans le cas de la musique populaire, où nous avons affaire à des chanteurs qui jouent le personnage d'un chanteur dans une histoire qu'on nomme la vie, il est évident qu'il y a confluence entre l'humain (la conscience), le chant (l'expression de la conscience), le personnage (la structure de la conscience), et chanson (événement).

Notre position envers ce problème est qu'il n'y a pas de problème. Seulement qu'il faut noter que le personnage n'est pas un être humain, C'est une entité virtuelle qui est soit fictive et considérée comme séparée de son créateur, elle est fictive et attachée à un être humain vivant ou bien parfois décédé. Elle existe dans un monde imaginaire, mais bien réel. Cet environnement lui donne sa position sociale et idéologique. Il faut simplement suspendre les lois de la perception et de la conscience humaine car *elles ne s'appliquent pas au personnage* ! D'après Ducrot & Todorov (1972), les personnages « *représentent* des personnes, selon des modalités propre à la fiction » (p.286), et ce sont ces modalités qui semblent mal interprétées par Cone.

Lorsque le personnage est perçu comme autonome, il existe seulement dans la fiction qui lui donne vie mais pour se manifester à nous, il doit s'incarner dans l'interprète (chanteur ou écrivain) et l'art se doit d'être consommé pour qu'il soit transmis dans l'imaginaire du récepteur.

Lorsque le personnage est lié à un être physique, le phénomène est très différent. Dans ce cas le personnage, restant virtuel, est doté d'une représentation constante (la vie physique de son hôte, qui est généralement³ celui qui a vocalisé le personnage) et ces deux entités s'individualisent réciproquement. Généralement, ces deux mondes (fiction et doxa) restent séparés mais dans le cas de la musique populaire nous avons affaire à une convergence des deux lorsque les actions de la personnalité se voient attribuées au personnage artistique et l'art du personnage devient un attribut de la personnalité de l'artiste. C'est ce qui crée le phénomène de la 'star'.

La solution que Cone apporte au problème qu'il s'est créé est que le personnage n'est pas conscient de chanter mais *il en est 'subconscient'*. Une autre façon de dire que son comportement est, en partie,

³ Pour un exemple d'exception à cet usage, voir le cas des Milli Vanilli, section 2.1.6.

déterminé inconsciemment. Il fait un parallèle entre, d'une part, les parties consciente et inconsciente de la personnalité et d'une autre part, le verbal et le vocal. Du reste, il ajoute aussi que le verbal contient aussi une part d'inconscience.

On voit qu'il persiste dans sa personnalisation du personnage. En revanche, cette description de la prosodie et de l'inconscience qu'elle dévoile est très juste et le parallèle indéniable à faire entre la parole et le chant est d'une importance capitale pour la symbolique musicale, qui est soutenue et approfondie dans la [section 2.3](#) portant sur la rhétorique vocale.

D'après Cone, l'accompagnement serait une partie du personnage 'implicite'. C'est un autre personnage ici, qui semble être l'aspect inconscient du personnage. Mais plus tard, l'auteur attire notre attention sur le fait que l'accompagnement est aussi symbolique du monde extérieur au personnage.

Cette réduction symbolique des éléments musicaux est à la base de la sémantique psychologique de la musique. Philip Tagg en discute, dans un article intitulé *From Refrain to Rave The Decline of Figure and the Rise of Ground*. (Tagg, 1993: 11). Nous y reviendrons à la section 2.3

Cone introduit ensuite : l'instrumental persona⁴.

“...expressing the instrumental persona's synoptic understanding of the complex relationships...” Cone, 1972 :38).

Traduisons par :

Le personnage instrumental peut exprimer une compréhension synoptique des relations complexes.

Le sens implicite de ce commentaire serait-il que l'accompagnement instrumental offre un résumé sonore du sens paramusical ?

Cone nous rappelle que quoique le poème dise, c'est l'élément musical qui nous dit ce qui est réel. Si les mots peuvent renier le cœur, la musique nous dévoile toujours le véritable sentiment du personnage, qui peut être inconscient⁴. La réalité ultime réside dans les sons et non dans les mots.

⁴ Plusieurs recherches récentes suggèrent l'existence d'émotions inconscientes. (voir Zajonc ; Kihlstrom ; Berridge & Winkielman ; etc.).

L'opéra : Carolyn Abbate

Dans son ouvrage *Unsung Voices*, Carolyn Abbate critique les assertions de Cone comme provenant de ce qu'elle qualifie d'une « hegemonic authorial image of “the composer” ». D'après elle, la conception Conienne limite l'apport de la voix de l'interprète dans l'équation musicale.

Voici comment elle décrit un aspect des paramètres paramusicologiques⁵ :

« But there is also a radical autonomization of the human voice that occurs, in varying degrees, in all vocal music. The sound of the singing voice becomes, as it were, a “voice-object” and the sole center for the listener's attention. That attention is thus drawn away from words, plot, character, and even from music as it resides in the opera, or music as formal gestures, as abstract shape; Lakmé's performance plays out precisely this radical autonomization. » (Abbate, 1991: 10).

Cette 'autonomisation' de la voix nous préoccupe énormément dans le présent travail d'analyse car c'est l'aspect le plus ignoré du chant en général tout en étant le plus révélateur lorsque compris. C'est la racine du personnage vocal, la **substance vocale**⁶. Il est vrai que les trois catégories Coniennes associées au personnage vocal n'incluent pas l'aspect sonore, dans le sens de l'épochè d'Husserl. Mais Abbate s'intéresse surtout à cette idée de ce que le personnage entend ou pas :

« In opera, the characters pacing the stage often suffer from deafness; they do not *hear* the music that is the ambient fluid of their music-drowned world ». (Ibid., p.119)

Nous reconnaissons ici encore cette illusion de croire que le personnage est conscient de quoi que ce soit, il n'est pas un être conscient mais une entité virtuelle, anthropomorphique certes mais strictement selon son rôle dans l'action. Ce dont elle est consciente n'est qu'une abstraction, une nécessité de *l'intrigue*. Si, comme dans les cas exposés par Abbate, le personnage peut se référer à la musique, ou au chant, il faut en conclure que c'est un commentaire sur la forme de l'art qui donne l'impression qu'elle est faite à partir de notre niveau de conscience, celui de l'auditeur. C'est un peu comme lorsque le personnage dans un livre parle du livre (exemples littéraire : *Lestat le vampire* d'Anne Rice ; exemple cinématographique : *Les aventures de Winnie l'ourson* de Disney (Milne)) en introduisant son support, sa substance même à l'histoire, au lieu de précipiter le personnage dans notre monde physique (ce qui arrive dans la conscience de l'enfant), de l'autonomiser', tend à *nous* aspirer (le lecteur ou l'auditeur adulte et sa réalité) dans le monde imaginaire du personnage, un peu comme un narrateur extradiégétique⁷ peut le faire.

⁵ Pour une définition des termes paramusicologique et extramusicologique, voir la section 2.3.2.

⁶ Voir section 2.2.1 – la voix du corps.

⁷ Diégèse : Espace-temps dans lequel se déroule l'histoire proposée par la fiction du récit, du film. (Petit Robert 2006).

Finalement, c'est Michael Halliwell qui, d'après nous, résume le mieux l'apport subséquent à la position de Cone.

« In a later essay, Cone somewhat modifies his theory, insisting that his three original figures - the vocal, the instrumental, and the complete musical personas - have "collapsed into one: a unitary vocal-instrumental protagonist that is coextensive with the persona of the actual composer" ("Poet's Love" 182) ». (Halliwell, 1999: 140).

Ce n'est pas tant que Cone veuille s'approprier les contributions de poètes et interprètes, mais plutôt que le rassemblement de diverses contributions en un tout cohérent est l'œuvre du compositeur, donc sa voix. Il est vrai que le tout est le message de l'univers du compositeur, mais les personnages qui coexistent pour créer cette vision doivent être compris chacun dans ses fonctions qui dépendent de l'apport des exécutants.

Un problème avec la conception du personnage vocal dont fait preuve Michael Halliwell est qu'il veuille inclure le visuel dans le personnage vocal !

« I would argue that the vocal persona must be seen as comprising both the visual aspect of character - the physical presence of the performer with all his/her attributes of personality, appearance, histrionic ability, etc. - and the aural which, in turn, is made up of all the sonic elements constituting an operatic character: the unique quality and range of the voice of the singer as well as the particular vocal line that is sung. I maintain that this vocal line is 'controlled' by the orchestra-narrator which is, in turn, subsumed in the complete musical persona. » (Ibid.).

Nous voulons souligner ici l'incongruité de l'aspect visuel du personnage vocal. Le personnage vocal doit nécessairement être vocal ! En somme, Halliwell veut distribuer des qualités du personnage (n'ayant rien à voir avec la voix) au personnage vocal ! Il y a une confusion ici entre les termes '*vocal persona*' et '*operatic character*'. Ce à quoi l'image et la voix contribuent est le personnage (ou personnage artistique). Le terme personnage vocal doit être respecté dans son sens.

« And he [Cone] implies that one of the key differences between the art and the pop aesthetic can be found here: the classical concert performance is designed to draw attention to the work; the pop performance is designed to draw attention to the performer ». (Frith, 1996: 200).

Comme on le voit dans la citation de Frith, dans la musique populaire l'emphase est portée sur l'interprète et le personnage vocal représente ou est attaché à l'artiste comme étant sa possession, respectée légalement⁸, ce qui est radicalement différent de l'opéra qui comporte des personnages symboliques, comportant des qualités stéréotypiques voire *archétypiques*. Il faudrait aller plus loin et affirmer que c'est précisément cette connexion entre l'artiste et le personnage qui rend le sens du

⁸ Comme on le voit dans les cas d'artistes [exemple : Bette Midler vs Ford Motor Company (1988)] qui font valoir leurs droits sur leur identité artistique envers des imitateurs qui, pourrait-on dire, ont volé leur identité à travers l'usage de leur personnage vocal.

personnage plus riche, du moins au niveau sociologique et personnel, donc anthropologique. La corrélation de l'identité et du message **est** le message. Puisque le sujet se réfère plus évidemment au monde socioculturel, il fait partie d'un réseau *contemporain* et vivant. Comme on le verra⁹ dans le cas de Britney Spears, la collusion entre les personnages est évidente.

b) Musique populaire

Simon Frith – Richard Middleton – Philip Tagg

Simon Frith

Dans Les ouvrages de Simon Frith on retrouve une position sociologique, puisqu'il est un sociologue qui s'intéresse beaucoup à la discussion musicale. La discussion musicale, les goûts, le savoir musical et l'identité sont certains des sujets musicologiques développés dans le travail de cet auteur. Dans un chapitre de son livre *Performing Rites*, il reprend l'argument d'Edward T. Cone, au sujet du lied de Schubert. Voici un exemple de la conception musicale dialogique de Frith :

“The musical pleasure lies in the play we can make of both being addressed, responding to a voice as it speaks to us (caressingly, assertively, plaintively)...” (Frith, 1996: 198).

Cette citation précieuse exprime la dimension relationnelle de l'art du chant, nous traiterons cet aspect en détail dans la section 2.3 qui traite de la rhétorique vocale.

“...and addressing, taking on the voice as our own, not just physically, as I've already discussed—singing along, moving our throat and chest muscles appropriately—but also emotionally and psychologically, taking on (in fantasy) *the vocal personality* too.” (Ibid.)

Nous avons une référence à ‘the vocal personality’ donc la personnalité vocale. Nous étudierons la similarité entre les termes connexes de persona, personnalité et personnage dans la section 2.1 qui traitent de la personnalité. Ce qui est à noter est le « taking on the voice as our own ». Cet état, que Frith localise dans le physique, l'émotionnel et psychologique, encore ce « taking on (in fantasy) *the vocal personality* too », qui implique une personnalité extérieure, la parenthèse ‘in fantasy’ semble adoucir la perspective mais elle est basée sur une réalité importante, l'aspect fantaisiste, voire illusoire de cette personnalité, du moins chez l'auditeur. Cet aspect est selon nous primordial et est relié au concept de psychologie désigné sous le terme de ‘projection’ **nous en discuterons en profondeur à la section 3 Vocanalyse.**

Voici un autre exemple de ce que nous avons baptisé la ‘pose vocale’ ; un comportement qui a pour fonction le ‘transfert vocal’ :

⁹ Voir dans la section 3 – vocanalyse pour une démonstration.

“This is the context in which the voice as character becomes significant. In taking on a singer's vocal personality we are, in a sense, putting on a vocal costume, enacting the role that they are playing for ourselves.” (Ibid.)

Ici apparaît le terme ‘vocal costume’ que reprendra ensuite Tagg dans son ouvrage *Music's Meanings* en lui donnant comme définition :

« *Vocal costume* is a metaphorical expression meaning those aspects of phonation serving the three same sorts of function as literal costumes do: ...” (Tagg, 201?: 167).

“But a singer's act in this respect is complex. There is, first of all, the character presented as the protagonist of the song, its singer and narrator, the implied person controlling the plot, with an attitude and tone of voice...” (Frith, 1996: 198).

Qui est cette personne implicite qui contrôle l'intrigue? Si elle le fait avec une attitude et le ton de la voix, ce doit être la personne à qui appartient cette voix, le chanteur, qui est le protagoniste de la chanson. En plus le personnage est présenté comme ce protagoniste-chanteur-attitude-intonation.

“...but there may also be a "quoted" character, the person whom the song is about (and singers, like lecturers, have their own mannered ways of indicating quote marks).” (Frith, 1996: 198).

On se rapproche d'un véritable personnage vocal ici par cette idée de “own mannered ways”, les manières qui pourraient référer à un autre « character », un personnage. En d'autres mots : un personnage qui serait représenté par ses manières. On parle de manières *vocales* ici, c'est une façon de nommer un sujet qui doit être abordé dans le cadre de notre étude (voir la section 2.3) mais dans ce passage de Frith ces *manières* restent indéfinies, non explicites.

Il mentionne ensuite d'autres influences qui sont importantes mais elles proviennent de l'influence esthétique :

« On top of this there is the character of the singer as star, what we know about them, or are led to believe about them through their packaging and publicity, » (Frith, 1996: 199).

Nous discuterons de cet aspect de l'appréciation des artistes médiatisés dans notre traitement de la relation de l'auditeur avec ses 'idoles'. Nous pouvons aisément voir comment ce phénomène peut mener à une tentative d'humanisation de l'artéfact, une projection de soi sur l'idole, qui est un symbole dominant dans l'inconscient au stage où l'auditeur vit dans son développement humain et selon les besoins découlant de ses expériences passées. Ce besoin humain de vivre une relation avec un semblable soutient l'idéalisation de l'artiste et ultimement sa validation vocale.

“and then, further, an understanding of the singer as a person, what we like to imagine they are really like, what is revealed, *in the end*, by their voice.” (Ibid.).

C'est avec une grande lucidité que Frith décrit le chant. Nous sommes néanmoins laissés sur notre faim pour ce qui est des détails, puisque Frith survole sagement sans y apporter de loupe, il ne décrit pas les phénomènes dans leurs détails analytiques. Nous voulons explorer comment ce que Frith peut inférer « (what) they are really like, what is revealed, *in the end*, by their voice.” peut en fait être révélé *objectivement* par une analyse logique. Mais commençons par montrer comment plusieurs auteurs affirment que la voix révèle l'identité.

“words are used to define a voice and vice versa.”

[...]

“For the pop star the "real me" is a promise that lies in the way we hear the voice,” (Frith, 1996: 199).

[...]

“Cone proposes an analytic distinction: a protagonist's character is determined by the composer (by the way the music is constructed) but interpreted by the performer, and the question becomes what the relationship is of these two processes: what does an interpreter *do*? Cone also suggests that in responding to this question for themselves, listeners effectively make a choice: either to focus on the music, the piece performed, the character as composed, or on the performance, the performer, the character as interpreted. And he implies that one of the key differences between the art and the pop aesthetic can be found here: the classical concert performance is designed to draw attention to the work; the pop performance is designed to draw attention to the performer.” (Frith, 1996: 200).

On fait bel et bien ici référence à la différence entre ce qui est déterminé par le compositeur et ce qui est interprété par l'interprète. Sans pour cela expliquer ce qui les différencie dans la réalité musicale et forcément sonore. Cone exprime bien une différence entre une esthétique classique et populaire. C'est bien également notre propos dans [la section 2.3 qui explore la personnalité vocale](#). Mais Frith a une objection valable à ce sujet :

“Does this distinction stand up to pop scrutiny? I would argue, rather, that the pop performer draws attention to performance itself, to the *relationship* between performer and work.” (Ibid., p.200).

Certes, et nous ajouterions que c'est précisément cela qui rapproche l'auditeur de la personnalité vocale. En la détachant elle-même de la musique (tout en en faisant partie) elle obtient le statut d'auditeur et augmente ainsi son intimité avec l'auditeur qui vont s'entendre sur l'objet musical. Les disc-jockeys remplissent en quelque sorte cette fonction quoique différemment, avec leurs commentaires qui, ajoutés à la musique, deviennent ensemble l'émission, l'auditeur n'est pas seulement face à la musique mais face aussi à la comparaison entre sa perception de la musique et celle du disc-jockey, qui souvent domine la première !

“...our pleasure in the songs lies not in the drama of the event, but in the way the singers explore the nuances of the feeling; torch singing is for both singer and listener an essentially

narcissistic art. Torch song lyrics were therefore, just signs of the feelings that the singer was to explore through the way they were sung.” (Ibid.).

C’est dans l’expression : «...the singer was to explore through the way they were sung.» que nous retrouvons encore ce concept de la façon de chanter qui prime sur la chanson comme ‘objet chanté’. Mais encore ici, n’étant pas musicologue mais plutôt sociologue, Frith n’ira pas dans les détails au sujet de *comment* une telle chose se produit, cela est *notre* tâche.

“Torch singing, in short, was a highly disciplined skill; it was certainly not about "direct" emotional expression or self-abandon. It involved reflection on feeling, not the feelings themselves” (Ibid.).

Richard Middleton

Dans *Studying Popular Music*, l’auteur fait un tour d’horizon de la problématique de la musicologie ‘classique’ et de son incompatibilité avec la musique populaire. Bien qu’il n’en avance pas une définition il mentionne une fois le terme *vocal persona*.

« ...diatonic tunes used as vehicles for, *obliterated* by, **vocal persona**; and so on). In these contexts score-derived thinking seriously distorts what is going on. » (Middleton, 1990: 106).

Il fait une allusion au caractère identitaire dont témoigne la voix, de même que les aspects microprosodiques qui semblent être des imperfections mais sont en fait la façon que l’artiste peut altérer le matériau et lui ajouter un commentaire :

« In addition, one is struck by the importance of such factors as: *vocal quality* - this is Billie Holiday and could not be anyone else; *phrasing* - that is, the way she places accents, alters the rhythm, often by stretching out notes so that they sound behind the beat instead of on it, and joins notes together, for example smoothly or with attacked consonants; and *pitch inflection* - the way she sometimes slides up to or away from notes, hits them slightly 'off-pitch', and so on. These techniques are geared to the interpretation of the lyric. [...] But jazz vocalism - and with it this kind of tension - has been a strong influence on popular singing, from Bing Crosby and Frank Sinatra down to many recent performers. (Ibid., p.53).

Ces vocalismes dont parle Middleton sont en quelque sorte des ‘tournures vocales’ qui font partie du matériau de construction du personnage vocal. Nous en reparlerons en étudiant la **modalité vocale à la section 2.3.2.**

Au sujet d’Adorno, Middleton parle d’une idée fautive au sujet de la standardization (dont découle la pseudoindividualisation¹⁰) qui provient de son analyse structurelle à laquelle manque une compréhension des paramètres performanciers. Que c’est précisément la ‘reproduction mécanique’

¹⁰ Nous y reviendrons à la section 2.1.

qu'il connaissait bien *de la musique classique* sans comprendre la valeur sémiotique et expressive des variations subtiles existant à l'intérieur même des paramètres se produisant dans la *production* de la musique populaire. En d'autres mots, il reproche à Adorno, qui soutient la reproduction mécanique de l'expression individuelle, d'attaquer la musique populaire sans comprendre qu'elle soutient une sémiose différente : l'expression individuelle de la reproduction mécanique. Ce péché Adornien proviendrait d'une fixation sur certains paramètres formels et une surdité au niveau de la richesse sémantique du matériau vocal.

Did the decline of performance in European 'art' music to the status of 'mechanical reproduction' produce a blind spot in Adorno's thought here, such that its contribution in popular music was interpreted as mystifying illusion? (Ibid.).

Dans son ouvrage de 2006 : *Voicing the popular* Middleton discute à profusion de l'identité et aussi de la représentation avec une perspective surtout psychanalytique, ce qui s'avère limitatif pour ce qui est de la compréhension globale du sujet. Il mentionne ceci au sujet du *vocal persona* :

« ...and she pushes her appropriation of Morrison's vocal persona to an extreme. » (Middleton, 2006: 99).

Philip Tagg

Philip Tagg est probablement celui qui a été le plus vocal au sujet du *vocal persona* en insistant sur lui dans ses cours et en réalisant un vidéo informatif au sujet du personnage vocal¹¹. Il a également utilisé le terme 'vocal persona' dans ses écrits à quelques reprises dans le passé. Dans son livre *Ten Little Title Tunes*, il utilise l'expression 'vocal persona' à deux reprises :

“but it is contradicted by the preponderance of all the other ways in which the song's **vocal persona** 'can't get no satisfaction' [...]” (Tagg, 2003: 72)

“[...] while in *Western Eyes* (1997) Portishead's Beth Gibbons, adopting the **vocal persona** of an under-age Billie Holiday, whines 'I'm breaking at the seams just like you' ” (Ibid., p.456)

Dans le premier exemple, Tagg se réfère à un personnage lexical (et non un personnage vocal), dans le deuxième, il parle réellement d'un personnage vocal, d'après la définition qui est retenue ici.

Dans son projet de livre *Music's Meanings* il dédie un chapitre complet au 'vocal persona'. Parmi les éléments donnant naissance au personnage vocal, son attention se portera premièrement sur la proximité perçue (que nous nommerons ici 'voiximité' voir section 2.2.1) et l'espace acoustique (voir

¹¹ Voir : <http://www.youtube.com/watch?v=OL7uc6L5nMQ&feature=channel>

‘réverbération’ section 3.2.1). Il semble judicieux de commencer par préciser la mise en scène vocale. Cette réalité impose un contexte de communication prévisible et logique.

Tagg mentionne ensuite la concordance des sémantiques linguistiques et prosodiques. C’est un point capital, car la relation entre ces deux éléments pourra engendrer des messages.

Finalement, il nous rappelle que l’empreinte vocale (le corps, sexe, âge, etc.) est unique et bien décodable. Nous discuterons de la reconnaissance du locuteur par la **technologie, qui fait partie de la linguistique ‘informatique’ dans la section 1.1.3**

“...well-established patterns of linking voice with personality do exist and that such links can be verified intersubjectively in given cultural contexts.” (Tagg, 201?: 159).

1.1.2 Références à la personnalité de la voix

« Sapir's (1927) early warning that "in deducing fundamental traits of personality from the voice we must try to disentangle the social element from the purely personal one. If we are not careful to do this, we may make a serious error of judgment » (p. 895) ». tiré de (Scherer, 1972: 193)

a) psychologie sociale

L’étude de la voix a reçu une attention particulière au sein de la psychologie sociale. Parmi les nombreuses études de la personnalité de la voix, qu’il nous serait impossible ici de tout étudier, seront retenues celles de **Krauss et al.; Scherer; Kramer; Zuckerman & Driver; Hugh et al, .**

Il faut aussi comprendre que les catégorisations qui surviennent souvent dans ces études liées à la personnalité se réfèrent aux typologies de la personnalité les plus populaires se retrouvant dans les questionnaires. Ces derniers doivent leur succès au fait qu’ils sont utiles aux employeurs, donc ils ont surtout utiles à des fins de prospection des habilités et des capacités d’interaction. Nous retrouvons aussi des notions semblables chez les théories nommées les ‘Big Five’, etc. Contrairement au test de personnalité développé par Briggs-Myers qui a le mérite d’être dérivé des travaux de Jung, les ‘*Big Five*’ quant à elles n’ont aucun fondement théorique. De plus, leur empirisme est fondé sur des méthodes discutables (ex : auto-évaluation). Elles sont d’ailleurs critiquées pour leur manque de rigueur, dans la discipline en général. L’idée que nous retrouvons dans les études de la psychologie sociale des notions de la psychologie de la personnalité n’est pas étonnante et nous sommes obligés d’aller puiser aux mêmes sources dans notre étude du personnage vocal.

« There is a large literature showing that both voice cues (e.g., pitch, intensity, etc.) and speech cues (e.g., non-fluencies, speech rate, etc.) are rich sources of interpersonal impressions. »
(Zuckerman & Driver, 1989: 67)

Zuckerman & Driver rapportent que les études suivantes démontrent que l'on peut déduire des traits de personnalité de la voix (e.g., Allport & Cantril, 1934; Addington, 1968; Scherer, 1972;) ou déduire des émotions (e.g., Scherer, 1974a; Scherer & Oshinsky, 1977). La personnalité de la voix n'est plus au stade de la théorie à vérifier.

(Pear, 1931) fut probablement la première étude majeure de la perception de la voix. En utilisant les réponses de 4000 auditeurs, au sujet de neuf voix qui furent entendues à la radio. Le fait qu'ils n'aient pas bien réussi à deviner la profession est banal comparé au fait que les juges donnaient les mêmes fausses réponses. C'est peut-être la première expérience qui détecta le phénomène du personnage vocal, que l'on nomma alors : un stéréotype vocal.

D'après Ernest Kramer (1963) c'est la donnée la plus constante dans toutes les recherches sur la personnalité de la voix : le stéréotype vocal nous ment.

Est-ce la personne qui est réellement différente de ce qu'elle exprime à travers son personnage vocal, ou est-ce la personne qui se perçoit différemment de ce qu'elle est réellement et que cette vraie nature est perçue par les juges ? Dans beaucoup trop d'expériences de ce genre, on utilise les autodescriptions sans trop les questionner. Or, ce qui est mesuré dans la voix n'est pas autant sous le contrôle du locuteur que ses réponses à un questionnaire de personnalité peuvent l'être. Il faut faire la différence entre un déterminisme vocal¹² et une rhétorique vocale. La différence entre être un personnage ou se donner un personnage semble pertinente ici comme parallèle, et nous y reviendrons avec les théories fondatrices de la psychiatrie dynamique (Freud, Janet, Adler, Jung). Mais pour ce qui est du personnage en psychologie sociale, les théories de Goffman seront utiles.

Dans la section 2.2 nous explorerons plus en détail quels traits vocaux mènent à quelle déduction sur la personnalité. Pour cela nous trouverons une aide précieuse dans l'œuvre des linguistes (Bolinger, Gussenhofen, Ohala et Fonagy).

b) Psychophonétique

¹² Par déterminisme vocal, il est impliqué que certains faits physiologiques sont à la base du spectre sonore et que ce dernier les traduit acoustiquement. Pour ce qui est de la rhétorique vocale, voir la section 2.3.

« Darwin (1998/1872) observed that in many species, voice is moreover exploited as an iconic affective signaling device. Vocalizations, as well as other emotional expressions, are functionally used by conspecifics and sometimes even members of other species to make inferences about the emotional/motivational state of the sender. » (Grandjean et al, 2006).

Ivan Fonagy est un linguiste et qui fut sans conteste un pionnier des recherches sur la voix, plus spécifiquement sous l'angle d'approche qu'il baptisa: la psychophonétique. D'après son ouvrage : *La vive voix : Essais de psycho-phonétique* (1983), une des clés du fonctionnement de la communication serait un encodage double, d'une part conscient et de l'autre inconscient. Ce serait une prosodie inconsciente et pulsionnelle qui communiquerait un message plus fondamental et lié à une rhétorique corporelle et instinctive, largement inconsciente. Fonagy démontre par des mesures précises et objectives que la géométrie des résonateurs buccaux peut transformer la voix selon deux perspectives. D'une part la tension de l'émotion était transposée à la tension musculaire des articulateurs et les gestes spasmodiques donc le relâchement des muscles indiquait un tonus passif ou positif tandis qu'une tension musculaire provient d'une tension psychique. D'autre part une distinction avant/arrière (vers les lèvres ou vers la gorge) semble refléter une joie extravertie ou une agressivité réprimée, cette théorie avait été formulée par Mikhaïl Lomonossov vers 1755.

Cette position s'apparentant à la phonosémantique est utile à la compréhension que l'onde de la parole porte toujours la géométrie des résonateurs dans sa forme. Fonagy (1983) a utilisé divers enregistrements, certains d'acteurs imitant des états et d'autres aussi d'enfants s'exprimant librement pour mesurer les caractéristiques sonores des états affectifs. Tandis que Fonagy s'inspire d'une perspective psychanalytique, d'autres (Ohala) se serviront de biologie. Ce qui nous intéresse ici n'est pas vraiment la mesure précise en millimètres du diamètre de la langue lors d'une émotion en particulier, mais plutôt que l'on puisse associer clairement des émotions exprimées à des états physiologiques *correspondants* qui puissent élucider leur caractère inné symbolique. Il est indéniable que la voix, par son encodage acoustique est capable de nous éclairer sur la nature interne du corps du chanteur (voir section 1.1.3). Le comportement vocal sera ensuite étudié comme étant une question de différentes poses *physiques* qui trouvent leur reflet dans l'onde acoustique. La tension musculaire exprime toujours de la tension psychique, et plusieurs subtilités sonores sont attribuées aussi au comportement lingual, labial et glottal

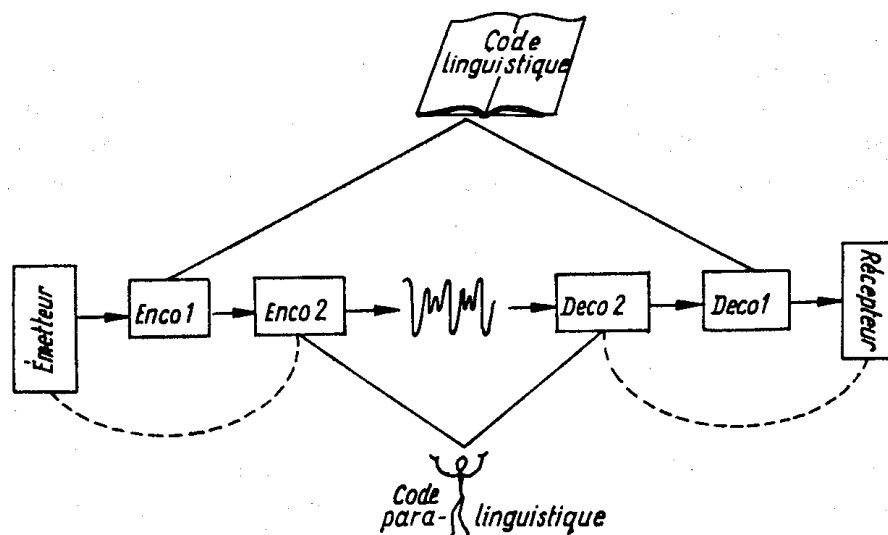


FIG. 2. — Schéma de la communication verbale à vive voix. — L'encodage linguistique est suivi d'un deuxième acte d'encodage à partir d'un « code naturel », pré-linguistique.

Tiré de *La Vive Voix* – Ivan Fonagy (1983) p.14.

c) Linguistique, paralinguistique et extralinguistique.

« Preverbal communication, however, is deeply rooted in unconscious mental processing. »
(Fonagy, 2001: 35).

La linguistique, au prise avec des paramètres difficiles à mesurer, créa la catégorie *prosodie* et elle s'en servit pour classer les phénomènes non écrits mais présents dans la parole. D'après plusieurs linguistes, l'étude de la prosodie est nécessaire pour comprendre le sens final d'une proposition énoncée de 'vive voix'. Fonagy a même mentionné que le chant recevrait un encodage *triple* !

Référence manquante ! début 2001

"vocalization and voice qualities together are being called paralanguage" (Trager, 1958, p.4) tiré de (Kramer, 1963: 416)

L'ouvrage du paralinguiste Fernando Poyatos : *Paralanguage* (1993) est une étude des divers modes de communication qui dans une langue sont paralinguistiques tandis que dans certaines autres langues ces sons sont utilisés consciemment avec un sens prescrit par le code linguistique. Certains de ces codes sont utilisés en musique populaire sans y attirer l'attention. Tel que certains types de voix ou des gestes vocaux qui sont reconnus parfois inconsciemment. Il s'agit que les codes se combinent pour compléter le sens. Le langage verbal a une forte influence sur le chant, qui en est la forme

exaltée (voir section 2.3.5). Il en découle que la composante paralinguistique de la parole se retrouve elle aussi exaltée dans le chant, les travaux de Dwight Bolinger vont dans ce sens. **Nous étudierons les connotations dérivant de l'expression vocale qui se retrouvent dans le chant lors de notre étude de la modalité vocale (section 2.3.2).**

Du côté de la phonétique il y a John Laver qui a étudié la description de la voix, on pourrait dire qu'il a travaillé à une taxinomie vocale basée sur l'appareil phonatoire, donc proprement dit une typologie phonétique. L'idée que la physiologie vocale devrait nourrir l'étymologie des types de vocalisations paralinguistiques semble pertinente. L'auteur parle notamment d'utiliser le terme de 'voix laryngée' « *laryngalized* » au lieu de 'grésillement' « *creak* ». Mais il faut reconnaître que ça ne serait pas aussi limpide pour tous. On pourrait suggérer le terme 'voix granuleuse' dans le sens du grain de la voix qui serait ralenti tout comme la porte grinçante peut ralentir ce son (*creaky door*).

Il y a aussi les études en symbolisme phonétique, qui sont particulièrement intéressante. Des chercheurs tels que le linguiste Ohala (*frequency code*), reprenant les travaux du biologiste Eugene Morton, offrent une perspective fort utile que reprendra Gussenhofen (2004) en y ajoutant d'autres codes.

d) phoniatrie (pathologie)

La phoniatrie est une branche de la médecine qui traite les pathologies de la parole. À l'aide de technologies évoluant rapidement, les phoniâtres peuvent mesurer la voix visuellement et acoustiquement. C'est à l'aide des connaissances issues de cette discipline et de l'acoustique musicale que se développeront des connaissances menant à la 'vocologie' (en étudiant et en optimisant le chant à l'aide de ces technologies).

1.1.3 Références à la voix

a) Technologie de la voix (patents, digital software, recognition, synthèse)

Les avancées dans le domaine de la linguistique informatique font que la corporation Microsoft a en sa possession de multiples patents qui se servent de la reconnaissance spectrale de l'état affectif de l'utilisateur pour pouvoir interagir plus efficacement avec l'utilisateur. **RÉFÉRENCE MANQUANTE.** Il existe également un patent pour un système de traitement des appels qui se servirait d'une détection de l'état affectif des usagers pour déterminer leur priorité d'appel. Ce

système veut utiliser la mesure de la rapidité d'élocution, les dynamiques et plusieurs autres filtres qui se superposeraient pour détecter l'agressivité et l'impatience des clients. **RÉFÉRENCE MANQUANTE**. La même idée pour les systèmes de surveillance avec microphone qui affichent en priorité les caméras établissant la détection de cris ou signaux agressifs. **RÉFÉRENCE VRAIMENT MANQUANTE (BONNE QUESTION !)**.

On utilise généralement un spectrographe qui sépare le signal en ses constituantes harmoniques.

b) Acoustique vocale – Vocologie (Sundberg, Titze).

« an acoustical study (Ochai & Fukamura, 1957) has shown that the upper as well as the lower overtones of speech contribute to the personal tone or timbre of a person's voice. » (Kramer, 1963: 416).

La vocologie, un terme inventé indépendamment par Ingo Titze et Georges Gates, se différencierait de la phoniatrie par son approche axée non pas sur la réhabilitation de la voix mais sur l'optimisation de l'instrument vocal. L'étude de la voix en acoustique musicale nécessite une compréhension physiologique provenant de la phoniatrie qui traite les troubles de l'appareil phonatoire en général. L'application de ce savoir dans le domaine du chant serait désignée, selon Titze, par le terme 'vocologie'.

Il y a donc un lien intime entre l'acoustique du chant et la vocologie. On étudie la physiologie du chant mais dans une perspective acoustique, ce qui donne des résultats mesurables et précis. Le spectre harmonique est responsable du timbre de la voix, les recherches en l'acoustique musicale ont démontré que le chanteur classique projetait un formant aigu que le non-chanteur ne produisait pas, généralement appelé 'formant du chanteur' (**RÉFÉRENCE MANQUANTE**). Mais il faudra comprendre la physique du phénomène pour aller plus loin.

La vocologie parle souvent du *formant du chanteur*, qui serait une région spectrale autour de 3000 Hz, que font résonner la plupart des chanteurs classiques (sauf certaines sopranos). Cette richesse vocale résonnante dans le haut du spectre donne au chanteur entraîné la capacité de se faire entendre parmi tout l'orchestre. Pour ce faire la voix doit être bien posée, ce qui se produit, d'après Benoît Amy de la Bretèque dans son ouvrage *L'équilibre et le rayonnement de la voix* (1997), lorsque l'on « cherche à ajuster au mieux les pressions sous- et super-glottales » (p.78). Il convient de remarquer que ces considérations sont nées surtout des besoins de projections dans la musique classique et que le personnage vocal pop n'est pas axé sur l'ergonomie vocale du chanteur exalté faisant face à un orchestre symphonique mais au contraire, parfois il personnifie l'apathie et la dépression qui se sont

emparées de lui. La performance vocale d'une Billie Holliday ne se mesure jamais d'après la précision de la reproduction mais bien par l'écart qu'elle présente par rapport au modèle. La vocologie est une science relativement récente et c'est normal qu'elle ait surtout étudié le chant classique, c'est la raison pour laquelle la vocologie n'est pas bien adapté à la subtilité de la vocalité de la musique populaire.

Johan Sundberg

Johan Sundberg est un professionnel de la voix. Il a fait carrière dans le domaine de l'acoustique musicale et plus précisément, l'étude scientifique de la voix. Il a supervisé des projets de recherche portant sur la voix pendant maintes années. Il a étudié autant les aspects physiologiques du chant que ses aspects acoustiques. Son ouvrage *The Science of the singing voice* (1987) est une référence en matière d'acoustique du chant et nous sera d'une aide précieuse pour notre discussion des formants.

C'est bien dans ces partiels que se cache la subtilité vocale lui donnant sa couleur indicible, un fondement physio-acoustique du personnage vocal.

c) Psychologie Somatique

Il s'agit pour cette section d'explorer les liens entre le langage du corps et ce qui l'anime. Lorsque l'on combine le savoir de la psychologie sociale au sujet du comportement non-verbal, langage du corps, et celui de l'acoustique sur le modèle formantiel, on reconnaît qu'une part du langage du corps, même inaudible, fera partie du spectre et sera théoriquement décodable d'après l'image acoustique¹³.

Moshé Feldenkrais

Moshé Feldenkrais est un pionnier des études en kinésiologie, notamment sur la conscience corporelle. Il a étudié la connexion entre la conscience via le système nerveux et la posture via les muscles, incluant leur état tonique.

« Il s'ensuit que la structure de l'image musculaire de l'attitude debout, l'expression du visage et la voix reflètent l'état du système nerveux. » (Feldenkrais, 1971: 80).

¹³ Manque d'espace ici pour expliquer les bases du fonctionnement de la perception auditive. Voir Bregman – *Auditory scene analysis* (1999) pour plus de détails.

‘L’état du système nerveux’ n’est pas peu dire! Il est inévitable que la posture sera transmise à l’architecture de la colonne vocale, menant à l’encodage automatique d’un sens postural, sous forme de formants.

«...tout comportement dépend, ainsi que nous l’avons dit, de quatre éléments indissolublement liés : muscles mobilisés, sensations, sentiment, pensée. ».(Ibid.)

Son approche, quoique parfois simple, est directe et pertinente. Cette conception des quatre niveaux qui se connectent dans la conscience du moi est logique et nous allons suivre une démarche similaire pour comprendre le personnage à la [section 2.1](#).

«Laryngeal and pharyngeal constriction is generally linked with negative attitudes such as disgust, scorn, contempt, or hatred. [...]Laryngeal and pharyngeal constriction in crying may account for this apparent deviance. » (Fonagy, 2001: 28).

La citation précédente était simplement un exemple des déductions les plus évidentes à faire pour expliquer objectivement la chaîne sémantique en partant du corps jusqu’à l’acoustique. La glotte « en tant qu’organe totalisateur des mouvements corporels expressifs » (Fonagy, 1983: 49), est un lieu de transfert important dans la symbolique gestuelle que communiquent l’interaction musculaire entre les muscles expiratoires et les muscles constricteurs du sphincter glottal, comme dans le cas de la voix étranglée (Fonagy, 1983: 49).

« à l’intensité de l’émotion correspond l’intensité de l’activité musculaire ».
(Fonagy, 1983 :18).

d) Philosophie

Les philosophes ont toujours été intéressés par la voix. L’éducation depuis l’Antiquité jusqu’à la fin du XIXe siècle, incluait dans le trivium, l’art de la rhétorique et les philosophes étaient généralement tenus de dialoguer sur la place publique¹⁴. Ceci implique un usage *vocal* de la rhétorique, sans oublier que le terme provient du terme grecque désignant un « orateur ». Nous aimerions faire un survol mais ce domaine est trop large et nous n’avons pas l’espace ici. À défaut de pouvoir explorer à fond l’esprit des philosophes (au mieux de notre capacité), nous essayerons d’offrir quelques citations passagères en guise de témoignage. **SECTION À AUGMENTER SI LE TEMPS LE PERMET.**

¹⁴ Exception faite d’**Isocrate** qui souffrait d’une grande timidité et se contenta d’écrire des discours comme travail.

Slavoj Zizek

Voici quelques commentaires du philosophe psychanalytique Zizek provenant du film *Pervert's guide to cinema* (2006) :

« Voice is not an organic part of the human body. It's coming from somewhere in between your body. Whenever we talk to another person there is always this minimum of ventriloquist effect. As if some foreign power took possession. » (2006, 00:13:24)

Cela fait écho au commentaire de Simon Frith « taking on the vocal personality¹⁵ », mais Zizek va beaucoup plus loin et nous demande de noter que nous *sommes* tous possédés par notre voix plutôt que de la posséder. Que la possession est surtout un phénomène vocal et que notre voix provient de quelque chose au-delà du corps qui en prend possession. **Ouf !**

1.1.4 Références au personnage

« La catégorie du personnage est, paradoxalement, restée l'une des plus obscures de la poétique. » (Ducrot & Todorov, 1972 :286)

a) Théorie littéraire (Narratologie)

En étudiant le personnage d'après la théorie littéraire, nous espérons démontrer qu'il y a une continuité entre le personnage littéraire et le personnage musical. Il y a évidemment de nombreuses différences mais aussi de nombreux points semblables dans le savoir provenant des disciplines connexes que sont la narratologie, la scénologie, le psychodrame, etc. Premièrement il faudrait indiquer certaines différences entre nos deux types de personnages.

Dimension	Personnage littéraire	Personnage musical
Expression	Paroles poétiques	Paroles vocales
Sujet (protagoniste)	Description	Formants
Qualité	Caractérisation	Vocalité
Contexte	Anecdotique	Musical
Encodage	Double	Triple

Tableau I – Comparaison entre le personnage littéraire et musical

Il y a plusieurs éléments que l'on pourrait ajouter à notre tableau, ce n'est pas ici le but. Il s'agit de comprendre qu'un personnage est une entité virtuelle qui est presque toujours anthropomorphique

¹⁵ (Frith, 1996:196).

et concerne l'expression de l'humanité, sa façon de *se représenter* par l'entremise des histoires, récits, théâtre, peinture, etc. Un personnage veut aussi dire une personne célèbre ou importante, mais tandis que la source peut être réelle ou fictive, cette création qu'est le personnage reste une chimère, une interprétation subjective, fruit de l'imagination des interprétants avec, selon Peirce, autant de versions que d'interprétants. Le personnage est l'élément essentiel pour représenter le sujet de l'action. Le personnage existe depuis toujours et existera encore fort longtemps. Le personnage a toujours fait partie de la culture et il a servi de modèle, que ce soit d'une vertu, d'un être, d'un peuple ou d'un dieu. On reconnaît donc le lien entre ces structures et les archétypes Jungiens. Puisque les rôles que l'homme est mené à jouer lui impriment des attributs, ceux-ci variant selon son caractère et celui des expériences spécifiques constituant les relations humaines d'une civilisation, le personnage est donc un phénomène dynamique et en constante métamorphose.

Le personnage (1998) de Glaudes & Reuters est un ouvrage qui présente une analyse poussée en plus d'un survol historique du rôle du personnage dans l'expression humaine à travers les arts. On voit ainsi le personnage comme étant un reflet de l'homme dans le temps ou plutôt de sa conception littéraire de lui-même au courant des périodes idéologiques, telles que le classicisme, le romantisme ou le modernisme. Il devient évident que le personnage littéraire fut plus puissant lorsque la culture littéraire était à son apogée, fruit de l'empire du livre, qui dût céder un jour à l'empire du disque, l'ascension du personnage vocal. Les personnages racontent toujours un peu les idées, les préoccupations d'une société à une époque tout en se comportant comme il est convenable de le faire dans ce contexte, ce qu'on appelle *la doxa*¹⁶. C'est ainsi que par déconstruction nous pouvons toujours arriver à déduire de nombreux détails culturels spécifiques au groupe sous-culturel et temporel concerné.

« On oublie alors que le problème du personnage est avant tout linguistique, qu'il n'existe pas en dehors des mots, qu'il est un « être de papier ». (Ducrot & Todorov, 1972: 286).

Suivant cette ligne de pensée réductrice, notre personnage vocal, lui, est un être de vibration.

b) tradition du théâtre

Puisque nous parlons ici d'un *personnage* il serait important de mentionner la perspective antique du théâtre. Le plus fondamental des arts, le plus près de la vie de l'homme, structurellement et tout comme la musique, représentant l'être humain. D'après Simon Frith :

¹⁶ Du grec *doxa* « *opinion* » : désigne l'opinion couramment acceptée dans une société.

« “Song,” in this respect, “is theatre.” » (Frith, 1996: 170).

Puisque dans la musique populaire vocale il y a un personnage central qui se positionne par rapport à l'auditeur en distance par modalité vocale (voir la section 2.3.2) et qu'il y a aussi un espace acoustique global qui devient un contexte à ce personnage, nous pouvons affirmer qu'il y a une mise en scène. Voilà l'important du portrait d'une pièce de théâtre (qui n'est toujours qu'une mise en scène d'une histoire, donc avec le héros, le contexte, l'action). Nous avons déjà un parallèle indéniable et révélateur qui sera exploité plus tard.

On pourrait imaginer le concert de musique populaire comme la version technologique de l'ambition du théâtre, rendu plus musical au prix d'une perte au niveau du sens concret, du réalisme sur la scène, etc. C'est avec le vidéoclip que se présente la capacité de présenter l'extraordinaire qui provient de l'art cinématographique. Cette compétence technologique apporte au vidéoclip un modèle exalté doublement, autant au niveau de l'image que du verbe. Le vidéoclip est la version moderne du théâtre.

« À mon avis, et comme je l'ai déjà suggéré, bien que la chanson enregistrée soit en plusieurs points comparables au théâtre, elle me semble plus proche du cinéma, notamment à cause du rôle central joué par la technologie. » (Lacasse, 2006).

Il s'agit maintenant de rappeler comment le théâtre est une caricature de la vie humaine, au niveau de la symbolique personnelle ou de groupe. C'est Moreno qui fut l'un des premiers, au vingtième siècle¹⁷, à explorer le pouvoir qu'a le théâtre de représenter la vie dans ses réseaux sociaux. C'est surtout lorsque l'on a réduit le symbolisme à l'individu et le rôle qu'il 'joue' dans la vie qu'est né le psychodrame, qui est une psychothérapie développée par Moreno, se servant du théâtre comme lieu de la thérapie. Nous étudierons la question plus en détail à la [section 2.1.4](#). Bref, est exposé ici un autre maillon à cette connexion qui unit le personnage vocal à la psyché de l'auditeur, tout comme le spectateur vit un transfert cathartique devant la pièce de théâtre.

Bertold Brecht semblerait avoir pensé d'une façon semblable dans sa théorie du théâtre épique en voulant éviter cette transe cathartique qui 'désamorcerait' en quelque sorte les tensions provenant du monde 'réel' sans apporter de solutions aux réelles tensions *dans le monde 'réel'* ensuite. En d'autres mots, d'offrir une échappatoire aux tensions provenant d'un monde horrible est perçu comme l'aidant à perdurer.

¹⁷ Platon et Aristote semblent en avoir été très conscients, notamment à travers la katharsis.

c) Psychologie du personnage

Pour étudier la psychologie du personnage, nous devons puiser à même la psychiatrie et la psychologie en passant par la caractérologie, bref des auteurs tels que, Janet, Freud, Jung, Le Senne, Berger, Moreno, Goffman, Erikson, Landy, Zizek, Fromm, etc. Nous reviendrons souvent à Janet car il semble avoir cerner, avant les autres, l'essentiel du personnage. Même s'il n'était pas des plus subtils, son style pragmatique et direct nous donne des notions simples et claires. Une autre référence récurrente sera Otto Rank, le protégé de Freud devenu son *némésis* lorsqu'il osa questionner, comme Jung le fit aussi, la suprématie du complexe d'Œdipe. Une autre chose qu'il partageait avec Jung et que Freud n'a jamais eu était : une âme¹⁸. Si Rank n'est pas très connu aujourd'hui, c'est surtout à cause de l'influence de Freud et son comité secret¹⁹ qui a mené une virulente campagne d'assassinat professionnel contre son 'disciple' le plus doué. Otto Rank est capital, d'après nous, pour la psychologie de la musique car il a su conjuguer l'art et l'artiste, la philosophie et la psychologie.

L'étude de la psychologie du personnage est double dans son utilité. Premièrement, il s'agit de pouvoir mieux éclairer le comportement du personnage par sa psychologie et deuxièmement de comprendre les mécanismes qui lient la conscience de l'auditeur au personnage qu'on lui présente, liés par un 'transfert'.

1.1.5 Références au chant

a) Tradition vocale

Chant sacré et chant profane ont longtemps été les deux catégories majeures de la musique vocale. Un point essentiel qui semble les diviser est d'une part la solennité et de l'autre la frivolité. La musique populaire est clairement descendante de la seconde tradition, se nomme *musica leggera*, en italien et sert parfaitement aux activités humaines non religieuses, notamment celles d'une pureté questionnable. Jusqu'à la fin du dix-huitième siècle, le chant fut interdit aux femmes dans l'église parce qu'il était trop sensuel pour les oreilles chastes. Ce comportement ferait bien partie de ce que Michel Poizat (2000) a nommé le « contrôle social de la voix en tant qu'objet de jouissance ». Le

¹⁸ D'après Freud lui-même.

¹⁹ Un regroupement des psychanalystes les plus près de Freud, dirigé par celui-ci, ayant comme mission de garder l'œil sur les 'traîtres' tels que Jung et aussi d'œuvrer à protéger les intérêts de la psychanalyse, sa suprématie. (voir Grosskurth, 1991) Somme toute, la police psy, dont Rank était membre à l'origine.

corps est si intimement investi dans la voix qu'elle transporte son empreinte personnelle hors de lui, devenant son extension vibratoire, comme un membre enveloppant qui caresse non seulement l'oreille de son auditeur, mais le corps tout entier²⁰. On devra en arriver à la conclusion que sexualité ne rime pas avec spiritualité (du moins dans certaines des grandes religions telles que le Bouddhisme, le Christianisme, l'Islam, etc.).

Pourrions nous déduire que le chant 'sacré' dépendrait d'une absence de sexualité ? Peut-être. Le point ici est qu'il y a une double réalité à la voix : la voix comme organe du corps et la voix comme expression de l'âme. Il serait possible que ces deux aspects donnent lieu à deux différentes traditions vocales semblant en opposition mais souvent partageant beaucoup malgré elles. Dans le contexte du XXI^e siècle, il est de moins en moins pertinent de parler de ces dichotomies car la société s'est largement sécularisée et les valeurs 'spirituelles' ne sont pas aussi évidentes et investies dans des institutions publiques fondées sur des idéologies sanctionnées par soit l'état ou la (ré)pression sociale. Bref, la musique populaire n'affiche pas un dogme religieux (sauf dans certains cas tels que le 'rock chrétien', etc.), mais cela ne l'empêche pas de remplir parfaitement cette fonction à des niveaux moins explicites et formels mais néanmoins cruciaux dans le développement de la personne.

b) Pratiques spirituelles

Il est indéniable que la voix fait partie intégrante de la pratique spirituelle de toutes les civilisations. La voix se retrouve dans les paroles rituelles et le chant rituel sacré. La tradition occidentale du chant partage beaucoup de ses origines avec la pratique religieuse. Comme nous l'avons mentionné auparavant, l'écriture musicale et la pratique de la musique occidentale 'sérieuse' découlent de la science du chant grégorien. Par ailleurs, la transe extatique est souvent reliée à une psalmodie, donc à la voix, dans plusieurs cultures. En fait, considérant les pratiques orientales, la voix y est centrale et est l'outil principal d'une science vocale spirituelle d'une complexité extrême²¹. Il serait intéressant d'inclure de ces aspects comme outils dans la perspective vocanalytique mais ce sera pour un projet futur car il n'y a pas l'espace ni le temps requis dans le cadre du présent projet. De plus, la musique populaire n'est pas le type de musique où prédomine une dimension spirituelle si on prend l'ensemble. Il y aura toujours des dimensions spirituelles à toute musique et la musique populaire peut, dans certains cas, atteindre des niveaux tout autant nirvaniques qu'une autre musique. Or, il

²⁰ Freud avait une patiente qui avait pathologiquement des réactions sexuelles à dialoguer avec autrui... (Fonagy)

²¹ Comme par exemple les chants tibétains ou la science indienne des mantras.

faut tout de même admettre que la grande majorité de paroles de la musique populaire traitent de sujets plutôt profanes, et que le contexte du concert et de l'utilisation de média semble généralement axés vers l'hédonisme, le sexe, les relations amoureuses, la consommation ou pire, la violence. Ceci n'est pas une 'condamnation' mais seulement une constatation statistique qui justifie l'exclusion de paramètres 'spirituels' dans l'équation vocanalytique²² pour l'instant.

c) Anthropologie (ethnomusicologie)

L'ethnomusicologie est une discipline qui, par son étude de sociétés de tradition orale, a été confrontée à une riche vocosphère sans aucune notation graphique.

Les études avec le système 'cantométrique' de l'ethnomusicologue Alan Lomax sont une tentative pragmatique de monter une base de données sur les paramètres vocaux dans les musiques du monde pour faire des corrélations entre ces paramètres vocaux dans la musique d'une culture et les particularités de cette même culture au niveaux des mœurs, idéologies, styles de vie, etc.

« Cantometrics began with the hypothesis that song styles, whatever else their cultural function, provide a clear reflection of the personal perspective in societies – the ways in which people assert their presence, relate to one another, and express some of their most broadly shared anxieties. A corollary to this general proposition is that the most important differentials in sex role will also be expressed in singing behavior. The evidence thus far adduced supports both the major hypothesis and the corollary. » (Lomax, 1968: 204).

Il est clair que l'on ne pourra jamais faire des études cantométriques dans nos sociétés occidentales et tenter de les associer au fonctionnement de la société puisque nous sommes diversifiés à un point extrême comparativement aux sociétés étudiées par Lomax et il n'y a pas chez nous de musique qui représente la société dans son ensemble. Du moins seront-elles plus difficiles à déceler.

Toutefois, la détection de certaines corrélations entre les comportements au niveau vocal et au niveau social est assurément une des premières confirmations importantes des recherches cantométriques. Notons une corrélation rapportée dans (Lomax, 1968: viii) entre la tension de l'appareil phonatoire dans le chant et la tension sexuelle chez les femmes de l'Italie (1955) (« north-south correlation between sexual mores and vocal tensions. »). Par ailleurs, des liens sont établis entre les distributions des tâches et les principaux types de formes musicales dans plusieurs sociétés.

²² Il est fort nécessaire qu'une vocanalyse tienne compte d'éléments spirituels, surtout dans un contexte musical approprié, avec aussi une notion élargie de 'spirituel' s'inspirant notamment de la musicothérapie et de la psychologie transpersonnelle.

« Tous nos matériaux tendent à démontrer qu'un style donné de chant populaire exprime un degré de tension approprié au système culturel total. » (Lomax, 1964).

Une autre contribution importante est l'étude de la voix râpeuse ou rugueuse dans les musiques de ces sociétés et la détermination d'une corrélation entre cette caractéristique et l'affirmation de soi ou la projection de soi.

« We have hypothesized (1) that rasp, whenever it appears as a prominent feature of singing style, is the universal sound of self-assertion; and (2) that the differential importance of rasp in male and female song performance reflects the differential patterning of sex roles in the society. » (Lomax, 1968: 205).

Dans *La vive voix*, Fonagy en a fait autant en expliquant la valeur du /r/ dans la psychophonétique comme étant reliée à l'affirmation du mâle en rapport avec l'érection linguale. Son argumentation riche, trop profuse pour être rapportée ici, est très convaincante, voir (Fonagy, 1983: 96-104). Une des propositions importantes de Fonagy serait la base pulsionnelle de la phonation.

L'anthropologue Edward T. Hall a étudié le sens de la distance, dans un sens social et psychologique et qu'il a baptisé la *proxémique*. Il distingue quatre zones de communication (intime, personnelle, sociale, publique) qui imposent leur sémantique au message. Par exemple, l'intimité créée par le murmure ou le souffle.

La sémantique des distances est reprise dans *Speech, music, sound*. (1999 :27) de Theo Van Leeuwen. L'auteur ajoute une zone de communication en distinguant deux zones sociales, (formelle et informelle).

d) Musicologie du chant (théorie)

Paramètres musicologiques

Tel qu'énoncé précédemment, les paramètres conventionnels de l'analyse musicologique ne sont pas adaptés aux paramètres d'expression du personnage vocal. Il y a toutefois de la part des paramètres musicologiques traditionnels – tels que la mélodie, l'harmonie, le contrepoint, le tempo, le rythme, la dynamique, le phrasé, les attaques, l'instrumentation, etc. – une coopération avec les paramètres paramusicologiques. Surtout en ce qui altère le 'texte' musical et même le sens textuel, comme par exemple les nuances de la voix sans toutefois dériver entièrement son caractère des paramètres 'vocaux' ou 'lexicaux' mais de leur combinaison, ce qui exploite la richesse sémantique de

l'instrument vocal. (voir [section 2.3.2 Modalité vocale](#) (Britney –womanizer). Le mémoire de maîtrise de Serge Lacasse *Une analyse des rapports texte-musique dans Digging in the dirt de Peter Gabriel* (1995) est un exemple d'un effort dans le sens d'une analyse musicologique mieux adaptée à la musique populaire.

Dynamique : les variations dynamiques sont beaucoup plus exploitées dans la musique classique, mais lorsque la voix entre en jeu, une voix 'bien posée' peut limiter l'expression vocale. L'usage du micro et d'amplification rend la voix capable de dévoiler un timbre intime et de le projeter en triomphant désormais des lois acoustiques de la projection vocale et du masquage acoustique dont souffrait l'expression classique orchestrale. Les possibilités dynamiques de la musique populaire ouvrent un terrain riche de sens au niveau de l'expression artistique, à travers une psychoacoustique relationnelle. Ce sera surtout avec l'avènement des techniques de manipulation du studio que cette réalité pourra devenir un élément créatif au niveau du timbre. Notons par exemple, la capacité de murmurer à forte amplitude ou de crier *pianissimo*, de s'accompagner, ou d'être entendu parmi des instruments bruyants. En musique populaire il y aurait lieu de parler de la saturation spectrale comme l'équivalent de la dynamique classique. La manipulation du spectre tend à créer des dynamiques 'absolues'²³, à l'aide de compresseurs, de la distorsion, etc. L'usage du sone²⁴ en acoustique musicale pour mesurer l'amplitude perçue dépendant du critère de la fréquence et de la capacité humaine de perception est une mesure de l'influence de l'acoustique. Une autre mesure pourrait inclure la saturation du spectre, donc son timbre au lieu de la fréquence comme facteur sémantique.

Instrumentation : la tradition vocale répartie les voix d'après leur sexe et leur registre. Les voix de femmes se séparent en deux groupes de base, soprano et alto, à ceux-ci s'ajoute les préfixes mezzo ou contre. La voix masculine se divise en ténor, baryton et basse. Comme les compositeurs le savent, dans un cas solo, ces catégories ne sont pas très utiles car la réalité ne coïncide pas bien avec cette typologie, il est utile de connaître d'avance la voix et de composer spécifiquement pour sa tessiture, et dans le meilleur des cas, son 'caractère'. Pour ce qui est de l'accompagnement, il était clair dans la musique classique, et pouvait servir utilement à classer la musique instrumentale. Or, l'avènement de la technologie et de la spécialisation des techniques de studio a rendu l'instrumentation une recette *professionnelle*.

²³ Dynamiques absolues se réfèrent à un son dont l'amplitude est encodée dans le timbre, donc l'onde. Un changement d'amplitude de ce son à dynamique 'absolue' altère seulement sa distance perçue.

²⁴ Le sone est une unité de mesure de l'intensité acoustique *perçue*, puisque cette dernière varie en fonction de la fréquence.

Timbre : que la nuance musicale (l'expression subjective) puisse informer le chanteur du timbre adéquat requis par le compositeur sembla être assez jusqu'à l'arrivée de compositeurs tels que Scelsi, Aperghis, Berio ou Ligeti qui surent commencer l'exploration de la dimension du vocal *possibile*. Au niveau analytique, le musicologue semble réduit à sa capacité linguistique de traduire ce qu'il entend. Ce serait, d'après Serge Lacasse (2000), le travail d'une musicologie du studio, pouvant expliquer des procédés sonores tels que les effets d'une façon aussi objective que la musicologie traditionnelle peut le faire au niveau de l'écriture.

Mélodie : l'étude de la mélodie est essentielle à la compréhension du discours. Elle se positionne de deux manières : par rapport à elle-même et par rapport à l'harmonie. Le geste mélodique est au premier plan et la valeur des hauteurs relativement à l'harmonie perçue. Le geste mélodique consiste à un changement de valeur relative, donc un mouvement dimensionnel et directionnel, dans un espace harmonique donné. Le parallèle à faire avec la phrase est évident et mène au lien entre la mélodie prosodique et la mélodie tonale. La dynamique des accents linguistiques influence les éléments rythmiques et mélodiques, de même que la valeur tonale des hauteurs est leur modalité, la qualité donnée au mot chanté. (voir section 2.2.4).

Sociologie du chant

La sociologie du chant fait évidemment partie de la sociologie de la musique et nous avons déjà discuté de la perspective des études de la musique populaire qui se confondent avec cette discipline. Adorno est un nom important de la sociologie de la musique et il a été un critique acerbe de la musique populaire en adoptant une position idéologique envers la musique qui est hautement philosophique et abstraite. Elle s'investit à des niveaux sociologiques que l'on désigne parfois de macrosociologie. Comme dans la pensée de Marx, les principes théoriques sont appliqués à des niveaux structurels de l'organisation humaine dans son ensemble. Ceci tend à réduire la réalité à des principes idéalistes capable de servir à critiquer la musique selon des positions catégoriques aveuglées par un manichéisme métaphysique omniprésent. Il faudra reconnaître que, malgré une idéologie héritière d'une bourgeoisie puritaine du XIXe siècle et leur manque de rigueur au niveau ontologique, les écrits d'Adorno possèdent néanmoins une profondeur de perspective philosophique indéniable. C'est probablement aussi pourquoi ils sont encore lus aujourd'hui. Les critiques de Middleton sont justes en ce sens que la standardisation est une menace exagérée de la part d'Adorno qui était en proie à une perspective des années trente, qui ne s'est pas manifestée concrètement par la suite.

La position Adornienne doit être comprise comme une position culturelle. Les attaques envers la musique populaire la qualifiant de ‘mauvaise’, doivent être ignorées comme étant regrettables, puisque basées sur la vision limitée d’Adorno de la réalité musicale dans sa subjectivité objective. De plus, des jugements de valeur esthétique selon la dichotomie bon/mauvais sont à rejeter pour qui veut rester fonctionnel dans son interprétation et approcher la musique selon une perspective analytique, descriptive et impartiale.

Ce qui nous intéressera ici ne sont pas les conclusions Adorniennes, d’utilité limitée, mais plutôt les processus mentaux qui mènent à cette pensée, processus que nous partageons dans une certaine mesure. Nous explorerons cette avenue plus métaphysique dans de la deuxième partie en général et plus particulièrement à la section qui se penche sur l’individuation (2.1.6) et le [transfert \(2.3.6\)](#).

Il resterait toutefois quelques références additionnelles pour la sociologie du chant. Nous avons des études de psychologie sociale spécifiquement axées sur la sociologie du chant (Macdonald & al.) et on pourrait souligner que sexualité et musique sont liées dans la vie des jeunes et que la consommation de musique et le comportement sexuel sont souvent liés de multiples façons. [Voir section 2.2.2.](#)

Dans le cas de la sexualité, sa représentation importante dans la musique et la culture populaires est une des causes de son exaltation dans la conscience de l’humanité. Mais c’est avant tout sa présence dans les dynamiques de la conscience pubertaire qui rend le moi intéressé par le sujet à certains moments de son développement émotionnel, hormonal et psychologique. Ceci crée une forte résonance avec certains personnages souvent appelés ‘idoles’ ou des ‘sex-symbols’ représentant des modèles relativement supérieurs, en apparence, dans leurs attributs corporels, sociaux, photogéniques et *vocogéniques*.

“Now, as we have seen, both forms of absolutism initially derive from sites of real social contestation. Music symbolizing the liberation of the ego was connected to revolutionary notions of *liberté, égalité, fraternité*, while music symbolizing the liberation of the id was part of postwar opposition to what was perceived as soulless normality, hypocrisy and sexual repression.” (Tagg, 2003: 70)

Il y a aussi le phénomène du ‘panthéon pop’ qui éveille les passions de groupes imposants de fanatiques, les ‘fans’ dévoués qui se gardent informés des potins au sujet de leurs idoles en restant fidèles aux autres médias de convergence tels que la télévision et les revues de variétés hebdo. On pourrait baptiser ce syndrome du terme : ‘*starmania*’ sans enfreindre de loi terminologique (sauf la priorité à la doxa en matière de sens).

Il est même possible dans certains cas, comme celui de Britney Spears, d'introduire la vidéo 'télé-réalité' de la vie domestique et mondaine de la 'reine du pop' *dans votre maison* ! Serait-ce que le personnage artistique gagne du terrain sur la personnalité confuse et vivant un transfert identitaire ou bien que la personnalité cherche à s'appropriier l'objet du transfert ? Somme toute, il y a des starmaniaques qui vont se réjouir de pouvoir annexer à leur idole des détails domestiques qui renforce l'illusion que ce personnage artistique est un être vivant, tout comme eux... Nous verrons à la section 3 qu'il n'en est pas ainsi.

Cette adulation devient palpable dans le phénomène sociomusical par excellence que sont les compétitions vocales telles qu'*American Idol*. Dans celles-ci l'on retrouve une *mise en scène* des participants, les chanteurs (les gladiateurs) et leur identité, leur parcours difficile pour s'individualiser à travers l'art vocal populaire. Les auditeurs s'identifient aisément à ces chanteurs venus de différents milieux et souvent sans formation officielle autre qu'une détermination admirable. Lorsqu'ils réalisent le rêve (commun et parfois secret, voire étouffé et réprimé) des auditeurs, de bien chanter et d'être admiré comme chanteur. Les auditeurs doivent voter pour le participant qui mérite de gagner et donc ils doivent s'affilier à leur 'idole'. L'immense succès que connaît cette émission (#1 depuis cinq saisons) découle d'une combinaison de deux des intérêts majeurs de l'humanité, la compétition et le spectacle. Le spectacle sert à former, selon leur allégeance, les équipes qui s'affronteront dans un duel menant à la suprématie représentative²⁵. Il y a autant de plaisir à observer le rejet des chanteurs inadéquats, que l'annonce des gagnants. Un plaisir des auditeurs est le triomphe de l'objectivité du juge sur la naïveté narcissique du chanteur sans talent, suivi de la réaction de l'artiste déchu, acceptant la l'amère réalité de son échec ou entrant en confrontation avec le juge persécuteur. Cette mise en scène est soit un montage expressif ou aux finales les réactions sont en direct. Sous cette lumière, et suite à des chutes de ratings, on peut facilement interpréter la raison derrière cette citation :

“Mike Darnell, president of alternative programming for Fox, stated that this season [8] would focus more on the contestants' reality and emotional state. “

Le succès phénoménal de cette émission est relié aux causes sus-mentionnées mais immanquablement relié aussi au contraste entre l'intimité de la voix et la diffusion massive. Relié aussi à la validation du jugement subjectif des auditeurs semblable au plaisir dérivé des propos du disc jockey qui exprime une opinion subjective comparable à celle de l'auditeur au sujet de la musique entendue.

²⁵ La suprématie représentative serait le phénomène typique de dériver une satisfaction lorsque notre favori est le vainqueur. (Transfert).

Jeff Zucker, the new chief executive of NBC Universal, said, "I think *Idol* is the most impactful show in the history of television." [Carter, Bill \(2007-02-20\). "For Fox's Rivals, 'American Idol' Remains a 'Schoolyard Bully'". *The New York Times*. <http://www.nytimes.com/2007/02/20/arts/television/20idol.html>.](#)

Ce phénomène est jugé ici comme étant l'observation d'un besoin humain d'affirmation de soi qui emprunte l'expression et l'idéologie culturelle basée sur les créations qui lui servent de monnaie (puissance cathartique, capital culturel, identité socioculturelle) et créant des réseaux socioculturels et un marché. Une pratique dont les produits deviennent des véhicules idéologiques et des modèles relationnels éducationnels pour les groupes socioculturels visés.

1.1.6 Synthèse des références au personnage vocal

Il semble bien y avoir deux différentes conceptions du personnage vocal. L'une de celles-ci, élaborée par Cone et discutée par Abbate, Halliwell, Monelle, et autres, provient d'une vision opératique ou du moins classique du personnage vocal. Ce contexte veut inclure le texte, la ligne mélodique, (Cone) parfois même le costume (Halliwell) ! Ce personnage vocal 'classique' est traité comme si il est sourd (Abbate), inconscient, 'subconscient', en amour (Cone) ! Bref, ce personnage semble posséder les attributs du personnage scriptural, musical, artistique en plus de connaissances et des sens humains de perception! Il doit y avoir confusion dans la terminologie. Référons nous aux trois axiomes de départ²⁶ et nous voyons que le mot vocal est souvent superflu dans les attributs du personnage vocal tel que véhiculé par ce groupe de références, ce qui implique que nous avons simplement affaire à un personnage.

Ironiquement, la division du personnage vocal offerte par Cone semble ignorer la contribution que peut apporter la communication paralinguistique dans le chant. Il y manque une dimension paramusicologique, la subtilité des nuances du personnage en musique populaire n'y figure pas. La position à prendre est que soit nous avons deux catégories de personnage vocal, l'une classique, l'autre populaire, sinon il faut dénoncer le personnage vocal 'classique' comme étant réellement autre chose, comme un protagoniste vocal ou simplement un personnage d'opéra, somme toute ce n'est pas important pour notre projet. Les contradictions dans la littérature musicologique 'classique' sont ainsi écartées de notre perspective. Ce qu'il faut faire ici est de définir le personnage vocal pour la musique populaire et sa logique interne basée sur les trois axiomes logiques de départ. Nous avons fait un survol des contributions au personnage vocal et ne seront retenues que les propositions

²⁶ Les trois axiomes sont décrits à la p.4.

valides dans le cas où elles s'appliqueront à notre compréhension du personnage vocal dans un contexte limité à la musique populaire.

Le personnage vocal 'classique'

Cone : La persona vocale adopte la persona poétique du texte comme étant sienne et lui ajoute sa ligne vocale. Le personnage vocal existe en trois niveaux simultanés. Le personnage vocal est le protagoniste de la chanson. Il y a un personnage qui s'exprime par toute l'œuvre, celui du compositeur. Le paraverbal (seulement la mélodie) représente l'inconscient de la personnalité et peut aussi être mis en parallèle avec le musical. Musicalisation de la psyché. Anthropomorphisation musicale de l'accompagnement. L'inconscient prime sur le conscient.

Abbate : Autonomization vocale. Rejet du contrôle hégémonique du compositeur sur les personnages.

Le personnage vocal 'populaire'

Frith : On joue le personnage vocal en l'imitant. Adopter une personnalité vocale. Se parer d'un costume vocal, jouer le rôle du personnage en l'adoptant. Une connaissance du chanteur provient de la voix. Le chanteur peut attirer l'attention sur sa propre position envers l'œuvre. Il y a des couches d'interprétation dans la musique populaire. L'utilité d'explorer les nuances du sentiment et de le discuter. Image que l'on se fait du personnage à cause de la publicité.

Tagg : Il y a un espace acoustique qui met en scène la voix. La voix se distancie plus par son caractère que par son intensité acoustique. Les stratégies vocales ont un lien nécessaire avec le sens du message. Les auditeurs peuvent reconnaître le corps des locuteurs par la voix. Les gens reconnaissent les voix par des stéréotypes de personnalité.

Middleton : Il est possible d'envisager un lien entre un air diatonique et un personnage vocal (leitmotiv). Le personnage vocal peut oblitérer la ligne mélodique. Critique de la pseudoindividuation Adornienne. L'importance des paramètres 'performanciers'. La relativité microprosodique lors d'une version.

Le personnage vocal 'phonosémantique'

Fonagy : L'encodage double du langage vivant. La fonction de la désensibilisation dans la communication. L'inconscient se cache à la surface du message. La marge expressive des catégories sémantiques. La sémiologie glottale. Les bases pulsionnelles de la phonation.

1.1.7 Synthèse et conclusion

La voix est l'instrument principal de la communication humaine. La voix transporte une richesse sémantique incalculable. Une grande part de ce système de communication reste inconsciente autant du côté de l'ouïe (de laquelle on sait relativement très peu) que de la parole. La science commence à avancer des théories avec des mesures technologiques, ce qui est utile, mais la compréhension musicologique du phénomène du chant est autant sociale que physiologique et acoustique. Ce qui est important de comprendre est que le spectre révèle beaucoup sur le corps qui lui révèle sur l'état d'âme. Il se produit une empreinte vocale du corps du chanteur qui peut révéler beaucoup à notre inconscient et nourrir une impression intuitive, une appréciation subjective objective.

La voix nous informe sur différents niveaux simultanément. Ces derniers varient selon leur objectivité. Ils partent de l'identité corporelle et se rendent à des qualités abstraites. Il est clair que la forme du corps est source d'information somatotypique, à laquelle s'ajoutent le groupe d'âge et une pulsion fondamentale. La phoniatrie a reconnu des voix 'pathologiques', donc empreintes vocales associées à des troubles de la personnalité. Il y a une région acoustique du spectre vocal qui contient le 'formant du chanteur' (vers 3kHz). Ce formant est responsable du pouvoir de projection que possède le chanteur 'classique', et doit être développé par un entraînement vocal, signe d'une formation classique.

L'art vocal, de par sa nature, est une expression humaine qui représente l'être humain. Ce statut lui confère le pouvoir d'évocation de personnages. Le personnage est un être virtuel ayant tout de même une présence sociale lui donnant une voix et une influence. Il a toujours été symbolique mais pendant longtemps inconsciemment. Aujourd'hui nous savons reconnaître la nature symbolique de l'art. Dans le cas du chant, comme Cone l'a suggéré, il s'agit de faire le parallèle entre la musique dans son ensemble comme étant le personnage du compositeur, en d'autres mots, de considérer la musique comme étant représentant d'un être humain. Il a également corrélié la musique comme étant perçue inconsciemment par le protagoniste, comme la prosodie est inconsciente dans la parole. Nous sommes donc témoins d'une somatisation musicale ou une anthropomorphisation du spectre acoustique. Les parallèles à faire entre l'être humain et la musique sont évidents et leur exploration

est enrichissante. Surtout avec les repères du discours conscient étant la mélodie vocale, avec son expression suivant la loi du double encodage (affectif et intellectuel). La voix sert de point de repère pour centrer l'égo et donc la conscience et la personnification de la ligne vocale comme étant sa contribution autonome avec la mélodie comme intonation et le contexte affectif, le *mood* de cette personne est représenté par les paramètres tonals et leur lien avec la prosodie sans oublier les paramètres paralinguistiques contenus dans le spectre vocal. Ce *mood* est souvent aussi représenté par l'accompagnement, qu'il soit celui du chanteur ou de son environnement où ce que le personnage peut en détecter. De plus, la partie instrumentale devient le terrain où se situe l'égo, le contexte à son élocution, soit un contexte personnel ou un contexte social.

Dans les études vocales plusieurs divergences se retrouvent selon certains axes.

Anatomie ou abstraction : on parle du corps humain ou on parle de tubes et résonateurs.

Macro vs micro : La voix et la vocosphère, vs notes ou même détail vocal localisé.

Objectif vs subjectif : Les mesure sont soit technologiques ou par sondage d'impressions.

Concret vs abstrait : la mécanique vocale vs la philosophie ou la spiritualité vocale.

Corporel vs cérébral : C'est le corps vs c'est le logos!

Pulsionnel vs Artistique : Source créative animale ou d'inspiration divine.

Identitaire vs pseudo-individué : expression humaine idéale vs armes d'oppression médiatique.

Logocentrisme vs vococentrisme : analyse des paroles vs analyse du chant.

Conclusion

En suivant le parcours déterminé par le personnage vocal, nous avons exploré des zones inattendues. Beaucoup de divergences conceptuelles parmi les références pour la même réalité ont créé le besoin d'un contexte conceptuel unificateur pour expliquer le syntagme 'vocal persona' et fournir une traduction française adéquate. Nous avons désormais une compréhension élargie de la voix, une qui inclue la réalité abstraite du personnage dans l'équation et peut expliquer la dimension psychoacoustique de sa perception. Il faudra travailler maintenant à élaborer le contexte psychoaffectif dans lequel la voix s'exprime et catégoriser les dimensions humaines auxquelles l'expression est soumise.

1.2 Réalité empirique

Dans le cas de la voix, il est possible de mesurer mais aussi bien de percevoir et d'inférer.

La mesure objective des paramètres de la voix se fait à l'aide de la technologie.

La mesure subjective des paramètres de la voix se fait à l'aide de l'entendement humain.

Les paramètres mesurés dans les deux cas sont très différents.

Différentes conceptions mènent à différentes méthodes de mesure.

Les mesures objectives sont faites à l'aide de la technologie. Elles nous fournissent des données qui une fois décodées nous donnent un aperçu de la composition du signal sonore, en étudiant sa décomposition spectrale par synthèse additive. L'information objective se résume à de multiples fréquences, chacune d'elles d'une intensité mesurée par sa pression acoustique. Différentes opérations peuvent être faites à l'aide de ces données quantitatives. Cette perspective, quoique objective soit-elle, nous donne des chiffres qui sans l'aide d'une science acoustique déductive pourraient nous laisser totalement incapable de qualifier la voix, encore moins de décoder le message. On pourrait dire que nous avons simplement converti le signal vocal, d'une richesse polysémique, en une série de mesures abstraites pratiquement indéchiffrables en soi. Or, l'analyse mathématique de la dimension physique du phénomène peut très bien nous éclairer, même si seulement dans sa mesure sur une échelle discrète d'un son qui est, non pas la marque du son sur la matière, mais un croquis discontinu d'une représentation abstraite d'une fraction d'un phénomène continu. Restons objectifs et lucides envers la mesure objective. Comme nous l'avons mentionné précédemment au sujet des concepts phonologiques, la compréhension scientifique de ce qu'est la voix est largement prospective.

Les mesures subjectives sont faites par l'entendement humain. La subjectivité, lorsque nous parlons d'un phénomène sensoriel et de source corporelle n'est pas une faiblesse mais garante d'une sensibilité maximale. Dans le cas de la voix, nous avons un corps qui communique avec un autre par l'entremise de la matière, à l'aide des sens. Toute mesure extérieure à l'humain se place à l'arrière de la scène du spectacle, mais jamais dans les coulisses.

La psychologie sociale s'est beaucoup intéressée à la voix et à la personnalité. À l'aide de certaines de leurs expériences empiriques, souvent intersubjectives, nous pourrions trouver des réponses à des questions vocales. Ce qui est remarquable est que l'analyse subjective est souvent précise et que les auteurs de ces jugements subjectifs s'entendent dans une large mesure. Il faut se souvenir que l'objet d'étude ici, la voix, est un phénomène naturel, organique, et que son décodage se fait par un autre système aussi naturel et organique qu'est l'ouïe. Le système naturel se sert des éléments disponibles

dans la nature et communique. Hors de ce système, l'homme peut tenter de l'étudier mais ne doit jamais oublier que dans le domaine vocal, (et d'après Lakoff : référence manquante) subjectivité et objectivité se complètent au lieu de s'exclure.

À l'aide de mesures objectives et subjectives, sans oublier le savoir déjà compilé dans d'autres disciplines, on peut inférer des propositions sur le fonctionnement du système de communication oral. Mais puisque notre recherche se situe dans un secteur en développement, nous devons souvent élaborer de nouveaux outils pour des tâches nouvelles. La méthode de comparaison de matériaux sonores qu'a décrit Tagg (IOCM²⁷) est d'une grande utilité pour l'analyse en musique populaire car elle peut souvent corroborer par association. Ainsi seront analysés des extraits de musique populaire afin d'illustrer la manifestation concrète de l'aspect théorique avancé. Suivant une démarche théorique et déductive et puisant parmi les études et ouvrages de référence pour progressivement confirmer et éclairer le chant.

1.3 Plan détaillé

D'après la conclusion de la première section, nous devons étudier ce qui donne naissance au personnage et comment ses caractéristiques et dynamiques vont se traduire par une vocalité. La maîtrise d'un tel langage vocal sera nommée ici *rhétorique du chant*, une division de la rhétorique dont le médium ne serait pas la parole (rhétorique 'orale'), mais le chant. Cette taxinomie, la deuxième partie, fournira le support théorique explicatif pour la troisième et dernière partie : qui tentera seulement de présenter la structure d'une analyse holistique nommée *vocanalyse* qui puisse faire les parallèles nécessaires entre la musique, la psyché et la société.

L'étude de la personnalité nous fournira une structure évoluant dans un contexte. La simplicité des concepts et leur application à un comportement envers l'extérieur mèneront à des canaux de communication qui seront approchés comme étant des 'voix', capables d'exprimer des messages selon un canal, ou mode d'expression qui leur est propre. Ce canal pourra se servir de tout ce qui est à la portée de la voix, la phonologie complète, mais uniquement dans la mesure où son message peut être encodé. La voix du corps aura une affinité avec les paramètres acoustiques, tandis que la voix de la passion, se servant aussi d'acoustique sera complétée par l'harmonie comme la voix de la raison sera complétée de la mélodie et du texte, du sens explicite. Ces polarisations

²⁷ : Inter-Objective Comparison Material (Tagg, 1979; 2003).

paramétriques donnent naissance à des personnages, comme les personnages vocal, lexical, musical et autres. Ces structures abstraites peuvent devenir des acteurs coopérant par convergence sémiotique pour produire une proposition²⁸. La nature de cette dernière pourra varier selon le message encodé et son affinité avec certains canaux. La délimitation de ces 'voix' avec leurs dynamiques propres pourra nous informer sur le type de personnage.

La logique de la relation que ces personnages entretiennent avec l'humanité mène à une compréhension des éléments rhétoriques sous-jacents à leur esthétique artistique. Nous étudierons le comportement des récepteurs pour valider la puissance cathartique, d'individuation et de médiation des personnages. Nous pourrons ensuite organiser ces éléments dans une structure d'analyse multidimensionnelle capable d'expliquer le sens local et global d'une musique vocale.

²⁸ Par logique propositionnelle nous voulons référer à l'assemblage de sujet, copule et prédicat, désigné par le terme *proposition* en linguistique et dans son parallèle avec l'assemblage de la voix, la mélodie et texte désigné par le terme chanson.

2 Formation du personnage vocal

Une taxinomie de l'expression vocale ne peut concevoir la voix *in vitro*. Alors, pour comprendre l'expression il faut la percevoir en relation avec ce qui est exprimé et qui l'exprime, *in vivo et in situ*. La voix ne se dissocie pas de l'identité du locuteur, ni de son intention. Nous allons donc tenter une synthèse conceptuelle de ce personnage qui s'exprime par le chanteur ; la voix de la voix. Suivant cette logique holistique, une structure ternaire s'est imposée : personnalité, vocalité et rhétorique. L'être, ses voix et son expression.

2.1 Personnalité

L'expression vocale sera étudiée à partir de l'être humain puisqu'il est à la racine de l'acte. Cette section vise à éclairer quelque peu la base du chant en se servant de concepts de psychologie définissant la persona. Il faut une base concrète et solide pour le personnage vocal et sa genèse se trouve non seulement dans la psychologie et la conscience de l'être chantant, mais aussi dans son inconscience. Nous allons explorer, quoique superficiellement, les termes clés se retrouvant dans les écrits de plusieurs chercheurs qui ont tenté de comprendre l'être humain. À l'aide de concepts de base provenant des 'classiques' de la psychologie du XXe siècle, toutes branches confondues, sera élaboré un contexte théorique sur lequel reposera l'esquisse d'une psychologie du chant. La psychologie étant une science divisée par des 'camps' qui s'affrontent sans cesse pour la suprématie sur 'la vérité', nous éviterons autant que possible d'y prendre part sauf pour justifier nos choix en utilisant les notions essentielles qui conviennent à une élaboration strictement musicologique, quoique dans une perspective musicologique ouverte autant à la sociologie, l'acoustique et la linguistique, qu'à la psychologie.

Certains aspects doivent être clarifiés et nous avons choisi de les présenter par développement d'un thème. Premièrement il faut définir le terme *persona* et son lien avec le *Moi*. Ensuite, ce concept du Moi implique le couple conscient/inconscient. Ces derniers nous propulsent vers le couple personnalité/caractère qui eux nous mèneront au couple personnage/rôle. Suivront logiquement une exploration de l'identité et son lien avec la communion. Ce sont ces dynamiques qui nous mèneront finalement aux concepts d'authenticité et individuation. Un diagramme sera élaboré tout au long de la section, comme témoin graphique des ajouts théoriques.

2.1.1 Persona et le moi

Il sera nécessaire ici d'éclairer le terme *persona* et sa possible traduction française dans le cas du syntagme *vocal persona*.

Voici la définition du terme *persona* d'après l'*Oxford Dictionary* :

persona: « the aspect of someone's character that is presented to or perceived by others. »

et

character: « the mental and moral qualities distinctive to an individual. »

Ces définitions nous apportent quelques termes nouveaux : **caractère**, qui est défini par **qualités mentales et morales** qui distinguent un **individu**. Nous allons clarifier ces notions au cours de la section 2.1.

Voilà pour le sens courant, et maintenant pour sa traduction: dans le dictionnaire français/anglais *Oxford-Hachette* nous retrouvons :

persona *n*

1- <Theat> (pl –**ae**) personnage *m*;
- dramatis personae
personnages *mpl* (de la pièce);

2 <Psych> (pl –**ae** <GB>, **personas** <US>) personnage *m*.

« se composer un personnage = to adopt a persona ».

Pourtant, on n'a qu'à ouvrir un ouvrage de Carl Gustav Jung pour voir que le concept de la persona est utilisé en français dans la psychologie analytique. D'après Jung :

« la *persona* n'est qu'un masque, qui, à la fois, dissimule une partie de la psyché dont elle est constituée, et donne l'illusion de l'individualité ; un masque qui fait penser aux autres et à soi-même que l'être en question est individuel, alors qu'au fond il joue simplement un rôle à travers lequel ce sont des données et impératifs de la psyché collective qui s'expriment. » (Jung, 1964[1933]: 81-82).

C'est plutôt Pierre Janet qui utilise le terme *personnage*. Mais tandis que Jung explore les profondeurs de l'inconscient et considère la persona comme un élément constitutif de la psyché collective, Janet est au contraire plutôt pragmatique et simpliste. N'empêche que Janet (1929 :179-190) fait une description très détaillée du côté social du personnage. C'est pourquoi, dans ce travail, nous réserverons le terme *persona* pour la stratégie du moi, donc dans un sens poétique et *personnage* pour sa dimension esthétique. La persona serait plutôt comme une dynamique de la relation entre

l'individu et son environnement, le processus d'expression comme tel. Le personnage serait le résultat manifesté, vu dans son contexte. Chez l'être, il n'y a qu'une seule persona et de multiples personnages puisque la persona est le port du masque et les personnages sont les masques. Dans le cas de la musique populaire nous parlerons presque toujours de personnage puisque le *vocal persona* se limite à une manifestation : un *personnage vocal*.

« The persona is a complicated system of relations between individual consciousness and society, fittingly enough a kind of mask, designed on the one hand to make a definite impression upon others, and, on the other, to conceal the true nature of the individual. » (Jung, 1928: 305).

On remarque de prime abord que nos définitions s'accordent sur le fait qu'il y a *quelqu'un* qui présente, intentionnellement ou non, des *personnages* par son comportement. Mais qui est ce *quelqu'un* ?

« L'événement le plus important dans la vie d'un homme est le moment où il prend conscience de son moi. » TOLSTOÏ (cité dans (Rank, 1934 [1929] :7)).

On ne surprendra personne en dévoilant que c'est le moi qui porte le masque du personnage, mais qui est ce moi ?

« [...] il faut considérer le moi non seulement comme le théâtre de la lutte qui se livre entre les instincts (le ça) et les inhibitions (le sur-moi), mais qu'il faut aussi voir en lui le support conscient d'une *tendance ascensionnelle, le représentant autonome du vouloir et du devoir, comme idéal personnel.* » (Rank, 1934 [1929] :10)

Le vouloir et le devoir seraient probablement ces qualités morales et mentales de notre définition du caractère, il y a un lien avec le couple traditionnel de la passion et la raison, nous y reviendrons plus tard.

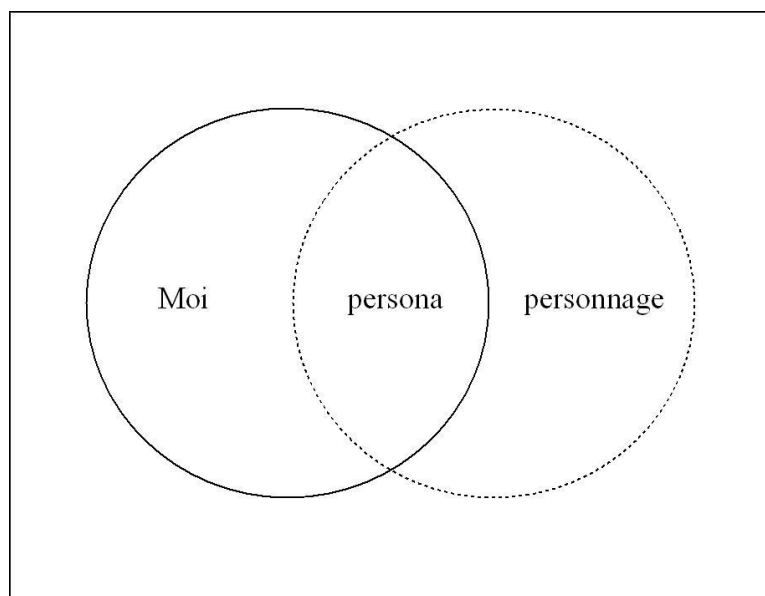


Fig. 2.11 – Le moi et le personnage crée

D’après Jung (1959 [1951] :5), le moi est simplement la partie consciente de la personnalité qui elle, est insondable dans son inconscience. Cette part inconsciente n’est pas négligeable car elle contient souvent les qualités décisives de l’être qui sont innées et doivent être découvertes par analyse.

La persona est une structure de comportement choisie ou imposée, mais toujours véhiculée par son hôte, la personnalité, pour convenir à l’interaction, dont le moi est conscient ou non, dans une situation donnée. D’après Jung, Janet, Berger et Goffman le piège est d’y croire, en d’autres termes, la persona qui « n’est rien de réel » (Jung, 1964[1933]: 82) devient hors du contrôle conscient du moi, qui s’efface lorsqu’il s’identifie à son personnage. D’après Jung c’est vraiment une partie de soi qui devient indépendante et qu’il appelle ‘persona’. Ceci implique qu’il y a une partie de la personnalité qui est consciente et une qui ne l’est pas ; ceci rejoint évidemment le concept psychanalytique du moi et de l’inconscient.

“I have suggested calling the total personality which, though present, cannot be fully known, the self. The ego is, by definition, subordinate to the self and is related to it like a part to the whole,” (Jung, 1959: 5)

Il y a clairement un lien entre persona et personnalité. Nous allons donc étudier le concept de personnalité pour comprendre son lien avec le chanteur, en tant qu’être humain. C’est à travers la relation que la personnalité trouve son existence mais aussi son expression, qui sera tributaire des conditions de cette relation : le masque de la persona.

Le personnage est toujours une fraction de la personne, un masque. De plus, comme le disait la définition d'Oxford : l'aspect du caractère qui est **présenté ou perçu** par les autres. Ce qui nous rappelle qu'il y a une différence, impliquant une compétence et une transparence, entre l'intention du porteur du masque et ce qui sera perçu par l'auditoire et tributaire de la nature changeante du sens au cours du processus de la communication. La position n'est pas relativiste, seulement qu'il faut noter qu'il y a une part du sens qui est ajoutée ou perdue – que ce soit pour des raisons personnelles ou par acuité de la perception – qui altéreront le sens intentionnel d'une façon partiellement imprévisible. Il faut donc concevoir que dans ce plus grand système qu'est la personnalité se trouve la source de ce que nous pouvons observer au niveau du comportement du Moi, le personnage.

Le lecteur aura peut-être remarqué l'absence de Freud dans notre explication du moi et croira que nous lui avons substitué Jung. Il y a deux raisons pour ce choix. Premièrement, nous traitons avec le terme *persona* et bien sûr, Jung a développé un concept de ce nom. Deuxièmement, nous rejetons la suprématie du freudisme²⁹ comme n'étant pas fondée sur la valeur des théories mais de leur dissémination. Henri Ellenberger énonce bien la distinction entre Freud et Jung :

« Carl Gustav Jung, no more than Alfred Adler, is a deviant from Freud's psychoanalysis, and his analytic psychology should not be measured with the yardstick of Freudian psychoanalysis any more than psychoanalysis should be measured with the yardstick of analytic psychology. Both should be understood in terms of their own philosophy. ». (Ellenberger, 1972: 657).

2.1.2 Conscience et inconscience

“Vocal messages are ‘codes’ in the original sense of the term: written in code, concealed by the conscious linguistic message.”

(Fonagy, 2001: 35).

Il serait naïf de croire que Freud a découvert l'inconscient. Premièrement, l'inconscient existait déjà en tant que concept dans l'Inde védique, deuxièmement, le terme allemand provient du philosophe allemand Christoph Riegel. Troisièmement, comme le démontre Henri Ellenberger (1972), Mesmer,

²⁹ Nos références à Freud seront limitées pour plusieurs raisons : ses concepts importants se retrouvent chez ses contemporains tandis que ses autres concepts nous seraient de peu d'utilité. Pour ce qui est de la question éthique, voir (Ellenberger ;1972) pour les sources de la 'sagesse' Freudienne, et les preuves de la falsification du fameux cas (Anna O.) qui est à la base de la psychanalyse. Au sujet de la position Freudienne de profiteuse envers ses patients et de leur dénigrement, voir (Ferenczi, 1995[1932], pp. 185-186). Jung révèle aussi les aveux Freudiens au sujet de son imposture professionnelle (que la réussite thérapeutique initiale avait été un échec total) voir Ellenberger,1972, Roazen,2000).

Charcot, Breuer et d'autres ont tous joué un rôle dans son élaboration moderne (en occident). Donc, c'est à travers les travaux sur l'hypnose que l'inconscient s'est dévoilé au départ et continue d'être observé au cours des études plus récentes en hypnose. Les recherches dans le domaine du subliminal démontrent bien l'influence des impressions captées inconsciemment (Fisher, 1956). Notons en passant que c'est bien avec *la voix* comme outil que des pionniers tels que Milton H. Erickson ont exploré l'inconscient de leurs patients. La combinaison de la suggestion (une façon de parler) et d'une méthode de 'confusion', un genre de subliminal intellectuel, (rendant la suggestion plus efficace puisqu'elle outrepassa la conscience rationnelle) s'est vue commercialisée récemment sous forme de disques thérapeutique appelés *audiocaments*³⁰. Il faut remarquer que ce fameux *limen* 'seuil' peut très bien varier suivant les circonstances psychologiques de l'écoute.

Parmi les concepts de la conscience/inconscience, il y a bien sûr Freud qui divise en trois instances, le ça, le moi, et le surmoi, s'inspirant des romantiques allemands et de Nietzsche. Un ça qui est le refoulement de l'animalité, des traumatismes infantiles, le siège de la libido ; et le surmoi qui est l'intégration de l'autorité parentale, un aspect qui persécute le pauvre moi, qui lui doit satisfaire ces deux bourreaux. Voici comment Otto Rank le décrit :

« [...] chez Freud, il [le moi] était en quelque sorte coincé entre deux puissances invincibles : le ça intérieur et le sur-moi venu de l'extérieur, dont il n'était guère que l'instrument passif. Poussé par la libido du ça et inhibé par les facteurs moraux venus des parents, il tombait au rang de valeur négligeable, presque sans fonction propre et forcément sans volonté de créer ou même simplement de poursuivre consciemment un dessein. Or, le moi individuel est bien autre chose que le scène où se déroule le conflit continué entre ces deux grandes puissances. Non seulement il est le soutien des valeurs supérieures, même fondées sur des identifications avec autrui; il est encore le *représentant* temporel de la force cosmique primitive, quel que soit le nom qu'on lui donne, sexualité, libido ou ça. Sa vigueur est d'autant plus grande qu'il la représente plus largement : *c'est la vigueur de cette force primitive représentée dans l'individu que nous appelons volonté*. » (Rank, 1934 [1929] :9)

Jung divise aussi en trois, mais avec une distinction importante : un inconscient personnel et un inconscient collectif. Il subdivise ensuite l'inconscient en trois³¹ : persona, ombre, et anima/animus. Nous ne pourrions approfondir l'étude de tous ces aspects dans l'étude présente hormis la persona, qui est à l'étude ici. La figure 2.12 indique le moi et l'inconscient.

³⁰ « Basé sur les techniques de suggestion du Dr. Milton Erickson, ces disques sont le résultat de quinze années de recherche en psycho-acoustiques [*sic*] et en médecine psychosomatique (de nombreux hôpitaux en Belgique et en France l'utilisent à présent: labo du sommeil, salle de réveil, anesthésie loco-régionale, médecine préventive, etc.). » (<http://www.psychomed.com/fr/presentation.htm>) validée le 30 mars 2010.

³¹ Il faut dire que ces parties ne sont pas exclusivement 'personnelles', on les classe souvent dans l'inconscient collectif car, comme dira Jung au sujet de la persona, « elle n'est qu'une formation de compromis entre l'individu et la société », (1964[1933]:82), il reconnaît que l'inconscient personnel se fonde dans le collectif et que collectif peut varier dans ses membres.

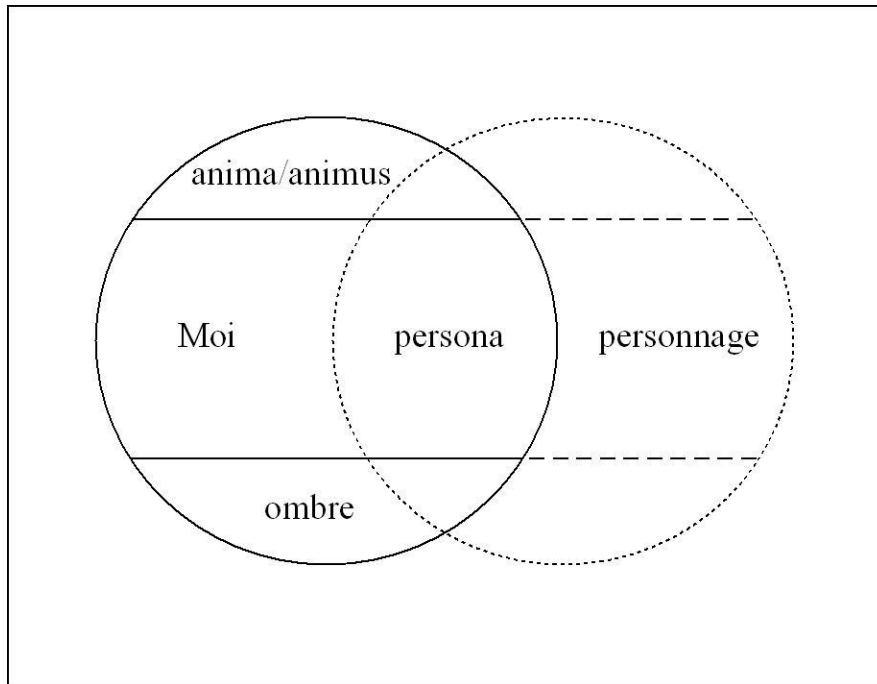


Figure 2.12 – le moi, la persona, l'ombre et l'animus/animus et le personnage

Si nous ajoutons la définition de la conscience selon la première topique freudienne, il est question d'une perception sensorielle qui ne peut devenir consciente avant d'avoir été filtrée par association (inconsciente) et ensuite contenue dans le préconscient. Voir la figure 2.13 pour l'ajout de zones de conscience, à l'extérieur du moi, sur un axe vertical.

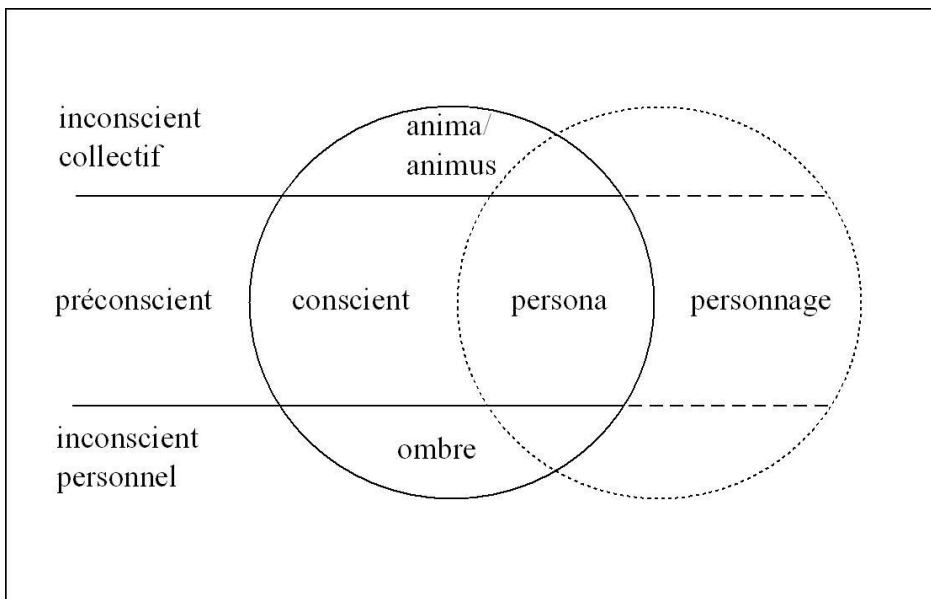


Fig.2.13 – zones de conscience, de préconscience et d'inconscience.

La conscience dite ‘de veille’ n’habite pas réellement dans le présent mais dans un espace tridimensionnel (passé-présent-futur) dans lequel interagissent ce que Husserl nomme la ‘rétention’ (les mémoires passées) et la protention (nos attentes, prévisions). Voilà pourquoi la conscience n’a jamais accès à la réalité directe mais seulement à la version préjugée par l’intellect qui lui, est un construit culturel et personnel. Le seul moyen d’y échapper serait, d’après Husserl, par une réduction phénoménologique qu’il a baptisé *epochè*³², mais là encore, pour ensuite exprimer cette conscience il faudra des mots, ce que Derrida (1967) sera prompt à rejeter comme faisant partie de ces mêmes construits culturels. Bref, la conscience, qui *n’est pas* la mémoire, requiert la mémoire pour devenir consciente d’une fausse version d’elle-même !

Notons que la figure 2.14 indique bien par ses intersections qu’il y a une part interne et une externe au moi. Cela semble bien coïncider avec ce que l’on appelle l’image de soi ; un construit du moi fait à partir des mémoires et des jugements des autres, *intériorisés* par le moi qui y reconnaît ses attributs définitifs, souvent à tort, et dans des cas extrêmes le menant soit à un fatum coupable de mauvaise foi Sartrienne ou une suffisance mégalomaniacque. Nous y reviendrons lorsque nous tâcherons de remplir notre diagramme.

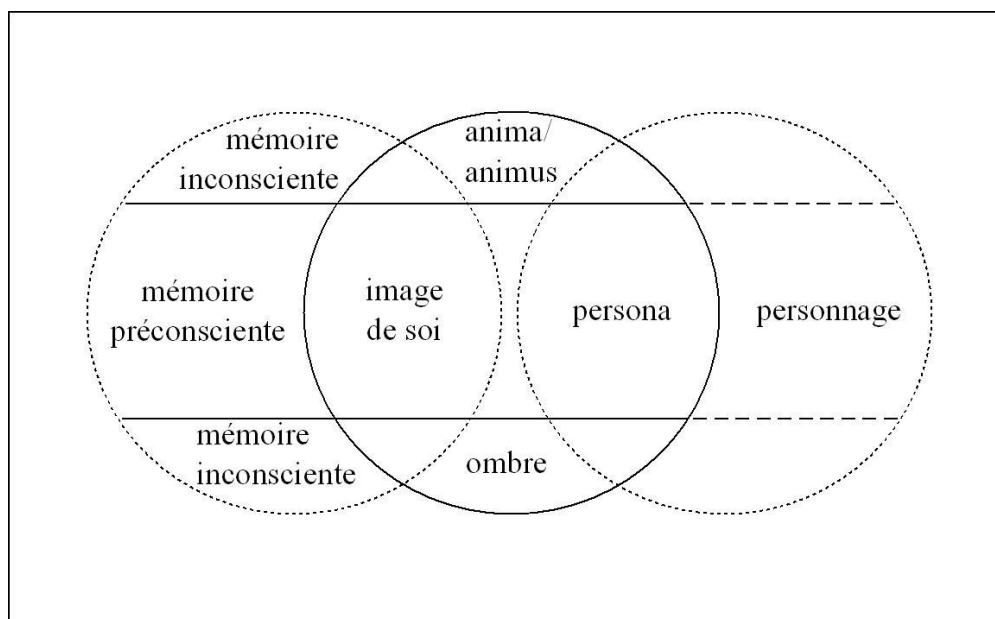


Fig.2.14 – ajout de la sphère mémorielle

³² Terme grec utilisé par les sceptiques pour désigner la suspension du jugement. (À ne pas confondre avec la ‘suspension de l’incrédulité’ de Coleridge.)

2.1.3 Personnalité et volonté

« La personnalité consciente est une somme, celle des données psychologiques qui sont ressenties en tant que personnelles »

(Jung, 1964[1933] :5).

« l'homme y est à la fois créateur et créature, ou, plus exactement, de créature il *devient* créateur dans le cas idéal, créateur de son moi, de sa personnalité. »

(Rank, 1934 [1929] :8)

La personnalité est un sujet très vaste qui a été un terrain d'étude très fertile au XXe siècle. Encore ici, nous ne pourrions l'étudier en détail. Plusieurs théories de la personnalité ont vu le jour, suivant les théories des émotions. Il est clair que tout modèle de la personnalité serait bien incomplet sans une théorie des émotions.

Nous débiterons par ajouter à notre tableau synthétique ce qui représente la plus élémentaire division de la personnalité, le couple archaïque raison/passion (voir figure 2.15).

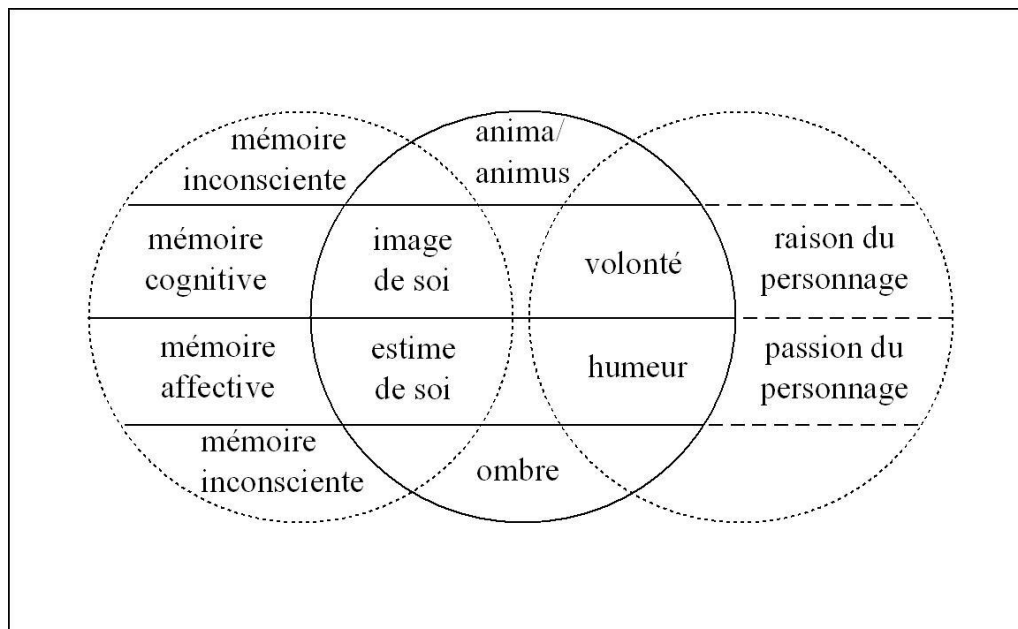


Fig.2.15 – ajout du schisme raison/passion

Comme nous le voyons, conceptuellement, les éléments supportent bien une telle division. Toutefois, en pratique, l'on peut rarement trancher et c'est pourquoi nous utilisons le terme psychoaffectif pour qualifier comme un tout les objets traités par la conscience rationnelle et la conscience affective.

Le personnage est présenté par le moi, mais ce dernier n'est que la partie consciente de la personnalité, il n'est pas autonome. Comme nous l'avons vu à la section précédente, des régions importantes du Soi lui sont occultées. C'est d'ailleurs pourquoi il n'est pas tout à fait maître de lui-même – recevant des impulsions, des désirs, des humeurs, des idées d'il ne sait où – et il reste sous l'illusion qu'il sait ce qu'il veut, s'accrochant en vain à une notion tout aussi naïve que chimérique : le libre arbitre.

Vue de l'extérieur, nous pourrions attribuer à la personnalité des qualités et des aptitudes révélant un certain caractère, mais nos déductions n'en resteraient que fondées sur le comportement du personnage. Et si le moi était conscient, contrôlait le personnage à sa guise, là encore il serait manipulé par le milieu social dans lequel il baigne sans jamais trop questionner son insidieuse influence. Ce personnage est donc finalement le pantin d'un pantin !

La figure 2.16 ci-dessous illustre les réseaux de communication entre la personnalité, le moi et le personnage.

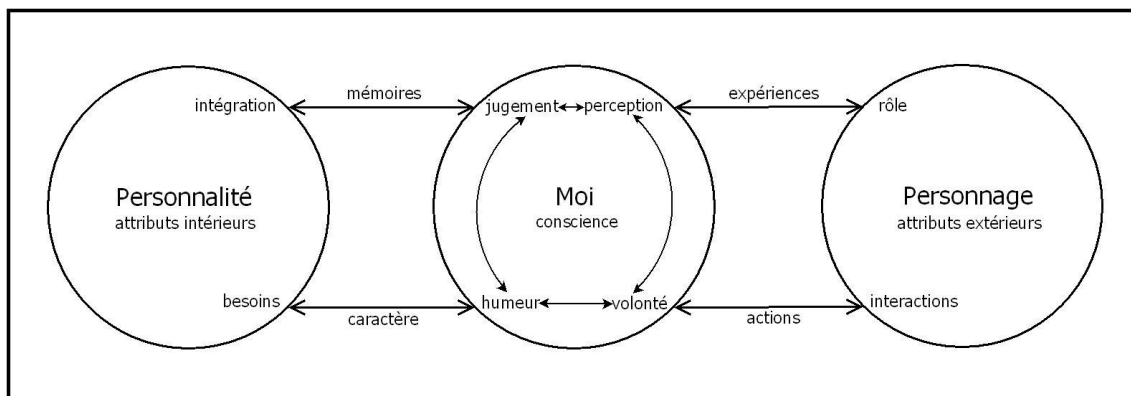


Fig. 2.16 – réseaux de communication

Maintenant faisons une visite guidée rapide de la figure 2.16. Nous pourrions commencer à n'importe quel endroit car il n'y a ni début ni fin aux réseaux. Commençons par le terme expériences, qui est un flux de données brutes qui seront filtrées à leur arrivée par la perception du Moi. Déjà il y a eu censure, car le moi ne perçoit que ce qu'il peut bien percevoir, ou ce qu'il ne peut

ignorer, le reste ne lui parvient pas. Pourquoi ? Le jugement. Comment savoir ? L'hypnose. Ensuite le tout se fond dans l'environnement interne du moi, son humeur interfère avec son jugement et vice versa, et lorsqu'il est décidé, la volonté le pousse à 'répondre' à son expérience par une action, quelle qu'elle soit, produisant une extériorisation qui anime le personnage dans une interaction spécifique. Notons qu'il n'y a plus de flèche ici, c'est parce que nous sommes dans le domaine social des 'autres' et que tout peut arriver ou rien du tout, mais à la fin, c'est le monde social qui va donner au personnage son rôle, qui lui, fera partie de l'expérience du Moi.

Reprenons cette même boucle mais en sens contraire. Parmi les interactions avec le monde extérieur, ce dernier aura une action, celle-ci sera 'filtrée' par la volonté. Évidemment, si le moi le veut bien elle sera facilitée tandis que si le Moi n'en veut pas il s'y opposera, encore ici la volonté sera tempérée par l'humeur et le jugement qui eux seront basés sur la perception. Si l'action s'impose contre son gré, cette 'expérience' sera décodée dans le personnage comme un rôle de victime ou de dominé. « Le personnage se construit par des croyances qui sont plus ou moins justifiées par la conduite des autres et surtout par l'effet que cette conduite produit sur nous. » (Janet,1929:188).

Cette explication pourrait être complète si l'on se contentait de mots comme 'jugement' et 'humeur' en les acceptant comme s'ils s'expliquaient d'eux-mêmes. Ce n'est pas le cas ! Il y a quelque chose avant le jugement, avant l'humeur. Il faut aller au-delà de la raison et de la passion. Une réponse se trouve dans ce que nous appelons la mémoire, qu'elle soit consciente, préconsciente ou inconsciente. Comme nous l'avons dit déjà, la conscience ne pourrait exister sans la mémoire, puisque le jugement nécessite des données pour comparer et se prononcer sur de nouvelles expériences. Comme l'a bien dit Linton (1945:129) : « le processus de formation de la personnalité semble être essentiellement un processus d'intégration de l'expérience, laquelle à son tour résulte de l'interaction de l'individu avec son environnement. » Or, ce qui complique la chose est que le moi n'est pas conscient de toutes ses mémoires ; certaines sont oubliées, d'autres sont refoulées et d'autres encore n'ont jamais été conscientes. Pour protéger le moi de la dure réalité ou pour l'empêcher de revivre un traumatisme par sa mémoire, la personnalité impose, dans le premier cas une barrière perceptuelle, et dans le second, une barrière amnésique. La barrière amnésique n'empêchera pas la mémoire d'avoir une influence, au contraire, elle devient opérante sans attirer l'attention sur elle-même. C'est d'ailleurs le seul but de la psychanalyse que de dévoiler ce type de mémoires pour les intégrer ouvertement. C'est donc ce 'détournement' de l'expérience qui est indiqué dans la figure 2.17, lorsque les mémoires s'enregistrent dans l'inconscient sans jamais avoir passé par le moi. Certains auront remarqué que le canal est bidirectionnel, c'est pour noter que les

mémoires peuvent transformer l'expérience sans passer par le jugement du Moi, nous en reparlerons.

Maintenant la flèche du bas. Le caractère peut parfois aller jusqu'à déterminer le comportement sans que le moi puisse juger ou vouloir l'action. On peut appeler cela : se laisser emporter. Dans des cas grave, on parle de pathologie (schizophrénie, manie, obsession, etc.) ou d'ébriété. L'action de substances peuvent même à long terme modifier le caractère.

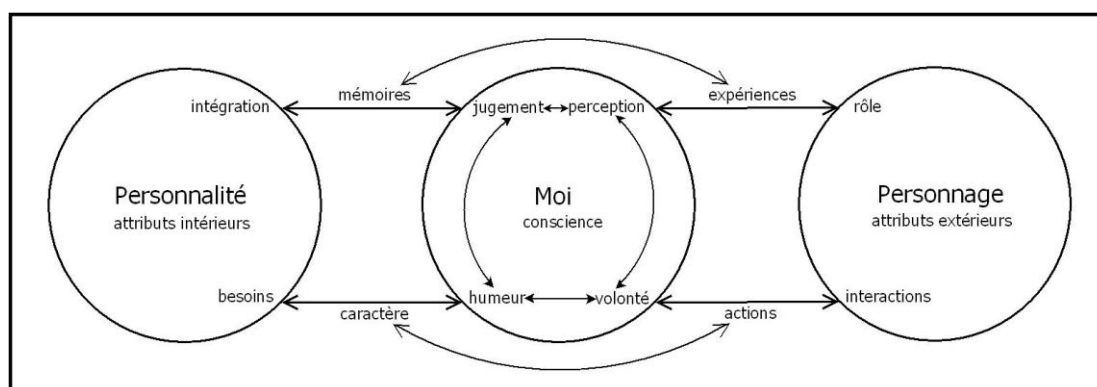


Fig. 2.17 – courts-circuits

À la naissance, l'énergie psychique, *libido* suivant la pulsion³³ de vie appelée *Éros* par Freud, prend naturellement ce court-circuit et c'est avec le temps et les expériences qui s'accumule dans la mémoire que le moi se construit un intellect, et donc un certain jugement et une volonté du moi. Rappelons que la volonté est pour Rank « le facteur fondamental de notre personnalité qui régit et résume toute notre vie psychique » (1934[1929]:5). Cette réalité du développement personnel est un élément fondamental à notre travail car c'est d'après nous une clé indispensable à la compréhension du phénomène musical, d'un point de vue de la psychologie du développement.

“Any other mode of observation would have to take account of the individuality which attaches to the ego as one of its main characteristics. Although the numerous elements composing this complex factor are, in themselves, everywhere the same, they are infinitely varied as regards clarity, emotional colouring, and scope.” (Jung,1959:6)

De nombreuses typologies de la personnalité ont été formulées au cours de l'histoire, notamment : l'astrologie, les tempéraments, l'ennéagramme, la typologie des fonctions jungiennes, la sociologie (qui s'en inspire), les 'Big 5' (pas vraiment une typologie), etc. Il n'est pas notre mandat de les présenter au lecteur, puisque le sujet est trop vaste et dépasse notre projet. Nous allons toutefois présenter sommairement les théories de Jung et comment elles ont aussi donné naissance à des

³³ Nous parlerons plus en détail des pulsions à la section 2.2.2 – La voix des pulsions.

typologies. Le concept même de typologie ne nous attire pas, car il nous semble réducteur et nous préférons étudier les traits et la théorie s'y rattachant que les catégorisations qui en découlent.

La typologie Jungienne (et celle de Briggs-Myers qui s'en inspire) distingue les êtres humains à partir des différences de perception et de jugement qui les caractérisent ainsi que par la direction de l'énergie psychique (introversion/extraversion). Par la factorisation de ces distinctions, la typologie donne seize types. Mais comme toute typologie, elle échoue au niveau pratique lorsqu'on tente de placer les individus dans des compartiments. L'usage de questionnaires, les autoévaluations et leur interprétation sont malheureusement sujets à une énorme marge d'erreur, ce qui réduit leur valeur pratique. Sans compter qu'un individu peut migrer d'un type à un autre.

Les fonctions Jungiennes (1923[1921]) sont de deux types. Les fonctions perceptives (sensorielle et intuitive) et celles liées au jugement (affective et rationnelle). Si nous les ajoutons à notre représentation graphique, elles peuvent se placer comme dans la figure 2.15 (Même si Jung aimait les placer aux points cardinaux pour opposer entre elles affective et rationnelle sur le plan horizontal et sensorielle et intuitive au plan vertical). Nous avons pris la liberté de les connecter entre elles par des cercles. Ces derniers semblent bien faire part de la conscience psychoaffective centrale (connectant la raison (R) et les sentiments (S)) et des accessoires partiellement inconscients, étant toujours filtrés, que sont l'intuition (I) et la perception (P). Ce sont précisément ces fonctions qui permettent au moi de franchir aisément les zones de conscience que nous avons délimitées. Également, nous avons placé l'introversion et l'extraversion aux endroits appropriés pour notre tableau (d'après la disposition du personnage et de la mémoire) quoiqu'il y ait un lien direct entre ces deux directions et les fonctions intuition et perception). Rappelons que l'idée de Jung au sujet de ces fonctions est que pour chaque être humain il y en a une qui est dominante, une secondaire, une tertiaire et la quatrième est inhibée. De plus chacune peut être introvertie ou extravertie, donc dirigée vers l'intérieur ou l'extérieur. Nous avons également ajouté les notions de la figure 2.14 (rôles, volonté, besoins, refoulement, humeur).

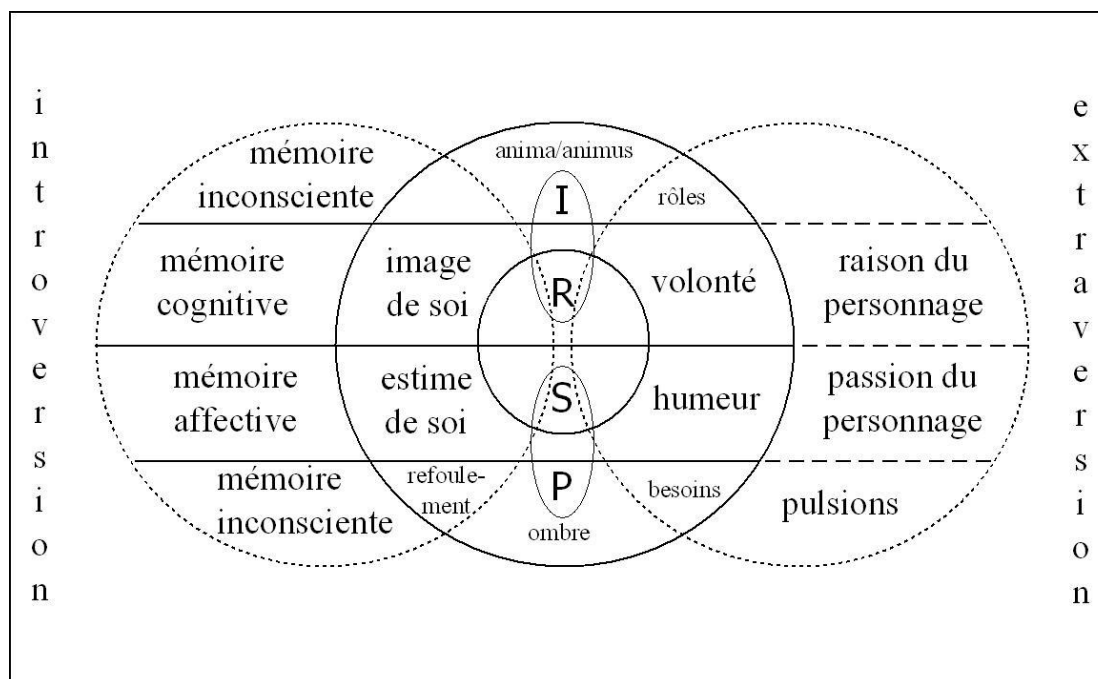


Figure 2.15 – les fonctions Jungiennes

Un des aspects les plus importants de la personnalité reste le plus nébuleux : les émotions. Encore ici nous faisons face à des millénaires de concepts pour expliquer le phénomène subjectif par excellence. Il serait juste de noter que la presque totalité de l'histoire des émotions (affects, sentiments et passions) les considère comme étant une maladie de l'âme. Comme le rappelle Fonagy (1983:33) « D'Hippocrate à James [...] les émotions étaient considérées comme les reflets d'anomalies organiques ou psychiques. » D'ailleurs, le terme *pathologie* lui-même provient de la même racine étymologique que le terme passion. Des stoïques jusqu'à Darwin et Freud, excluant les romantiques, se retrouve une continuité conceptuelle claire : la suspicion de l'émotif. Si l'on ajoute à cela la position religieuse et puritaine ou celle des dictateurs détestés du peuple, il devient compréhensible que l'étude des émotions n'ait pas réellement débuté avant le XXe siècle, à quelques exceptions près (Descartes, Spinoza, Hume, etc.).

Les conceptions 'psychologiques' de l'émotion ont débuté avec James (1884) pour prendre de multiples formes au courant du XXe siècle selon les disciplines (physiologie, biologie, neurologie, etc.). Rank dénoncera la position freudienne contre les émotions comme étant une négation de la volonté (1929). Plus récemment, nous avons l'*appraisal theory* de Lazarus qui se retrouvait déjà chez Aristote, les stoïciens, et qui stipule banalement que les émotions sont la réponse à notre jugement conscient ou préconscient de la situation. D'autres, tel que Nico Frijda (2000) veulent inverser cette théorie car ils avancent que c'est plutôt l'émotion qui influence la pensée. Nous reconnaissons ici

une question circulaire de type 'la poule ou l'œuf' et que les deux théories doivent co-exister. La logique psychoaffective est indivisible, mais cela étant dit, un changement de conception apporte généralement un changement à la réaction affective, tout comme la prédisposition affective *affecte* le jugement, évidemment. C'est pourquoi les enfants sont plus portés vers les réactions affectives, n'ayant pas la maturité conceptuelle, ni l'expérience émotionnelle pour régir leurs réactions irrationnelles. C'est justement l'éducation affective, par l'expérience, qui est nécessaire pour gérer les stimuli de la vie. C'est notamment la fonction primaire des arts, surtout la musique, le conte et le cinéma. Mais il y a, plus explicite, l'éducation sociale qui se situe à un niveau plus rationnel, pas nécessairement plus *réel*.

Une des conclusions importantes est que la personnalité, par l'entremise d'un personnage, manifeste un comportement. Ce dernier donne lieu à des actions qui sont qualifiables et donnent à leur auteur des attributs et aptitudes. La dynamique des comportements est presque toujours liée à la relation, avec soi-même et avec les autres. La relation donne toujours naissance à un rôle par rapport aux participants, il y a des rôles personnels, professionnels et sociaux. C'est à travers le rôle que le personnage participe au monde. Ceci étant dit il ne faut pas sous-estimer le rôle de l'individu par rapport à la société et ses rôles, car même si c'est la société qui fait le 'casting', « *l'individu*, ses besoins et ses capacités (*potentialités*) se situent à la base de tous les phénomènes sociaux et culturels. » (Linton,1977[1945] :43).

2.1.4 Personnage et rôle

« Le personnage est comme un masque qui s'interpose entre les interlocuteurs et remplace les relations personnelles par des conduites prévues d'avance. »

(Berger,1954:69).

Le personnage et le rôle peuvent presque être considérés comme synonymes, mais pas tout à fait. Le personnage serait la composante identitaire et le rôle sera la composante comportementale ou fonctionnelle. Un exemple serait lorsqu'un personnage est transféré au film, on dit : tel acteur va jouer le rôle de tel personnage. Comme nous l'avons vu, le personnage n'est pas le moi mais plutôt, comme le mot persona l'indique, son masque tandis que le rôle est l'action ; la fonction, sa raison. Le terme de masque pourrait sembler être un reproche, voire une accusation d'hypocrisie répréhensible, lorsque qu'il n'y a pas officiellement de théâtre, mais il n'en est pas ainsi. Ce n'est que naturel de porter l'équipement nécessaire lorsqu'on joue une partie de sport d'équipe, et comme

disait Bourdieu (2001) au sujet de la sociologie étant un « sport de combat », les relations sociales ne sont pas différentes « cette lutte sociale est indispensable pour établir la place du personnage et pour la maintenir constamment. » (Janet,1929 :202). Toute communication est également un sport de combat, dans lequel la tenue réglementaire *est un personnage* et les règles du jeu se nomment ‘rôles’. L’être n’y peut rien, et comme disait Janet : « c’est toujours le personnage qui envahit la personnalité. » (1929 :182). Dans une civilisation, une société, un clan, un club ou une famille, bref tout groupe organisé ou pas, se produisent des interactions, des échanges qui donnent naissance à des rôles, à travers lesquels nous nous découvrons. Il en a toujours été ainsi, que ce soit pour le bien commun ou par la force. Au niveau social, Weber dans son ouvrage *Économie et société*, distingue trois types de domination : traditionnelle, charismatique et légale-rationnelle. Il serait notre avis que le ‘star system’ moderne s’apparente fortement au type de domination charismatique, quoique moins politisé que dans la pensée de Weber, mais d’une saveur plus Boétienne. Nous discuterons de cette dynamique de la dominance, dans sa qualité acoustique à la section 2.2.2.

Dans le cas d’un être humain ‘normal’, il n’est jamais question que d’un seul personnage, mais d’une variété que l’on est apte à présenter selon les circonstances. Il y a des petits rôles insignifiants et d’autres qui sont majeurs, ces derniers sont les archétypes Jungiens car ils sont universels. Certains considèrent les rôles non seulement comme définissant nos actions, mais comme *nous* définissant et même comme étant garants de notre équilibre psychique. C’est le cas de Robert J. Landy, qui dans son ouvrage *persona and performance* (1993) attribue au rôle, la cohérence de la personnalité et lui accorde plus d’importance qu’au Soi. (p.7-8). Voici sa définition du rôle :

1. Une unité de la personnalité
2. Un conteneur d’idées et d’émotions
3. Un concept de la personnalité
4. Un personnage au théâtre
5. Une métaphore de la vie sociale
6. Une méthode de traitement (psychodrame)

C’est le rôle qui apporte sa logique narrative à l’intrigue. Nous vivons des rôles dans un drame que l’on crée selon notre vision du monde, notre *weltanschauung*. Sarbin affirme que nous nous insérons dans un narratif que l’on compose avec le monde et ce monde lui-même est un narratif qui n’est pas seulement sur le plan de l’art et de la littérature, mais aussi dans les histoires telle que l’histoire :

« Annals and chronicles are used by lay and professional historians as raw materials for the construction of narratives ». (Sarbin,1986:7).

Sarbin va même beaucoup plus loin en déclarant que l’être humain pense, perçoit, imagine et fait des choix moraux d’après des structures narratives, (ibid. p.8). Berger (1954 :71) donne plus de liberté à

l'homme en affirmant que « [l']homme libre utilise les mécanismes sans en être dupe, il joue ses rôles sans se confondre avec eux et les subordonne aux fins qu'il a choisies. »

La thérapie du psychodrame développée par Jacob L. Moreno est un parfait exemple de la puissance des rôles. Les exécutants/patients peuvent opérer de réelles transformations en adoptant certains rôles en rapport avec leur névrose. C'est un réel travail thérapeutique opéré directement sur le personnage en action spontanée.

L'analyse transactionnelle d'Eric Berne est une théorie s'inspirant de la psychanalyse, tout en étant généralement rejetée par les psychanalystes, faisant partie de la psychologie relationnelle qui se préoccupe des structures de base derrière les interactions comme étant des scénarios transférés de relations antérieures importantes et déterminant le comportement présent. C'est bel et bien l'objet de la cathexis psychanalytique, l'imago jungienne ou même le jeu du personnage de Janet, mais simplifié et popularisé sous une forme thérapeutique. De nos jours, les études de l'inconscient cognitif³⁴ jettent une nouvelle lumière sur ces positions, ou une nouvelle position envers ces lumières. La *même théorie*, mais sous l'égide respectable de la psychologie sociale cognitive, est présenté dans *The new unconscious* (Hassin, Uleman & Bargh, 2005) sous le nom de *Unconscious Relational Self* par Andersen, Reznik & Glassman ! Voici dans leur jargon :

« In this social-cognitive process, “entangled” selves (or aspects of the self that are unique to the relationship with the significant other) are called to the fore in new situations, and we have identified this phenomenon [sic] as it arises in everyday social relations as transference (Andersen & Chen, 2002; Andersen & Glassman, 1996). » (Andersen, Reznik & Glassman, 2005:422).

Même avant Berne, Janet avait déclaré : « Vis-à-vis des autres et vis-à-vis de nous-mêmes, nous sommes des personnages. » (1929 :180) et « Nous avons plusieurs personnages que nous employons suivant différentes circonstances. [...] Nous jouons tous des personnages, mais ce qu'il y a de plus étrange, c'est que nous les jouons pour nous-mêmes. Nous nous croyons tel ou tel. » (Janet, 1929 :183).

« As Goffman defined it [in *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959)], role is “the enactment of rights and duties attached to a given status” (p.16). [...] Within Goffman's world view, life is theatrical and identity is a presentation of ourselves in role to a particular audience. »

[...]

« Sarbin (1986) has extended role into story. Role players become storytellers who make sense of their existence through framing a narrative about their lives in role. [...] As people take on

³⁴ C'est le nom que les 'scientifiques' cognitivistes donnent à leurs 'études' de l'inconscient pour se distancier des théories peu 'scientifiques' de l'inconscient provenant de la psychologie des profondeurs, sociale, humaniste, transpersonnelle, etc.

and play out roles based in the events that make up their lives, they frame stories about themselves in role, which provide an understanding and give meaning to their existence.» (Landy, 1993:24-26)

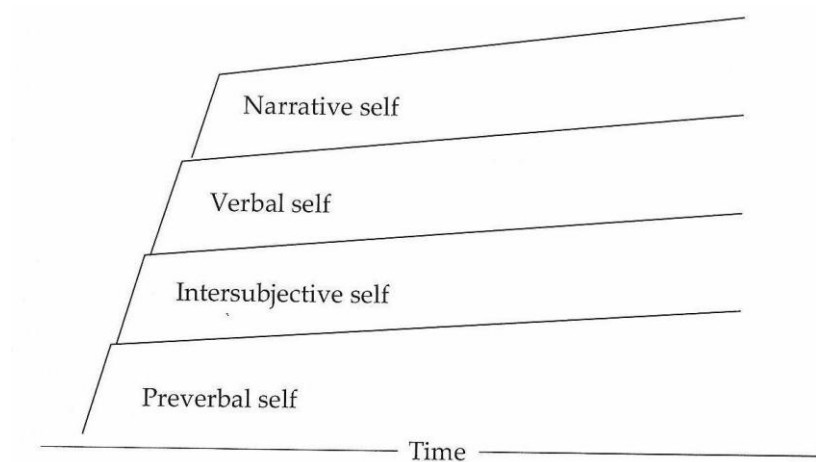


Figure 2.16

On pourra reconnaître dans la figure 2.16 (Stern,1998) tiré de (Kuhl,2007:60) sous le nom de ‘soi narratif’, ce que Sarbin exprime. Notons aussi qu’il y a d’autres structures sous-jacentes qui sont ses prédécesseurs.

Ce ‘soi narratif’ semble bien être notre personnage Janetien. Kuhl ajoute aussi que nos toutes premières interactions en tant que nourrisson vont former non seulement nos compétences sociale et émotionnelle mais également notre architecture cognitive et culturelle. (2007:60-61).

Le premier environnement social est familial, c’est la racine du personnage. Les schémas et structures de base s’y retrouvent et les relations subséquentes (non familiales) seront calquées sur cette base. Il s’opèrera un transfert comportemental et caractériel dès que certains déclencheurs seront présents. Reich a également suivi cette logique dans son analyse caractérielle (1933) avec une emphase sur la répression de la pulsion sexuelle normale. Dans la sexologie moderne, plus particulièrement en sexanalyse, s’est forgé le terme *genralité*³⁵ pour nommé ce qui distingue l’homme de la femme. Nous retrouvons le même accent sur la relation primaire qu’est celle qui se vit avec la mère. Voici, résumé par le fondateur de la sexanalyse, le mécanisme de base de cette relation :

« S’appuyant, entre autres, sur les travaux de Stoller (1978, 1989), la théorie sexanalytique reconnaît l’existence d’une phase de féminité primaire, d’une proféminité commune aux deux

³⁵ « La genralité – un néologisme que j’ai forgé au début des années 1990 – est la quantité de masculinité et de féminité dont est porteur un individu. » (Crépault,2005:13).

sexes. Pour accéder à la masculinité, le garçon doit se désidentifier «généralement» de l'élément maternel et renoncer, du moins temporairement, à ses composants féminins. Il doit en plus trouver un modèle identificatoire masculin (habituellement le père). La masculinité est donc vue comme une construction secondaire facilitée par la mise en veilleuse de la féminité de base et par l'émergence de l'agressivité phallique. L'agressivité phallique serait une force masculinisante, une sorte de principe additif que j'ai appelé le facteur Y. [...] La fille, quant à elle, n'a pas à changer de modèle d'identification pour développer sa féminité. Mais le renforcement de la féminité suit aussi un principe additif que j'ai appelé le facteur X. Cette force féminisante est la désirabilité, c'est-à-dire l'ensemble des conduites imaginaires ou réelles qui poussent la fille à être désirée corporellement. » (Crépault,2005:14-15).

Andersen et al. avancent que *chaque* personnage (*relational self*) est lié à un être important intériorisé et que ce personnage va transférer sur un autre objet les qualités de l'être initial, incluant sa position envers ce dernier et même l'état affectif qui s'y rattache (2005:421) et dans l'expérience, le rôle semblable ou l'objet similaire peuvent activer le transfert des autres éléments faisant partie du complexe (429).

Encore une fois, l'inspiration de cette idée avait été énoncée déjà, en 1954 par un caractérologue.

« C'est la *famille* qui est d'abord le milieu porteur d'influences. Elle réalise la plupart des situations fondamentales dont nous parlerons plus loin ; elle donne les premières habitudes, les plus profondes et les plus solides ; elle propose aussi à notre imitation ou à notre révolte un ensemble d'opinions et de croyances. » [...] « les habitudes qu'il fait naître formeront entre elles un système qui exercera une sorte de sélection à l'égard des influences ultérieures. » (Berger,1954 :65-66).

Ajoutons ces détails à notre diagramme de la personnalité avec quelques précisions, ajouts et rappels.

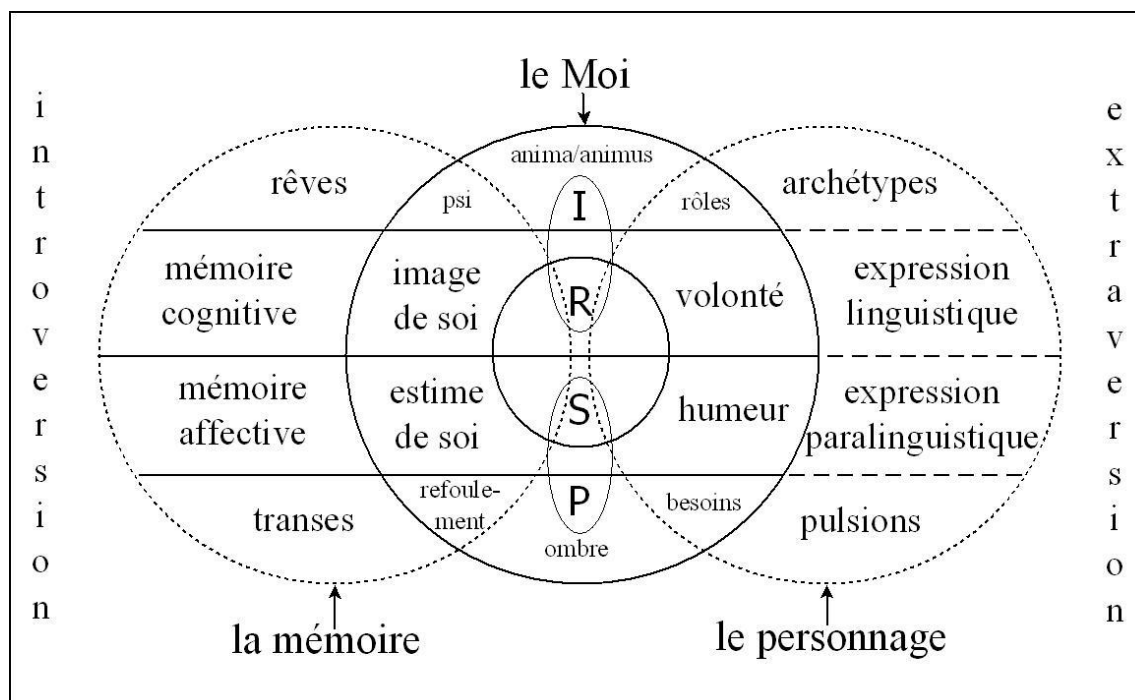


Figure 2.16 – La personnalité

La figure 2.16 témoigne des éléments que nous avons abordés dans la section 2.1.4. Certaines régions ont également été rebaptisées. Voici un tableau des changements qui ne sont que reformulations pour plus de clarté et d'exhaustivité.

Terme initial	Nouveau terme
Raison du personnage	Expression linguistique
Passion du personnage	Expression paralinguistique
Mémoire inconsciente (collective)	Rêves
Mémoire inconsciente (personnelle)	Transes

Tableau II

Il y a aussi un ajout qui n'a pas été abordé, le terme psi. Il fallait inscrire un terme dans notre diagramme et l'espace témoignait d'un savoir intuitif supérieur à la raison, fruit de l'intuition : une faculté extrasensorielle. Pour des raisons évidentes, il n'en sera pas question dans notre traitement du personnage vocal.

Ayant discuté du personnage et comment, à travers ses rôles, il se bâtit une *identité*, nous allons explorer cette notion fragile et précieuse qu'est l'identité.

2.1.5 Communion et identité

L'homme, toute sa vie durant, semble être engagé dans une quête d'identité, non sans rappeler le conte *Le vilain petit canard* d'Andersen. Certains en sont plus affectés que d'autres, apparemment les types introvertis. L'homme a tendance à chercher à l'extérieur de lui son identité, se servant du miroir social pour la projection de son milieu intérieur. Les introvertis semblent moins investis à l'extérieur, se servant peut-être surtout d'un miroir intérieur. Il semblerait que c'est cet investissement extérieur qui alimente le personnage, dans le but de combler ce besoin identitaire par une glorification de l'ego dont l'expression assertive, l'extraversion, en serait la manifestation concrète.

En musique, cette négociation identitaire se produisant au niveau individuel, lorsque visible (personnage) et exaltée (artiste), devient un modèle (star), un archétype culturel pour d'autres dont le miroir intérieur (l'image de soi), qu'il soit informant ou déformant, entre en résonance avec la structure psychique du modèle en question, une imago partagée.

La base du personnage est le corps, dont les attributs forment des catégories rudimentaires (age, sexe, taille). Ces trois dimensions sont d'importance majeures pour ce qui est des rôles, donc du personnage. Ce sont les trois premiers détails que l'on note à la naissance (heure de naissance, sexe, poids). Un bébé est avant tout un bébé, son identité/rôle lui est donné par le facteur age ; tandis que plus tard dans la cour d'école, il sera un garçon ou une fille, donc ici c'est le facteur sexe. Parmi les garçons, il sera grand ou petit ; auprès des filles, beau ou laid (le facteur taille est aussi relié à la forme, la couleur, le poids, la race³⁶, bref tout ce qui peut varier au niveau corporel visible). L'identité dépendra toujours du contexte, se raffinant et se diversifiant avec l'age. Certains pensent que le sexe est un construit social, d'autres y voient un déterminisme biologique, Freud a fait un amalgame des deux. L'identité, dira-t-on, est beaucoup plus que le sexe ! Or, il semble presque impossible d'en faire abstraction.

« Bem (1981) proposed that 'gender schemas', namely our self-definitions as 'masculine' or 'feminine', are at the core of most of the other constructs we use to define ourselves, such that most of the new information we receive about people and their behaviour initially is coded and interpreted in terms of gender norms. » (Macdonald, Hargreaves & Miell;2002:2)

Les modèles, les 'héros' commencent très tôt dans l'enfance, mais le premier est sans conteste : la mère. Son influence indéniable débute avec l'ovule, suivi des matériaux de construction qu'elle pourra lui fournir. Une grande influence, que la mère sait depuis toujours intuitivement, sera sa voix.

³⁶ Il s'agit bien ici de la race, et non du groupe ethnique.

On sait depuis longtemps que le fœtus entend à partir de la 24^e semaine de gestation, mais tout récemment, une étude (Mampe et al.,2009) a démontré que les nouveau-nés français et allemands pleuraient avec une courbe d'intonation inverse que les chercheurs attribuent à la différence intonative des deux langues, pour lesquelles l'accent tonique est inversé. Le fœtus aurait donc déjà commencé à apprendre sa langue maternelle avant la naissance ! Le lien entre l'être humain et la voix est fondamental, ancré solidement à la genèse de la conscience et relié premièrement à la mère. Clairement, on apprend vite à imiter les autres et à être valorisé par nos psittacismes, et ensuite par nos gestes. Même les parents sont fortement investis dans ce jeu imitatif : ils sont anxieux de voir leur enfant imiter statistiquement les autres enfants pour se rassurer qu'ils sont une famille comme les autres, que leur enfant est 'normal'. La quête d'identité est donc au départ un phénomène grégaire, une recherche d'appartenance à la communauté humaine pour s'unir avec le commun : la communion. L'identité se bâtit du commun au singulier, du groupe à l'individu, de la périphérie vers le centre de l'être : un phénomène centripète. Nous vivons la vie prénatale en union complète et la naissance est à la fois celle de notre séparation tragique, la mort de notre union primaire, la communion perdue ; le début de notre évolution centrifuge.

D'après Rank (1924) et d'autres penseurs qui lui ont succédé tel que Stanislav Grof, c'est dans la naissance que se trouve le traumatisme primordial, la cause originelle qui est la mère de toutes les quêtes qui suivront et surtout cette tendance à la communion fondée sur la peur de la vie individuelle, isolée de sa source. La communion, l'enjeu du besoin fusionnel, est le retour à la source de l'identité cosmique. Cette dialectique existentielle sera reprise en sexanalyse avec une terminologie nouvelle qui parle d'un besoin fusionnel lié à l'angoisse d'abandon et un besoin d'individuation lié à une angoisse de réengloutissement. Rappelons le :

« Non seulement il [le moi] est le soutien des valeurs supérieures, même fondées sur des identifications avec autrui; il est encore le *représentant* temporel de la force cosmique primitive, quel que soit le nom qu'on lui donne, sexualité, libido ou ça. Sa vigueur est d'autant plus grande qu'il la représente plus largement : *c'est la vigueur de cette force primitive représentée dans l'individu que nous appelons volonté.* ». (Rank,1934 [1929] :9)

Nous retrouvons la manifestation de ce besoin fusionnel dans la recherche de l'union, donc l'appartenance, l'attraction, l'amitié, l'amour, etc. « En aucun cas, l'Éros ne trahit mieux l'essence de sa nature, son dessein de faire un seul être de plusieurs » (Freud,1934[1929]:35). Cette tendance à s'unir au groupe, de retrouver l'unité dans le collectif est ce que Rank nomme judicieusement 'la peur de la vie' (individuelle), étant donné le traumatisme de la naissance, de la séparation de notre source de vie au nom de la vie plus isolée, celle du moi. Il faut résister au manichéisme lorsque nous parlons des pulsions de vie et de mort, car « les deux espèces d'instincts entr[ent] rarement - peut-

être jamais - en jeu isolément ». (ibid.:43). L'une ne va pas sans l'autre et elle sont toutes deux absolument nécessaires. Surtout, aucun jugement de valeur n'est utile ici malgré la tradition occidentale d'être terrifié par la mort et de la fuir, la nier. Vie et mort sont inséparables. La vie est une forme de mort tout comme la mort est une forme vie, et « la lutte entre l'Éros et la mort, entre l'instinct de vie et l'instinct de destruction, telle qu'elle se déroule dans l'espèce humaine. Cette lutte est, somme toute, le contenu essentiel de la vie » (ibid. :45). L'amour aussi, n'est pas seulement une question d'union, ou de perte du moi dévoué, mais devrait être une individuation réciproque *à travers* l'amour mutuel. Ceci étant dit, nous en reparlerons à la section 2.2.2 qui traite du sujet des pulsions. Ici, nous voulons élaborer seulement une manifestation de celles-ci : la communion et l'individuation. Ces concepts sont importants pour comprendre la musique et c'est pourquoi nous devons les traiter.

Cette pulsion de communion est reliée à la soumission, à l'appartenance, à l'harmonie, à l'identité. Il faut reconnaître que l'identité est un phénomène qui nécessite le collectif car il est relatif à quelque chose qui existe avant, qui provient de l'extérieur, il s'apparente au mot *identique*, s'identifier à quelque chose, ou se faire identifier. Par la combinaison de différentes adhésions et leur imbrication dans une idéologie, nous approchons de ce qui rends l'identité unique, son individualité.

Cette tendance à communier est donc logiquement très forte parmi l'humanité, qui est un groupe collectif, qui n'existe conceptuellement que parce qu'on l'estime selon son homogénéité, sa communauté. Il en découle que c'est Éros qui régit l'humanité et qu'historiquement l'individu y souffre. L'identité groupale est essentielle à l'individualité qui se positionne par rapport à elle, c'est une autre manifestation de la dualité relative des pulsions, la pluralité qui donne naissance à la singularité, comme la mort qui donne naissance au sens de la vie.

« Pour point de départ nous avons pris le dedans devenu tel après avoir été d'abord le dehors, et dont le représentant est, pour nous comme pour Freud, le sur-moi, dans la mesure où il est fait *d'identifications*. » (Rank,1934[1929]:11, l'emphase est de nous)

L'identité en se singularisant progressivement devient plus sélective, sa spécificité étant augmentée sa communauté s'en voit limitée donnant naissance au phénomène de l'individualité. Pour s'identifier à des collectivités, celles-ci doivent posséder des attributs qui lui paraissent comme le caractérisant, traduisant ce qui définit l'individu.

Richard Middleton (2006) discute de la représentation qui se fait par la musique. La communion se fait avec la dimension identitaire transférée du personnage : le personnage social. "At this early stage

in the development of the new representational economy [la musique populaire], differentiation of social personae is much less than would become possible later.” (2006:16).

« Abram Kardiner, soutient comme thèse générale que « la personnalité humaine varie avec les conditions auxquelles elle doit s'adapter » et il a élaboré une méthode fort intéressante pour relier les traits de la personnalité aux institutions qui en sont l'origine. » (Berger, 1954 :72).

Nos conclusions seront que le besoin d'identité provient du besoin fusionnel, alimenté par l'angoisse de la séparation primaire, qui a sa source dans le traumatisme de naissance. Ce besoin d'appartenance, d'union avec l'autre débute avec la mère et développe une protoféminité. Cette tendance serait conceptualisée par la pulsion de vie (Éros) qui rassemble, identifiable au concept de communion que nous avons exploré dans cette section. Trop de fusion mène éventuellement à une perte au niveau de l'identité de l'individu portant atteinte à son individualité. Cette dernière est plus marquée chez le garçon qui aura besoin de se dissocier de la féminité maternelle et de s'identifier au modèle paternel, le prototype de *l'autre*. Cette différence mènera à *l'agressivité phallique* dont parle Crépault, la force d'individuation masculine. Il est à noter que cette agressivité est dû à la protoféminité à combattre et que la fille n'ayant pas à affronter ce conflit intérieur pourra s'individualiser avec moins d'agressivité.

2.1.6 Authenticité et Individuation

Tel que nous l'avons mentionné à la section précédente, l'être recherche son identité à partir du moment où il devient conscient de lui-même. L'identité reste une donnée relative, bâtie avec les matériaux sociaux disponibles à ce moment. Nous avons déjà mentionné la perspective de la sexoanalyse, qui explique l'assertion individuelle plus agressive chez le garçon par l'ambivalence identitaire qui est le fruit de sa protoféminité latente. Pendant longtemps, les parents seront les modèles, et serviront de qualificatifs que l'enfant utilisera pour se comparer aux autres (par exemple : mon père est plus fort que ton père !). Nous avons considéré l'influence de la famille comme sacro-sainte puisque l'être devra toujours se positionner par rapport aux êtres qu'il fréquente, mais il y a aussi les êtres imaginaires. Notamment, les personnages des contes et histoires, ceux de la télévision, de la musique et des sports. Ce sont les héros dont nous parlons, auxquels l'enfant s'associe en les imitant dans ses jeux ou en possédant leur effigie sous forme d'autocollants, de vêtements et jouets et les présentant à tous. À un certain âge, dans la majorité des cas, la musique devient une source importante de héros, se nommant alors justement 'idoles' car la musique est plus adaptée à la socialisation. En voici quelques unes des principales raisons :

- possibilité de réécouter la même musique plusieurs fois.
- Accessibilité des modes de consommation.
- Capacité de communiquer librement pendant l'écoute.
- Perception relativement omnidirectionnelle créant un stimulus partagé.
- Option de participer activement en chantant, dansant, tapant rythmiquement.
- Émotion constante (avec moments spéciaux), stabilité des dynamiques, accessibilité.
- Personnage vocal central, solo ou avec option homophonique ou répons.

Ces caractéristiques font de la musique populaire un moyen privilégié de créer des liens entre les êtres, offrant un terrain affectif stable, réglant l'humeur des participants pour créer des échanges sur une base commune et partagée. Le consensus appréciatif est gage de résonance entre les membres du groupe et peut créer des liens solides. Par association, la musique devient une composante de l'individualité de la personne qui se l'approprie en devenant un 'fan', personnellement et auprès des autres par communion. Il y a communion directe avec l'artiste (nous en reparlerons) et communion indirecte avec les autres 'fans' qui partagent cette communion. Ces deux types de communions seront individuantes, à différents degrés, dépendamment du statut culturel de l'artiste.

« Dans le monde d'aujourd'hui, choisir un style de musique joue un rôle primordial dans le fait de décider et d'annoncer aux autres, non pas seulement ce qu'on « veut être », [...] mais bien qui l'on *est*. » (Cook, 2006[2000]:15).

David Hesmondhalgh (2007) discute sur la valeur de la musique comme objet d'individuation dans des situations sociales qui sont un échange sur les positions envers les artistes. Cette perspective sociologique est aussi présente dans les écrits de Frith.

Comme nous l'avons déjà mentionné, contrairement à l'opéra, le chanteur, dans la musique populaire présente un personnage auquel il s'identifie socialement. Il est même reconnu par l'auditeur comme *étant* ce personnage. Mais l'est-il vraiment ? Nous avons démontré jusqu'ici que le personnage est un construit, « un masque qui, à la fois, dissimule une partie de la psyché collective dont [il] est constitué, et donne l'illusion de l'individualité » dira Jung (1964[1933]:82). Mais ce verdict est celui du personnage courant, social et non celui de la scène. Dans ce cas nous avons affaire au personnage d'un personnage, ce qui semblerait nous éloigner de l'être réel, mais en réalité ce pourrait être le contraire. C'est que le personnage le plus faux est celui qui est typique, sans individualité puisque entièrement une construction sociale, tandis que l'artiste est généralement plus individué car c'est précisément son art qui est sensé le distinguer des autres. De plus, la scène exige un personnage, une représentation. Mais contrairement au cinéma, dans lequel on admire que

l'acteur soit complètement différent du personnage qu'il incarne – même si l'on a tendance à l'oublier – la musique populaire exige que l'artiste soit 'authentique' dans son message.

« Le rock représente la jeunesse, la liberté, la fidélité à soi-même ; en un mot, l'authenticité. »
(Cook,2006[2000]:12)

La pureté éthique du personnage réside dans la liberté d'expression de l'ego au service du soi. Autrement dit, le chanteur doit communiquer des états d'âme *authentiques*. Par liberté d'expression, nous entendons que l'individuation doit se faire même à contre-courant car elle est supposée provenir de l'intérieur (centrifuge), donc il faut un authentique désintérêt du moi envers la réception du message, incluant les retombées financières et sociales. Sinon, il sera question de commercialisme, artiste 'vendu' (*sell out*) voire même de trahison de soi au nom du moi qui cherche à plaire aux fans. L'extrême de cette imposture serait des groupes 'fabriqués' de toute pièce par les entrepreneurs culturels. Cook se référant aux *Spice Girls* parle d'un « succès fabriqué en musique populaire » (ibid.:19). Dans un jargon plus sociologique, Adorno parlera de pseudo-individualisation. Cette logique Adornienne est claire, la musique lorsqu'elle est créée par un artiste libre, mène à son individuation, et son message une fois transmis à l'auditeur peut lui conférer une part de cette individuation. Lorsque s'opère une *standardisation*, l'aspect créatif étant perdu, l'artiste n'est plus et sa musique – qui n'est plus sienne – ne peut que mener à une *pseudo-individualisation*³⁷.

Nous adopterons une perspective beaucoup plus nuancée. Tel que nous l'avons discuté brièvement, la force individuante ne peut exister sans la communion qui représente la force inverse. Autrement dit, l'individuation ultime est la quintessence de la communion, la monade. Mais cette destinée n'est que rarement atteinte et le périple est long, mais il doit nécessairement débiter par de petits pas. Chez l'être humain il y a une négociation identitaire à double sens, celui du moi et celui du soi. Au niveau du moi, nous avons la persona qui est fondée sur la communion, l'adaptation aux exigences sociales et qui s'individualise par agressivité et séduction, mais d'une fausse individualité, qui est surtout centripète.

« L'individuation n'a d'autre but que de libérer le Soi, d'une part des fausses enveloppes de la persona, et d'autre part de la force suggestive des images inconscientes. » (Jung,1964[1933] :113)

Cette libération de la fausseté de la persona, que Winnicott appelle le *faux self*, nécessite sa dissolution, la mort du personnage. À ce moment le soi peut explorer l'ombre que la persona tenait

³⁷ C'est le terme utilisé dans la traduction d'Adorno, nous préférons le terme jungien : individuation et donc pseudo-individuation.

avec la position terrestre par rapport au soleil, donc l'orbite Vénusienne est vers l'union (centripète) et celle de Mars vers la séparation (centrifuge) de notre source, le dieu Soleil.

« On the one hand the creature is impelled by a powerful desire to identify with the cosmic forces, to merge himself with the rest of nature. On the other hand he wants to be unique, to stand out as something different and apart » (Becker,1973:151-152).

« C'est seulement dans l'individu créateur que se manifeste chaque fois ce conflit, dont la meilleure explication nous semble être celle-ci : c'est en l'homme que la nature prend de plus en plus conscience d'elle-même et, en même temps que l'homme acquiert de lui-même une connaissance plus profonde (que nous appelons individualisation), il cherche à se libérer de plus en plus du primitif. A chaque degré du développement, c'est donc une séparation convulsive et continuelle de la collectivité qu'entreprend toujours à nouveau l'individu : j'appellerais volontiers ce processus : *naissance jamais achevée de l'individualité.* » (Rank, 1934[1929]:14).

2.2 Vocalité

Nous débuterons cette section avec les conclusions de la section précédente. Notre raisonnement est le suivant : ayant cerné les régions constituant la personnalité, en étudiant leurs dynamiques nous pourrions déduire leur mode d'expression, leur voix à même la voix. Nous pourrions dès lors cerner différents concepts qui mèneront à des expressions différentes. Notre personnage sera au service du moi qui lui est seulement la part consciente d'une personnalité dont les rouages sont inconscients. Dès lors, des aspects conscients et inconscients doivent être considérés dans la vocalité.

Voici un tableau pour indiquer les corrélations (avec un brin de déduction) entre les régions que nous avons délimitées dans la section 2.1, des exemples de leurs manifestations dans l'expérience humaine et la voix qui englobe leur mode d'expression (et un brin de terminologie).

les régions de l'être	les concepts correspondants	leur expression
les perceptions	sensualité, matière, timbre, voix, identité corporelle, conscience/inconscience, etc.	la voix du corps
l'ombre (le ça)	Instincts, besoins, désir, plaisir, sexe, dominance/soumission, stase, etc.	la voix des pulsions
les sentiments	émotions, humeur, relations sentimentales, états d'âme, sympathie/antipathie, etc.	la voix de la passion
la raison	rationalité, logique, discours, idéologie, identité intellectuelle, etc.	la voix de la raison
la mémoire	vécu, connaissance, compétence, tradition, expérience, etc.	la voix de l'expérience
le moi	contact, proximité, authenticité, confiance, communion, etc.	la voix de l'intimité
l'anima/mus	Éthique, intuition, esthétique, spiritualité, transcendance, surmoi, etc.	La voix de la sagesse
le personnage	personnalité, assertion, rôles, individuation, aptitudes, relations sociales, symboles, etc.	le personnage vocal

Tableau III – les régions de l'être et leur expression

Nous partirons de la voix fondamentale, la voix du corps, ensuite ce qui anime le corps, la voix des pulsions, puis les affects dans la voix de la passion, pour arriver à la voix de la raison qui est l'outil conscient faisant usage du langage verbal, tandis que les voix précédentes se servaient de paralangage. Suivront des voix composites qui s'élaborent à partir des autres en conjonction avec la

raison, la voix de l'expérience, de l'intimité et de la sagesse. Tout en étant plus rhétoriques ces dernières s'appuient également sur le spectre acoustique³⁹.

Les voici mises en place dans notre diagramme :

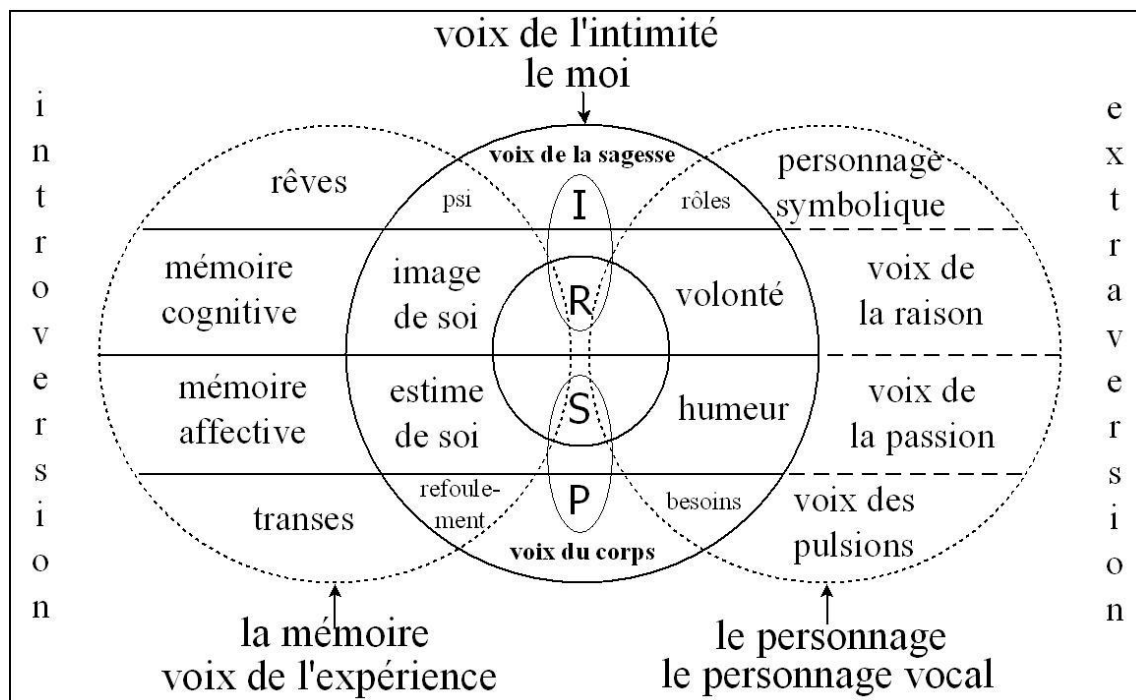


Figure 2.21 – les voix de l'être

L'expression vocale est généralement associée à l'expression humaine la plus normalisée qu'est le langage verbal. Or, la vocalité est bien plus ! Non seulement est elle aussi parfois musicale ou poétique, mais elle est toujours *acoustique*. Le support acoustique découlant du support physique de la langue possède bel et bien un sens intrinsèque, dont l'étude se nomme la phonosémantique.

Nous retrouvons dans la parole un système de communication à encodage multiple. Les mots, lorsque vocalisés, possèdent un sens à trois niveaux : premièrement, le sens psychologique lexical (dénotatif et connotatif) qui implique une variété d'associations entre signifiant et signifiés et deuxièmement, le niveau prosodique de l'énoncé qui informe l'auditeur de l'intention expressive du locuteur et troisièmement, le sens du niveau acoustique de la communication⁴⁰. Le premier niveau

³⁹ Dans ce texte nous désignerons par spectre acoustique, ou l'adjectif acoustique : la dimension sonore sans tenir compte de sa composante linguistique. Non pas le mot, mais son support acoustique, une 'écoute réduite' d'après la phénoménologie Husserlienne.

⁴⁰ Nous référons ceux qui adhèrent au mythe saussurien de 'l'arbitraire du signe' à la littérature de la phonosémantique, par exemple : Jespersen, Bollinger, Magnus, Ohala, Fonagy, Genette, etc.

est l'aspect conscient de l'encodage d'un message vocal, soit la linguistique, tandis que le deuxième est paralinguistique (la prosodie) et il est préconscient⁴¹. Généralement, c'est la comparaison entre ces deux canaux qui nous informe de la relation entre le sens intrinsèque du message linguistique et l'opinion de l'émetteur. C'est la conjonction de ces deux codes qui permet d'interpréter les messages vocalisés. Mais comme dans tout reportage, *doublement encodé* – intrigue (raison) avec jugement (passion) – il y a une signature importante (identité) à la fin, celle de l'auteur. Dans le phénomène vocal, c'est ainsi que s'opère une seconde comparaison : entre le message (mots+opinion) et l'émetteur (locuteur). La signature (faisant partie du troisième niveau) est plus subtile que la prosodie et elle n'est pas sous le contrôle conscient de la personne mais plutôt d'une part un contrôle inconscient du personnage, d'une autre part un encodage incontrôlable et déterminé par des lois acoustiques : le formant, ou empreinte vocale. Dans les deux cas, la signature est intimement reliée au personnage vocal. Ces trois éléments sont indispensables pour arriver au sens textuel du message (auquel pourra s'ajouter un contexte).

Dans le cas du chant, l'instrument de musique *est vivant*. La voix du corps est avant tout le témoignage de la chair, de ce qu'elle révèle à un autre instrument vivant, complétant ce couple anatomique symbolique : la voix et l'oreille. De cette communication corporelle intime, encodée par acoustique physiologique, la personne ne retient consciemment qu'une impression. L'être humain n'est conscient que d'une infime fraction de ses perceptions réelles, témoin seulement de la version prédigérée, censurée par ses processus inconscients. Tout revient quand même au schéma de base de la communication : émetteur – message – récepteur, dans lequel l'émetteur et le récepteur ne sont que conscients d'une partie du message total. Dans le cas de la musique à l'étude ici, l'émetteur s'exprime simultanément sur plusieurs canaux – le message est polysémique – le récepteur est massif, donc multidimensionnel. La musique populaire présente un texte (paroles) avec une formalisation de la prosodie (mélodie) et un contexte (accompagnement) menant à une symbolisation de la communication humaine. Nous y reviendrons à la section 2.3 qui fera la connexion entre vocalité et musicalité.

Il n'y a seulement que la voix de la raison qui soit linguistique, les autres sont paralinguistiques ou extralinguistiques. La voix de la raison est la seule qui exprime la conscience dite 'rationnelle' et elle peut servir à exprimer de façon plus explicite l'objet des autres voix. Ces dernières ne s'expriment pas au niveau de l'intellect, donc de la langue, mais servent à soutenir ou éclairer les messages rationnels ou irrationnels, précis ou vagues, à l'aide d'éléments soit acoustiques, prosodiques ou

⁴¹ La prosodie, n'est pas toujours inconsciente mais les interlocuteurs y sont désensibilisés, dira (Fonagy,2001), elle est naturellement encodée et décodée sans effort conscient, par automatisme.

rhétoriques. La voix de la raison va donc encoder *linguistiquement* ce que les autres voix communiquent *acoustiquement*. Il y a un lien clair entre cette division et la division conscience et inconscience. Dans chaque section nous allons expliquer les dynamiques de la voix à l'étude sans commenter sur l'aide qu'apportera la voix de la raison pour objectiver le message de chaque voix, seulement la validation subjective qu'elles apportent au message verbal. Ce sera à la section dédiée à la voix de la raison que nous explorerons les paroles qui sont superposée à ces voix préverbales.

Comme l'a déploré Middleton (1990 :113), la voix a généralement été considérée comme un facteur secondaire dans l'analyse musicologique, lorsqu'elle n'est pas ignorée tout simplement ! Tandis qu'elle est parfois, comme dans le cas de la musique punk, la catégorie émique principale (ibid. :180).

Traditionnellement, les voix en musique furent divisées en trois groupes : voix d'hommes, voix de femmes, et voix d'enfants. Donc, selon le sexe ou l'âge. À l'intérieur de ceux-ci s'opère une autre division selon la hauteur, donc le registre de la fréquence fondamentale que peut chanter une voix. La voix masculine chante en moyenne à la moitié de la fréquence de celle de la voix féminine. Ceci est dû à la longueur et le volume des plis vocaux. Ces derniers sont en moyenne 60% plus longs chez l'homme. (Puts et al.,2007 citant Titze,2000). C'est donc le corps qui sert à diviser les voix.

2.2.1 La voix du corps

« In the western semiotic tradition, the materials of which things are made have generally been regarded as not-yet-meaningful »

(Van Leeuwen,1999:125).

Sans adopter une position extrême telle que : « Whatever else music is 'about', it is *inevitably* about the body » (Leppert,1993:xx), notre ferme position est que toute voix se rapporte au corps et que le son est fidèle à sa source. Cela nous mène aux deux objectifs majeurs pour cette section. Premièrement, expliquer la détection de l'image acoustique du corps et deuxièmement, explorer la sémantique de l'identité corporelle.

Évidemment, à la source de tout chant se trouve la voix et donc le corps, mais la production vocale est aussi une relation que le corps entretient avec la matière de son milieu, ce qui fait que rendu à l'oreille le son n'est plus seulement un reflet du corps, mais d'un corps en action dans le monde.

Toutefois, dans cette section nous resterons centrés sur le sujet de l'identité du corps et de ses implications, pour discuter des aspects dynamiques et relationnels dans les sections subséquentes.

La fréquence fondamentale, ou simplement appelée la hauteur, ne suffit pas à qualifier le chant d'une note, du moins tel qu'on l'entend. Ceci est dû à deux facteurs : la longueur de tube résonant et sa forme. Tandis que la seule fréquence s'appuie sur la longueur, la tension et le volume des plis vocaux. Ces derniers sont en moyenne 60% plus longs chez l'homme (Puts et al., 2007: 340 citant Titze, 2000). Ceci nous amène à considérer que la différence se trouve dans les partiels, dont les régions spectrales se nomment : les formants.

« The output of the phonetic implementation will in part be determined by one's anatomy. Most evidently, the vocal tracts of men are longer than those of women (17.5 cm and 14 cm, respectively, cf. Ohala 1983), which difference will affect formant values, with smaller vocal tracts producing higher formants. Importantly, too, the larger and heavier vocal folds of men will produce lower rates of vibration, and hence lower average pitch (Beck 1997). Under equivalent levels of effort, therefore, a male larynx will produce a lower F0 contour than a female larynx. » (Gussenhofen,2004:72).

Les plis vocaux mettent la colonne d'air en vibration. Comme résultat, il s'établit des ondes stationnaires, des résonances qui sont le reflet des dimensions des résonateurs.

« ...it is the shape of the vocal tract that determines the frequencies of the formants; therefore, vowel quality and voice color ultimately depend on the shape of the vocal tract. » (Sundberg,1987:20).

Les régions résonantes de ces ondes s'appellent des *formants*. Les résonateurs qui aident à sculpter la voix à même cette vibration originelle formée d'harmoniques sont la cage thoracique, l'œsophage, la gorge, les cavités buccale et nasale. Il en découle que toutes les dimensions et la posture sont dévoilées dans l'image détectée par résonance acoustique. De cette façon l'on peut reconnaître aisément la voix de quelqu'un, en détectant un filtre harmonique connu, un modèle formantiel. L'étude de Hugh et al., (2005) que rapporte Tagg dans *Music's Meanings* (à publier) s'avère fort intéressante car elle révèle la compétence de reconnaissance vocale insoupçonnée que possèdent les répondants sans aucun entraînement, à relier des voix à des photographies d'individus.

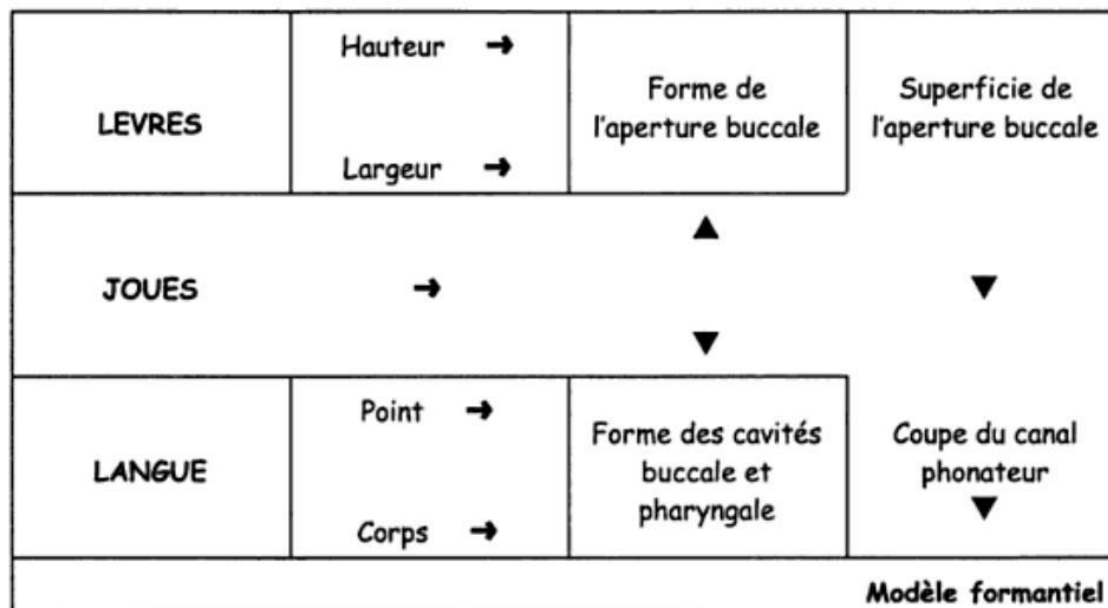


Figure 2.22 – Paramètres physiologique déterminant les voyelles

Comme l'indique ce schéma tiré de (Vanneste,2005:155), la forme des résonateurs produit un modèle formantiel. Les résonateurs utilisés génèrent leur propre formant et informent l'auditeur d'une biométrie révélatrice.

« Indeed, the relationship between an individual voice and its unique personal identity has given rise to the voice print branch of the security industry, complete with its 'biometric' claims » (Tagg,2017:157).

Au niveau des fréquences, la fondamentale est au niveau mélodique, musicalement parlant, et représente le conscient, capable de solfier. Les premières harmoniques sont responsables des phonèmes qui bâtissent le code linguistique (comme les voyelles). À ceci s'ajoute le filtre de formants dans les harmoniques supérieures, représentant des mesures plus subtiles, moins sous le contrôle du locuteur, donc pouvant révéler l'inconscient.

Presque tous les formants sont abaissés par le rapprochement des lèvres ou un rallongement du tractus aérien. Le premier formant est sensible à l'ouverture buccale, le deuxième formant à la forme linguale, le troisième formant au bout de la langue, le quatrième à la forme du tube au niveau du larynx. Les voyelles sont formées par les deux premiers formants et la couleur de la voix dépend des formants supérieurs au deuxième (Sundberg,1987:22-24).

« It seems likely that singers can enhance higher spectrum partials by a careful tuning of a velopharyngeal opening. » (Sundberg et al, 2005:127).

Il faudra ajouter à ceci le fait que la voix se fait entendre dans un environnement qui devient, par résonance, une extension de la colonne vocale à l'extérieur du chanteur et qui le relie au formant de l'espace : la salle. C'est simplement un résonateur extracorporel avec lequel il y a union. Ceci est applicable au chant classique (qui est un filtre en soi) tandis qu'en musique populaire il y a aussi un autre filtre mais qui n'est pas intrinsèque au chanteur et son environnement 'naturel', donc ce filtre harmonique est un *déformant*. Ce dernier ne provient pas du chanteur, ni de la pièce, mais de la technologie (effets ou fidélité de reproduction). La technologie (le déformant) altère aussi le formant de l'espace, à même le signal⁴². Nous explorerons les attributs de cette déformation à la section 2.2.6.

Le spectre vocal serait donc une sonographie du tractus aérien, comme une photographie du volume de la gorge, des fosses nasales et de la bouche, en plus de leurs positions relatives et de la texture des parois.

« Il s'ensuit que la structure de l'image musculaire de l'attitude debout, l'expression du visage et la voix reflètent l'état du système nerveux. » (Feldenkrais,1971:80).

Même si l'auditeur ne peut expliquer les données acoustiques, son oreille semble capable, par une sorte d'écholocalisation de reconstruire la forme interne du chanteur, par un processus inconscient similaire à celui qui permet de séparer les instruments de l'orchestre symphonique ou de reconnaître une voix parmi une totale cacophonie. Cela semble le cas car tous semblent recevoir des impressions assez claires au sujet du personnage vocal. Philip Tagg suggère à ses étudiants d'imiter la voix pour enrichir leurs impressions et cela semble très juste. Il serait probable que le cerveau lors de l'écoute se serve de cette même stratégie, surtout s'il peut imiter le chanteur car cela implique qu'il possède déjà l'information somatique et s'en sert déjà pour comprendre la posture, une sorte de résonance physiologique.

« Gross differences in the vocal tract are related to inter-individual differences on a number of personal attributes. Perhaps the most familiar is age. » [...] « For example, Lass and Colt (1980) reported a mean difference between a speaker's actual height and height estimated from voice to be 1.4 in for female speakers and 0.49 in for male speakers. » (Krauss et al. 2002).

« the right hemisphere is specialized for paralinguistic aspects, including information that is carried in the voice such as the speaker's emotional state, attitudes, sex, and age (Friederici & Alter, 2004; Lattner, Meyer, & Friederici, 2005; Poeppel, 2003). » (Grimshaw et al.,2009).

⁴² La pièce *I am sitting in a room* du compositeur Alvin Lucier consiste à enregistrer la déclaration verbale « I am sitting in a room » à l'intérieur d'une pièce et ensuite à refaire jouer l'enregistrement (au même endroit) et le réenregistrer, maintes fois. L'idée derrière cette composition est que l'espace va sculpter la déclaration graduellement et exagérer le caractère formantiel de la pièce jusqu'à le rendre audible. (Il est évident que le déformant technologique y jouera un rôle dominant au point où l'on pourrait nommer la pièce : '*I am deforming my recording*').

« It is known that sex (Bennett & Montero-Diaz 1982; Childers & Wu 1991, from vowels alone), age (Linville 1996; Mulac & Giles 1996), and race (Lass et al. 1979; Walton & Orlikoff 1994) can be identified by listeners. » (Collins,2000).

La recherche de Krauss et al. (2002), comme celle de plusieurs autres chercheurs démontrent que l'auditeur est capable avec une certaine justesse de décoder les attributs corporels du locuteur à même le signal, le corps dans la voix, la voix du corps.

Nous avons ordonné ces 'catégories' strictement corporelles dans le tableau suivant :

Aspect corporel	Catégories
Sexe	Masculin/féminin
Age	Groupes d'âge
Taille	Dimensions, forme

Tableau III

Ces catégories sont à la base du son de la voix, elles sont objectives et vont déterminer la relation identitaire de base que peut entretenir l'auditeur, soit par projection ou transfert.

Mentionnons en passant que ces catégories sont des évidences élémentaires et qu'il y a beaucoup plus de subtilité à décoder dans la voix du corps. Nous ne pouvons explorer ici la richesse subtile de la vocalité, mais du moins exprimer une hypothèse logique sur le mécanisme responsable de la détection plus subjective de la voix du corps. La perception de l'auteur a servi de fondement expérimental à l'exploration de cette logique psychoacoustique. Un exemple de cette perception raffinée est exprimée par Arthur Samuel Joseph, un spécialiste de l'entraînement vocal professionnel (ayant eu des clients tels que Pierce Brosnan, Ann Bancroft et Sean Connery), lors d'un passage autobiographique de son livre *The sound of the soul* :

« For Arthur didn't just hear the pitch and the melody of the voice ; he instantly felt the emotion that based it. It was as though he had "perfect pitch" [...] to hear the past, present and future of a vocal sound at a deep emotional level. »(1996:6).

Il s'agit simplement d'un exemple (prosaïque certes) d'une *impression* plus précise que celle de la plupart des gens qui ont néanmoins eux aussi ces impressions. En fait le terme 'impression' est lui-même un mot plutôt vague. Pourtant il dévoile clairement un lien avec la pression (pression centripète), cette variation de pression, l'expression (pression centrifuge) serait-elle décodée par

l'oreille ou par le corps directement par 'résonance' ? Il est difficile de trancher et les sommités scientifiques en matière de perception acoustique avouent que nous ne savons que très peu sur le réel mécanisme de l'audition. Les connaissances en matière de somatisation émotionnelle (kinésiologie, massothérapie, etc.) sembleraient pointer vers une connexion entre tension psychique ou affective et tension musculaire. Ne sommes nous pas crispés physiquement lorsque nous sommes tendus psychiquement. Dès lors, il est facile de faire le lien entre ces éléments comme dans notre figure 2.23 :

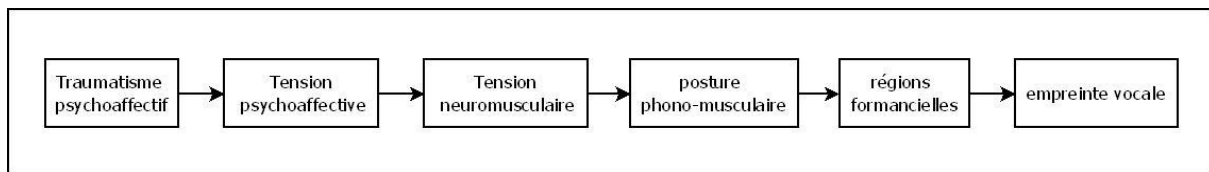


Figure 2.23

« voice is the primary expression of the individual, and even through voice alone the neurotic pattern may be discovered » (moses,1954:1).

D'après la figure 2.23, on pourrait penser que l'empreinte vocale n'est que le résultat d'un traumatisme : ce n'est pas exactement le cas, mais il faut admettre qu'une voix n'y échappe jamais entièrement. La vie est un traumatisme et selon la psychologie les traumatismes de l'enfance sont marquants, d'après Rank, dès la naissance. La vie apporte toujours une tension et même dans le corps, le seul fait d'être éveillé apporte toujours une certaine tension musculaire. C'est très probablement une composante importante de ce qui différencie la voix 'qui détend' (comme celle du psychothérapeute ou de l'hypnotiste) de la voix stressante du psychotique ou du névrosé ; les traumatismes non résolus, non détendus. Une dynamique semblable est reportée par Lomax, non pas au niveau personnel mais au niveau social. Son équipe et lui (1968: viii) ont établi une corrélation entre la tension vocale dans le style vocal et la répression dans les mœurs sexuelles, en comparant le nord et le sud de l'Italie. Le terme utilisé généralement pour la tension est révélateur : la rigidité. Pour les muscles comme pour les mœurs, la rigidité provient d'une certaine tension.

D'innombrables études démontrent les corrélations entre la voix et le corps. Parmi ces études se retrouvent des données acoustiques s'expliquant par des mesures physiologiques qui elles peuvent faire partie de dynamiques relationnelles évidentes. On retrouve également des études qui manipulent les données acoustiques pour ensuite mesurer chez des auditeurs les effets des paramètres altérés. Mais rappelons qu'ici nous exposons la voix du corps et discuterons de relations dans les autres sections.

L'identité de l'être humain est inséparable de son corps. Il est impossible d'en faire abstraction, surtout inconsciemment, et ce serait même une perte de la compréhension contextuelle. Les catégories démographiques servent à délimiter des groupes selon des critères objectifs qui peuvent avoir une incidence non seulement au niveau statistique mais aussi au niveau identitaire, du moins l'identité de base. Sans vanter les excès du communautarisme, nous devons reconnaître que les groupes qui se forment volontairement par leurs membres ont ce droit inaliénable relié à leur identité collective. Nous critiquons la tendance politique et sociale à attaquer de racisme ou de sexisme toute notion qu'il y a une différence entre les peuples, les sexes ou autres réalités. Ces différences existent et ne sont pas le fruit d'une conscience séparative, mais bien l'expression du corps. Notre but est simplement de souligner l'aspect identitaire contenu dans la voix, qu'il soit relié au sexe, à l'âge, la taille, etc. Notion utilisée dans l'optique d'une représentation grégaire ou d'un transfert inconscient se produisant chez le récepteur, tel que décrit dans la section 2.1.6. Voici une définition de Middleton qui s'exprime à profusion à ce sujet : « representation — producing accurate, useful or affecting maps of reality — ». (2006 :16). Comme l'a dit Cook (2006[2000]:77) « toutes les cultures musicales sont fondées sur la représentation, qu'elle soit notationnelle, gestuelle ou autre ». Il faut rappeler que cette identification corporelle restera toujours d'une certaine superficialité et que s'en tenir à ceci serait grossier, mais d'autre part on ne saurait avoir une vision complète en ne gardant que les niveaux cérébraux. L'identité est un tout multidimensionnel indivisible.

Paramètres musicologiques 'classiques'

Les connexions musicologiques avec la voix du corps sont au niveau du timbre. C'est par le timbre que l'on distingue l'instrument utilisé, car cet instrument a un corps différent des autres, avec sa propre acoustique. Pareillement pour la voix qui représente un corps différent, avec sa propre acoustique. Cette dimension est la moins discutée, traitée dans la musicologie et pourtant elle est à la base du phénomène musical, du son.

2.2.2 La voix des pulsions

Dans la section précédente nous nous sommes concentrés sur le corps en tant que masse inerte ou comme support identitaire. Nous allons maintenant le considérer dans sa forme animée ; régie par les pulsions.

Il est difficile de définir ce que sont les pulsions. On les connaît surtout d'après les écrits de Freud, qui en arriva⁴³ à deux pulsions de base : Éros (libido) et Thanatos (destruction) ; pulsion de vie et de mort. Mais parler spécifiquement des pulsions c'est parler d'une énergie à la frontière du somatique et du psychique, reliée aux instincts, une énergie, étant équilibrée par le principe d'homéostasie et que Freud nommera libido lorsqu'elle s'investit dans des objets. D'après Freud le but des pulsions est dicté par le principe du plaisir.

C'est une force impersonnelle qui régit toute forme de vie. Les déplacements de cette énergie prennent la forme de force, sexualité, refoulement, sublimation, catharsis, etc. Elle se dépense concrètement ou abstraitement, soit par dépense physique (mouvement, éjaculation), affective (plaisir, abréaction, catharsis) ou psychique (réalisation, sublimation), ou elle peut être emmagasinée sous forme de déplacement ou de refoulement et est dès lors liée à la tension. En général il y a un transfert qui se produit d'un objet à un autre, nommé cathexis. Chez Jung, la cathexis est liée à l'*imago* et aux archétypes. La partie négative refoulée fait partie de l'ombre ; la partie positive, de l'*anima/animus*. Les mécanismes de refoulement se nomment complexes. Rank appelle *volonté* « la pulsion élevée par la conscience jusqu'à la sphère du moi ». (1934[1929]:23).

Les pulsions prennent diverses formes selon le niveau de conscience où elles sont canalisées. Au niveau fondamental nous retrouvons l'action et l'inertie, qui s'apparente au mouvement et donc au rythme. Kuhl avance que les patrons rythmiques sont représentés mentalement comme une action motrice intériorisée ou simulée (2007:44). Il est convainquant de voir ces mouvements extériorisés par la danse, qui traduit le rythme avec une certaine cohérence motrice ; une somatisation du rythme.

Au niveau sexuel, la sexoanalyse offre une théorie qui considère l'érotisation en tant qu'intégration et clivage des besoins fusionnel et d'individuation. Ceci offre un cadre rationnel, à la Freud, pour expliquer l'agressivité 'phallique' et la tendance à la domination. Ce n'est pas la seule source d'agressivité. Crépault délimite trois autres types d'agressivité : l'agressivité de préservation, d'affirmation et de destruction. Un bon exemple de ces types d'agressivité se trouve dans le règne animal.

⁴³ « la proposition du poète philosophe Schiller énonçant que « la faim et l'amour » règlent le fonctionnement des rouages de ce monde me fournit un premier point d'appui » (Freud,1934[1929] :42).

2.2.2.1 Les codes phonologiques (*trim it down*)

Le biologiste Eugene Morton a étudié l'acoustique de la communication des animaux en suivant l'idée exprimée par Collias en 1960 que les oiseaux et les mammifères émettent des sons discordants de fréquence relativement plus basses pour exprimer l'hostilité et des fréquences plus hautes et plus harmonieuses dans le cas de communications pacifiques ou des expressions de détresse. Morton a trouvé que pour la communication sans confrontation, les animaux font usage de fréquences médianes ou contenant des traits également ascendant que descendants. Les vocalisations ambiguës (comme le chuintement) sont utilisées dans des cas d'incertitude ou stratégiquement pour rendre le prédateur confus. Il a démontré statistiquement cette corrélation entre la structure acoustique et la motivation de l'animal (Morton, 1977). Il a ainsi stipulé l'existence de lois qu'il a baptisées '*motivational-structural*', pour dénoter le fait que c'est la motivation qui détermine la structure acoustique et vice-versa.

Owings & Morton (1998) parlent d'une 'expression symbolique de grandeur' (*expressive size symbolism*) pour décrire la vocalisation la plus grave que peut émettre l'animal – exprimant sa dimension corporelle dans le but de faire respecter son territoire – comme étant un facteur de sélection génétique. De plus, la compétence à reconnaître ce code vibratoire peut également jouer le même rôle. Non seulement la fréquence, mais aussi la largeur de bande et l'amplitude jouent un rôle dans ce cas. Les processus évolutifs inscrivent dans les gènes des liens entre les motivations et les structures acoustiques, produisant le code 'structurel-motivationnel' (*motivational-structural*) (Cross et Woodruff 2009: 82) D'après ces auteurs, il serait étonnant qu'un même code ne soit pas à l'œuvre chez l'homme dans sa relation avec les sons puisqu'il partage beaucoup avec les animaux au niveau des systèmes reproductif, sensoriel, limbique, etc.

Ces derniers postulent l'existence de deux dimensions à la sémantique musicale, une première 'structurelle-motivationnelle' conditionnée par notre héritage biologique et une autre 'culturelle-expérientielle' (*culturally enactive*) qui provient de l'expérience culturelle. Cette dichotomie s'apparente au couple inné/acquis sans tout à fait s'y conformer. (Ibid.:85). Blacking nous rappelle que la structure est basée premièrement sur l'expérience du corps et ensuite que son expression s'adapte au contexte (1987:129). Bref, nous avons un code naturel venant de la nature animale et un code 'social' qui est *bâti sur le précédent* mais qui est aussi acquis par socialisation.

Bien avant Morton, des théories parallèles avaient été exprimées en linguistique par Bolinger (1964). Le linguiste John J. Ohala a élaboré sur cette théorie qu'il a baptisée : *the frequency code* (1982), que

nous appellerons *le code fréquentiel*. En s'inspirant de la communication animale dans son usage de la fréquence fondamentale (Morton), et des travaux de Bolinger, il a avancé que la même rhétorique de la démonstration de volume corporel chez les animaux se retrouvait dans la prosodie humaine. Des études empiriques ont aussi dévoilé une connexion entre ces deux éléments :

« A significant negative relationship was found between fundamental frequency and measures of body shape and weight. Further, a significant negative relationship was found between formant dispersion (the relationship between successive formant frequencies) and measures of body size as well as body shape. » (Evans et al., 2006).

Tel que présenté, le code fréquentiel est naturel et communique le sexe et le volume corporel du locuteur. Cette information n'est pas sans incidence au niveau pulsionnel, qui rappelons le, est relié à l'instinct. Nous avons plusieurs liens ici avec ce code, le premier étant la dominance physique et le second, l'attraction sexuelle. La domination physique est un universel du royaume animal qui est régit surtout par la sélection naturelle dépendant des avantages physiques. L'homme aspire à se détacher de la brutalité de cette dynamique, jusqu'à l'ignorer complètement mais elle persiste. Plusieurs études ont déterminé la réalité de la dominance qu'implique la basse fréquence vocale (Evans et al., 2006 ; Puts et al., 2006 ; Puts et al., 2007 ; Gregory, 1994). Ohala (1994) a déterminé que pour la dominance, plus important encore que la fréquence était la terminaison descendante, démontrant que la courbe intonative est plus forte que la fréquence absolue. Nous y reviendrons dans la voix de la raison.

Huron et al. (2006) ont développé un test d'écoute pour vérifier le code fréquentiel dans un contexte musical en utilisant des mélodies et les résultats du test furent probants :

« the results are clearly consistent with the views of Bolinger, Morton and Ohala concerning the relationship between pitch height and dominance/submissiveness. » (Huron et al., 2006).

Carlos Gussenhoven, dans son ouvrage *The Phonology of Tone and Intonation* (2004), a repris le code fréquentiel pour lui ajouter deux autres codes : un code lié à la production et un autre lié à l'effort. Bref, la production est liée au fait que les poumons, lorsqu'ils se vident, à la fin de l'énoncé, tendent à faire baisser la fréquence fondamentale (dû à la chute de pression) et aussi la dynamique. Il en ressort qu'il y a une association naturelle qui se fait entre la chute fréquentielle et la finalité (*closure*) de l'énoncé, et à l'inverse, que les énoncés ascendants requièrent la finalité d'une réponse : ils sont interrogatifs (Ohala dira soumis, voir plus bas). On pourra reconnaître la connexion musicale, quoique nous aurions certainement d'autres explications à discuter à la section 2.2.4 qui parlera de mélodie. Ensuite, l'autre code est celui de l'effort, qui est lié à l'énergie, le débit, la dynamique, mais surtout aussi, à la variation fréquentielle, qu'on pourrait appeler mélodicité ou dans son extrême :

pointillisme. Cette dimension est reliée soit à l'intérêt du locuteur pour son message, soit à la surprise ou soit la sympathie allant jusqu'à l'usage du 'mamanais'⁴⁴.

Le tableau IV est tiré de (Gussenhoven,2004:95) résumant les trois codes biologiques et leurs sens.

« There are several different affective interpretations of the Frequency Code. 'Feminine' vs. 'masculine' values are associated with 'submissiveness' and 'dominance', respectively. Other meanings include (for higher pitch) 'friendliness' and 'politeness'. A closely related one is 'vulnerability' (for higher pitch) versus 'confidence', which may play out as 'protection', or as its counterparts 'aggression' and 'scathing'. » (Gussenhoven,2004:82).

Three biological codes (column 2) and their physiological sources (column 1), examples of their interpretations (column 3), and examples of grammaticalizations (column 4)

Physiological sources	Biological codes	Universal interpretations	Linguistic interpretations
SIZE	Frequency Code: small~big→ high~low	Affective: <i>submissive~authoritative</i> <i>vulnerable~protective</i> <i>friendly~not friendly</i> Informational: <i>uncertain~certain</i>	? Question vs. Statement (e.g. H%/L%)
ENERGY (phasing)	Production Code: beginning~end→ high~low	Informational: At beginning: <i>new topic~continued topic</i> At end: <i>continuation~finality</i>	Continuation rise vs. final low (H%/L%)
ENERGY (level)	Effort Code: less effort~more effort→smaller excursion~greater excursion	Affective: <i>less surprised~more surprised less</i> <i>helpful~more helpful</i> Informational: <i>less urgent~more urgent</i>	Polar onset tone (%T) Focus (various: see text)

Tableau IV

Pour ce qui est du code fréquentiel, il faudrait ajouter une importante distinction. Ce n'est pas seulement la fréquence fondamentale qui importe, mais aussi les formants, car tandis que la fréquence nous informe sur les 'cordes vocales' par leur capacité vibratoire, la résonance du premier formant est la **réelle** mesure de la taille, étant inversement proportionnelle à la longueur du tractus

⁴⁴ Le mamanais se réfère est la façon de s'adresser aux bébés, traduit de l'anglais *motherese*. Un terme plus technique est Child-directed speech (CDS) ou caretaker speech : langage de personne soignante.

aérien. De plus, c'est la proximité de ces fréquences qui donnent au son de la voix un caractère rauque. (Ohara, 2006[1994] : 333)

Le tableau V rassemble les trois codes susmentionnés et indique des détails additionnels liés aux pulsions, suivi du paramètre musicologique correspondant :

Code	Lié à	Manifestation prosodique	Signification biologique	Manifestation musicologique
Fréquentiel	potentiel	Fréquences	Force, taille, dominance, sexe	Hauteur, timbre, registre
Production	mécanisme	Courbe de F ₀ initiale et finale	Corporalité, état, intention	Fonctions harmoniques, phrasé
Effort	activité	Ambitus de F ₀ , changement brusque, dynamique	Intérêt, vivacité, surprise, détresse	Mélocité, volubilité, dynamiques, virtuosité

Tableau V

Certains aspects du tableau V requièrent une explication, notamment au niveau du code de la production. Ce code est celui qui indique le début et la fin des énoncés. Puisque les notes en question sont souvent harmoniques, elles ont une relation avec les fonctions harmoniques (nous en reparlerons à la section 2.2.4). Se basant sur le code fréquentiel, Ohala rappelle que le fait de demander une question est un acte de soumission, une demande d'aide, et que cela explique la terminaison ascendante. L'opposé, est une assertion de puissance, d'autorité en la matière, de finalité par dominance. Cette explication semble plus convaincante que le code de production de Gussenhoven. Ivan Fonagy (1983 : 163-164) mentionnait au sujet de la vivacité qu'elle « pourrait se justifier également par un mouvement mélodique plus « vif » » mais aussi à « l'intervalle mélodique nettement plus grand que parcourt la voix » et de « changements de direction plus fréquents et plus importants ».

« Some of this variability is the result of language specific coarticulation rules and typically goes unnoticed by the listener, but some of it reflects important attributes of the speaker that can serve as a basis for inferences about his or her identity, attitude, emotional state, definition of the situation, etc. » (Krauss et al., 2002).

2.2.2.2 L'acoustique de la sexualité

Ayant abordé le corps, la taille, les pulsions et la dominance, il sera plus facile de discuter de la sexualité. Puisque la sexualité, dans son animalité, est reliée à ces éléments, ils en seront la base inconsciente souvent évidente.

Notre approche du phénomène musical s'inspire de la psychologie du développement. Cette affinité se traduit par une perspective synchronique de la sémantique musicale. Dans une telle optique, la multiplicité d'usages se catégorise par des stades esthésiques fondés sur des notions du domaine psychoaffectif et psychosocial. Un de ces stades de développement, que l'on appelle la puberté, est un changement radical chez l'être humain. C'est une étape de transition sociale, autant psychosexuelle que psychoaffective qui est déclenchée par le système hormonal. C'est à ce moment que la voix se métamorphose, surtout chez l'homme, dû à la poussée (*pulsio* en latin) des hormones androgènes. Le larynx possède des récepteurs pour les hormones sexuelles, qui sont responsable de la mue, et peuvent même l'induire irréversiblement chez la femme suite à un déséquilibre hormonal, ou par hormonothérapie dans certains cas. Ce qui se produit au niveau de la voix est déclenché par les gonades. On comprend alors que « la voix est un caractère sexuel secondaire. » (Abitbol,1990:20).

« the larynx may be considered as a secondary sex organ. » (Caruso et al., 2000).

Une étude à la Michigan University (Schultheiss & al., 2004) tend à démontrer que la production d'hormones (chimie des pulsions) telles que la testostérone et la progestérone peut être stimulée ou inhibée par des facteurs psychologiques, dans cette étude, des films romantiques ou violents. Ajoutons qu'un élément essentiel principal de ce type de médium, sur lequel il est totalement dépendant, est l'aspect sonore pour stimuler précisément ces effets.

Il suffit de penser aux chants nuptiaux pour faire le lien entre vocalisation et procréation, mais nous avons également des études démontrant le rôle primordial que peut jouer la voix chez les humains, dans la sélection d'un partenaire. Dans l'étude de Collins (2000) les femmes ont trouvé plus attirantes les voix plus graves et avec des formants plus rapprochés. Mêmes résultats chez (Riding, Lonsdale & Brown, 2006) pour les voix plus graves.

« A deep male voice may play a role in courtship and competitive behaviours in humans by attracting female mates and indicating body size to male competitors. » (Evans et al.,2006).

Kelley et Brenowitz (2002 : 310,317) offrent une confirmation expérimentale du pouvoir des hormones au niveau du comportement vocal des grenouilles.

D'après l'auteur, c'est l'œuf qui est à la base et la destination de toute cette histoire. Elle commence par l'économie d'énergie qui assure la survie de l'espèce dans son environnement, réglée par les hormones et se concrétisant dans le comportement des mâles et des femelles. Ce comportement instinctif est inéluctable car il assure la survie en maximisant son adaptation. Les humains font partie du règne animal, la seule différence serait qu'ils ont développé un intellect capable de freiner l'instinct ou plus souvent, de le camoufler et un sens moral qui dicte la conduite sociale, du moins, en apparence. Et si dans les chants nuptiaux nous retrouvons généralement des différences entre les chants des mâles et ceux des femelles, les styles vocaux de l'homme et de la femme n'y échappent pas.

« Our study confirms that the larynx is an estrogen target, as are vaginal cells. »
(Caruso et al., 2000).

Nous avons discuté des traits vocaux qui serait attribués à l'homme dans son facteur dominance : basse fréquence, formants compactés, rugosité ; et il serait simple d'inverser pour la femme, mais pas forcément adéquat, en fait ce serait une erreur. Car si la dominance de l'homme le caractérise ou plutôt le caricature bien dans ses excès de virilité, ce n'est pas la soumission qui caractérise la femme dans son rôle. La femme n'est pas l'inverse de l'homme, pas plus que l'homme serait l'inverse de la femme, ils sont tous deux uniques et différents.

Mais qu'est-ce donc qui caractérise la voix féminine ? La hauteur y joue un rôle évident, car les voix de femmes sont presque toujours plus aigues. Serait-ce, suivant le *code fréquentiel*, l'inverse de la dominance de la voix grave, donc la soumission ? N'oublions pas que le code fréquentiel inclut les formants qui sont plus aigues et donc plus espacés chez la femme. Mais ce n'est pas là la seule caractéristique :

« Moore (1939) found that subjects with a "breathy" tone of voice tended to be lower in dominance and higher in introversion. (Kramer,1963).

« In all seven participants, the breathy voice samples were judged to be more feminine than the natural voice samples. » (Borsel et al,2009).

Il est vrai que la voix aérienne⁴⁵, contenant une certaine turbulence, génère des hautes fréquences additionnelles, ce qui peut impliquer la féminité d'après le code fréquentiel. De plus, ce qui rend la voix plus aérée est une pression plus faible, donc moins de force, allié à un relâchement au niveau du larynx qui implique un état de détente voire même de plaisir. Il en ressort clairement que ceci est incompatible avec l'agressivité ou la démonstration de force qui caractérise la dominance. Voilà pour

⁴⁵ Une voix dont le souffle est audible.

la faible dominance, qui est caractéristique du comportement introverti. Mais si cette faible dominance pourrait sembler plus féminine, nous serions encore dans la dynamique de la dominance/soumission, que nous avons jugée impropre comme facteur primaire de féminité, il faut donc chercher ailleurs. Il y a un autre facteur derrière la féminité du souffle, celui de la sexualité. Nous avons seulement mentionné la base de la sexualité, i.e. l'identité corporelle, et ce qui l'exalte acoustiquement mais l'inverse est plausible, la sexualisation nous propulse automatiquement dans la généralité. On se souviendra que le facteur X est la désirabilité, ce qui impliquerait comme facteur primaire, l'attraction.

Laver (1996[1991]) nous donne une piste :

« Other ephemeral factors in voice quality derive from changes in the hormonal state of the speaker [...] in the copiousness and consistency of the supply of lubricating mucus to the larynx, and in the characteristics of the mucous membrane covering the actual vocal cords. Such changes occur [...] in conditions of sexual arousal in both men and women. These changes often seem to cause slight harshness and whispery or breathy voice. » (p.155).

Cette explication, quoique intéressante, nous semble insuffisante. Voici une autre connotation sexuelle qui nous semble plus convaincante. Pour l'homme, tout ce qui implique le coït lui-même est excitant, il semble en être différent pour la femme (Baumeister, 2004 ; Chivers et al., 2004). Lorsque la femme est sexuellement excitée, parmi plusieurs autres changements physiologiques, la respiration grandement intensifiée est un facteur audible de son état. Dans cette exaltation respiratoire, la pression pulmonaire est plus grande et la dynamique de la voix normale serait impossible sans laisser s'échapper le surplus d'air. Ce souffle accru est un marqueur que l'homme associe automatiquement par expérience à un état d'introversion féminine que l'extase sexuelle induit. Donc si la voix aérienne de la femme implique la sexualité inconsciemment pour l'homme, ceci pourrait transférer à une perception de féminité, surtout lorsqu'on y ajoute l'intimité d'une voix peu voisée. Nous avons désormais traversé du domaine des déterminants de sexe à celui du *flirt vocal*. Voici comment Fonagy (1983:132) résume la coquetterie :

« Les marques essentielles sont la légère *dépression* tonale, les *glissements* ultra-rapides vers le haut, toujours associés à l'intensité très faible, à la voix *semi-chuchotée*, au *changement de registre* et de timbre : la voix de poitrine, le timbre « voilé », s'éclaircit pour quelques centaines [centièmes] de secondes, dans les syllabes accentués et la montée tonale est accompagnée d'un passage dans le registre de tête. »

Au niveau pulsionnel, donc inconscient, le chant/crî a été identifié par des musicologues comme étant : jouissance lyrique (Poizat, 2000:103) ou désinvolture orgasmique débridée (Tagg, 2008). Ceci semblerait lié à la catharsis de la consommation, mais nous parlerons de la catharsis plus tard,

revenons aux préliminaires du flirt. « La psychanalyse pose la voix comme objet de jouissance, comme objet pulsionnel » nous rappelle Michel Poizat (2000:90). La voix *elle-même* est l'élément pulsionnel et sa modulation, par le langage masque la nature animale et primale de la vocalisation. Il s'ensuit que la réduction de ces attributs, de cette modulation, va contribuer au démasquage du désir. Les composantes en question sont l'articulation, la mélodicité, le débit, la dynamique, le découpage, etc. Clarifions les raisons derrière cette proposition : on reconnaît à prime abord que ces paramètres font surtout partie du code de l'effort d'après Gussenhoven, c'est que la dialectique sexuelle implique une situation décontractée et informelle qui 'suspend' le code social de la parole 'juste'. L'articulation est liée à un souci de communication verbale, son relâchement implique la secondarité de ce niveau de l'expression et suggère le double sens de la vocalisation. La mélodicité est semblable, mais se rapporte aussi à la position affective envers la communication, donc elle reste **consonante, mais l'aspect le plus important est qu'elle évite surtout les sauts disjoints en glissant le plus possible entre les notes, surtout vers l'aigu miami vice (mimique du glissement de la pénétration qui accompagne souvent celle-ci comme un reflet de la courbe du plaisir). La dynamique est faible et le débit sera lent** puisque la situation est intime et veut se prolonger. Le découpage syllabique sera évité, privilégiant le *legato* de la liaison, le contraire de l'articulation.

Voici un bon exemple pour rappeler la hiérarchie vocale qui stipule que la voix de la pulsion sera jugée sur la base de la voix du corps : dans le cas de la voix sexy, si les mêmes caractéristiques vocales, telles qu'énumérées, se trouvaient présentes chez une voix d'homme l'effet serait totalement différent parce que c'est à partir du corps (acoustiquement) que le stimulus 'sexy' s'élabore. Nous partons d'une évidence (homme/femme) mais même si nous avions une autre femme mais dont le spectre révèle un corps trop volumineux, l'effet sexy va aussitôt s'amoindrir. Ce n'est qu'un exemple pour démontrer que le corps est à la base du jugement sur la voix, encore plus lorsqu'il est question de sexualité.

2.2.2.3 Le désir et la peur

En psychanalyse, la théorie de la relation d'objet (Klein, Winnicott), suppose que la relation d'objet se joue aussi avec des 'objets' intériorisés, par transfert (nous en avons déjà discuté, voir p.65-68). Cette dialectique est directement reliée, par transfert, à celle du besoin fusionnel et à l'angoisse de séparation primaire. Voilà le désir, c'est la tension entre les objets identifiés comme positifs parce qu'ils comblent un besoin réel, et leur absence concrète vécue comme aspect négatif pour le moi. On pourrait conclure que tout désir artificiel, engendré par habitude est fondé sur le besoin fusionnel et gardée en place par l'angoisse de la séparation.

La force des instincts⁴⁶ a toujours fait partie des influences sur le moi. En transférant son besoin primaire d'équilibre vers un désir pour des objets extérieurs, le Moi est mené à vouloir posséder des objets pour combler son manque fondamental, son insatisfaction primaire. Nous pouvons observer ce lien entre pulsion sexuelle et consommation dans la publicité qui fait appel au désir pour tenter de le transférer au produit. Cet usage intentionnel des dynamiques pulsionnelles a été perfectionné par Edward Bernays, un pionnier de la propagande qui s'est inspiré des écrits de Gustave Le Bon et Wilfred Trotter au sujet de la psychologie des foules, mais surtout de son oncle Sigmund Freud pour comprendre comment manipuler la population au moyen de l'inconscient. Il a aussi rendu son oncle célèbre (Jones et d'autres y ont aussi contribué) au point que la population associe aujourd'hui le mot psychologie avec le nom Freud.

De nombreuses techniques furent développées par Bernays et ses confrères pour empoisonner la population (tabac, fluor, alcool, etc.) au profit de ses clients, des corporations. La sexualité et la peur sont les force (ou *la* force si l'on considère que la sexualité est instinctivement basée sur la peur de la mort du corps) qui sont le plus utilisées pour mobiliser la libido. Nous pourrions décrire plusieurs exemples (les guerres en sont toutes) de ces manigances médiatiques mondiales, mais l'espace manque⁴⁷. Cette triste réalité est nécessaire pour comprendre certains cas dans la musique populaire, nous en verrons quelques exemples à la section 2.3 – Rhétorique.

2.2.2.4 La distance

De cette dynamique des besoins découle une notion fondamentale : la distance. C'est toujours elle qui détermine la sévérité du clivage entre un besoin/désir et son objet, tout comme son apaisement. Dans le cas de la peur, c'est la distance du danger et de la souffrance. Michel Meyer nous rappelle que « la rhétorique de la séduction opère en jouant sur une distance mais aussi sur la possibilité non dite de son abolition. » (2004 :123). La notion se complexifie rendu au niveau de la relation humaine, puisque le besoin n'est pas seulement physique mais affectif, mental, social, etc. D'après Edward T. Hall dans ce qu'il a baptisé *la proxémique*, il y a divers niveaux de distances qui ont des rapports avec la dimension vocale. Nous en parlerons plus en détail à la section 2.2.6. Pour ce qui est des pulsions, nous voulons simplement souligner le fait que la proximité est un facteur nécessaire à la sexualité, comme nous y avons déjà fait allusion (p.97). La voix s'adapte à la distance à traverser pour atteindre

⁴⁶ Instincts dont nous savons quelques détails, notamment au sujet du corps (hormones, exigences du métabolisme, génétique).

⁴⁷ Nous suggérons la lecture de (Tye,2002 ou Bernays,2005[1928]) ou le visionnement de (Curtis,2003) pour connaître certains 'exploits' du neveu de Freud. (voir la bibliographie).

le récepteur mais l'intensité n'est pas le seul facteur qui changera, c'est aussi le timbre. Ces deux éléments entrent en jeu pour déterminer l'espace.

Paramètres musicologiques 'classiques'

Les connexions musicologiques avec la voix de la pulsion sont à des niveaux fondamentaux :

- Le mouvement (vitalité)
- la pulsation : rythme et tempo (pulsion)
- l'intensité (puissance)

2.2.3 La voix de la passion

« La voix est le signe des passions de l'esprit. »
Aristote

« On déclame sans fin contre les passions ; on leur impute toutes les peines de l'homme, et l'on oublie qu'elles sont aussi la source de tous ses plaisirs »
Diderot

Nous avons discuté des voix du corps et de la pulsion, deux voix intimement liées à l'inconscient, maintenant nous nous dirigeons vers une conscience accrue. Comme le dit Meyer (2004:83) « La passion est la rhétorique du corps ». Pour bien placer notre voix de la passion voici un tableau synthèse :

Voix	Mode	Conscience	Énergie
Voix du corps	Sensation	Inconscient	Structure
Voix de la pulsion	Instinct	Inconscient	Flux
Voix de la passion	Sentiment	Préconscient	État
Voix de la raison	Raison	Conscient	Conscience

Tableau VI

Comme l'indique le tableau VI, la source de la voix de la passion est un état, un compte-rendu de l'état affectif qui est fondé sur l'état de l'énergie (pulsion). Puisque les voix sont fondées sur la constitution hiérarchique de l'être, elles sont elles aussi hiérarchisées. La voix de la passion est située entre celle de la pulsion et celle de la raison, elle partage donc des attributs de ces deux voix et sert de médiatrice entre elles. Les revendications du corps, véhiculées par les pulsions sont traduites par l'affect qui va colorer la raison en lui donnant l'humeur. Les pensées seront ainsi colorées et

‘affectées’ par cet environnement irrationnel ; les stimuli sensoriels, une fois jugés par la raison recevront un écho du corps et des pulsions, créant une boucle psychoaffective.

Nous allons explorer les nombreuses facettes de la voix de la passion. Premièrement, nous allons différencier deux classes d’émotions, négative et positive. Nous placerons ensuite les émotions vocales parmi les émotions acoustiques, lexicales et musicales.

« Chaque attitude s’exprime par un jeu mimétique qui lui est propre, et qui traduit en mouvement⁴⁸ qui extériorise le contenu mental d’une attitude émotive ou intellectuelle. On pourrait parler d’une matérialisation de l’émotion. » (Fonagy,1983:40).

L’émotion est un état qui informe sur ce que la personne ressent et cela indique la position de la personne envers ce qu’elle vit. Dans le cas du chant, ce qui est chanté est lié à ce qui est vécu. C’est ainsi que l’émotion devient une appréciation, une relation ou position envers les propos exprimés.

L’émotion est toujours vécue en rapport avec un objet, c’est fondamentalement une *relation* entre l’être et son milieu. Généralement cette appréciation peut être négative ou positive et résulte en la plus évidente dichotomie des passions. Nous n’aborderons pas les typologies des émotions car nous n’avons ni l’espace, ni besoin de le faire puisque la musique est ce qui nous intéresse ici. Aussi, nous ne ferons pas de distinctions trop subtiles entre émotions, sentiments et attitudes, ce n’est pas utile ici sauf peut-être de mentionner que le désir n’est pas une émotion, mais une pulsion et nous en avons déjà discuté dans la voix de la pulsion. La musique a la capacité d’éveiller, chez les auditeurs, des émotions. Comment cela se produit-il ? Cette question nous mène à énumérer les types de relations affectives qui sont possible dans la musique.

2.2.3.1 Typologie audioaffective

Types d’émotions	Support	Vocalité	Personnage
Acoustique	Timbre	Voix du corps Voix de la pulsion Voix de la passion	Personnage vocal
Vocal	Paralinguistique		
Lexical	Linguistique	Voix de la raison	Personnage lexical
Musical	Mélodique Harmonique	Toutes les voix	Personnage musical

Tableau VII – Les types d’émotions dans la musique

⁴⁸ Fonagy se réfère ici à une « performance dramatique réduite aux dimensions de l’espace buccal » (Loc. cit.). Nous en avons déjà parlé à la section 2.2.1 en parlant de résonance corporelle.

Les types d'émotions du tableau VII ne sont pas toujours forcément émotionnels lorsque considérés isolément, ils fonctionnent ensemble. Ils sont mêmes souvent inséparables ; il est difficile d'isoler la voix des mots.

Type acoustique : se réfère ici seulement au timbre (l'acoustique des intervalles est classé dans le type musical). La voix du corps implique un facteur identitaire qui servira à mesurer la valeur de l'émotion ; l'identité de qui est en colère pourra interférer avec la perception de la colère pour l'auditeur. Une voix nasillarde ne se prêtera pas bien au chant tragique. Une voix rugueuse et voilée sera impropre à la gaieté légère. Il en va de même pour les instruments, la distorsion est inadéquate pour la musique douce, l'accordéon rare en rock métal. Bref, le timbre impose une palette émotionnelle précise parce qu'il est une relation entre les harmoniques. Une note chantée ou jouée sur un instrument possède une série d'harmoniques qui sont en relation harmonieuse dans le cas des sons qualifiés de 'doux' et esthétiques, et en relation disharmonieuse dans le cas des sons 'rudes' qui sont souvent perçus comme abrasifs. C'est ce qui qualifie le timbre de la voix ou de l'instrument.

Type vocal : cette catégorie est vaste, puisqu'elle se fonde sur le comportement vocal. Il s'agit d'expliquer la physiologie de l'émotion qui ensuite mène à un type de vocalisation. Un exemple bien connu serait le vibrato qui est souvent lié à l'intensité émotionnelle, étant une forme de tremblement non sans rappeler la voix troublée émotionnellement, émue par la passion. De plus, il est indéniable qu'une oscillation de la fondamentale résulte en un bouquet d'harmoniques beaucoup plus fleuri. Cela mène à une image acoustique plus riche, un genre de triangulation qui lui donne une profondeur additionnelle.

« La reproduction volontaire des symptômes vocaux d'une émotion signale la présence de cette émotion. [...] La contraction des muscles pharyngés marque : le dégoût, le malaise, le déplaisir, le mépris, la haine... (cf. Trojan, *Ausdruck*, 1952, p.187). [...] À l'intensité de l'émotion correspond l'intensité de l'activité musculaire ». (Fonagy,1983:18).

Les émotions mènent à des changements physiologiques très marqués qui auront toujours des répercussions acoustiques. Dans les émotions négatives, telles que la colère le raffinement disparaît pour laisser place à « des mouvements saccadés de la langue : des transitions extrêmement rapides sont suivies de périodes de figement prolongeant la période de la tenue dans les positions extrêmes... » (Fonagy,1983:31). Ces « transitions » tenues dans des « positions extrêmes » sont le résultat de l'emphase prosodique poussée à l'extrême et soutenue pour souligner avec violence l'intention du locuteur. On reconnaît la rigidité qui proscrit les lignes mélodiques fluides, se retrouvant dans les mélodies du rock métal qui tendent à répéter presto la même note pour ensuite

faire un saut très disjoint, le tout avec la distorsion qui aplatit le spectre tout comme la tension des cordes vocales le font.

La nausée ou le dégoût occasionne une tension beaucoup moins prononcée au niveau de la glotte et une pression pulmonaire plus faible. Le nom de ce type de voix pourrait être *grinçante*.⁴⁹ Contrairement à la colère ou la haine, le dégoût méprisant n'investit pas l'énergie du combat mais tend à réduire l'importance de l'objet de son attaque, comme s'il n'en valait pas la peine. Donc la dynamique de la voix reste faible ou modérée. Pour un bon exemple de cette voix, écouter l'exemple musical numéro 1 (p111).

Selon Wang (1996) les recherches de Williams et Stevens (1972) ont corrélé un lent changement de la fréquence fondamentale avec la tristesse mais rapide dans le cas de la colère et la peur. La valeur moyenne de cette fréquence était plus haute pour la colère et plus basse pour la tristesse.

Wang rapporte aussi que Kotlyar & Morozov (1976) arrivent à déterminer que c'est la variation de la pression acoustique qui différencie ces émotions. Elles ont une plus haute variation dans le cas de la tristesse et la peur et la plus basse pour la colère. La joie se place au centre comparativement aux deux autres et finalement, Coleman & Williams (1979) affirment que la tristesse utilise les plus basses fréquences de la voix tandis que pour la joie, ce sont les plus hautes.

L'analyse menée par Wang dévoile qu'au niveau acoustique, la tristesse et la dépression se ressemblent acoustiquement. Il se forme une séparation nette entre ces derniers et la colère et la joie (qui sont eux plus proches). Les valeurs acoustiques pour la joie, la nervosité, la colère, la haine et la peur se chevauchent, il en est pareil pour la joie et la peur.

⁴⁹ Le nom de ce type de voix en anglais est *creaky voice* ou *vocal fry*.

Voici un tableau tiré de Scherer (2003) compilant le résultat des recherches sur les données acoustiques reliées à certaines émotions :

	Stress	Anger/rage	Fear/panic	Sadness	Joy/elation	Boredom
Intensity	↗	↗	↗	↘	↗	
F0 floor/mean	↗	↗	↗	↘	↗	
F0 variability		↗		↘	↗	↘
F0 range		↗	↗(↘)	↘	↗	↘
Sentence contours		↘		↘		
High frequency energy		↗	↗	↘	(↗)	
Speech and articulation rate		↗	↗	↘	(↗)	↘

Tableau VIII – Variations acoustiques des émotions

Toutes ces données ont été utilisées pour détecter les émotions par ordinateur avec succès. On retrouve des patents pour des systèmes de traitement des appels téléphoniques et des interactions avec l'ordinateur avec des résultats convaincants. Le logiciel de détection de Jones & Sutherland (2008) est arrivé à des détections acoustiques correctes dans plus de 70% des cas, pour les cinq groupes d'émotions suivantes : ennui, tristesse/chagrin, frustration/colère, bonheur et surprise. La performance grimpe à plus de 90% pour détecter parmi les trois groupements suivants : normal/tristesse, chagrin/colère et bonheur/surprise.

« Another factor which is at least partially outside the speaker's control is his emotional state, and to the extent that it is its phonetic effects will be the same for speakers from different cultures. [...] Scherer (2000) similarly demonstrates on the basis of speakers from nine speech communities from three continents that the recognition of emotions is largely, but not entirely, universal. » (Gussenhofen,2004:72).

Type lexical : les paroles sont évidemment une source fertile d'émotions par leur contenu sémantique. Puisqu'il suit un code linguistique rationnel, ce type devient souvent le niveau primaire de l'analyse. Mais tout comme dans la parole, ce sens doit toujours être mis en contexte acoustique (et surtout prosodique), ce contexte deviendra tonal à la prochaine section. Au niveau prosodique, Fonagy parle d'un prolongement « des voyelles pour les émotions tendres » et « des consonnes pour les émotions agressives. » (1983:18). Sûrement dû au fait que les consonnes sont composées de bruit tandis que les voyelles sont harmoniques. Un bon exemple d'émotion de type lexical serait les histoires romantiques, tristes ou gaies, que l'on retrouve souvent en musique populaire. Nous parlerons du côté plus sombre des paroles à la section 2.2.4.2 – psychanalyse des paroles.

Type musical : au niveau musical (duquel nous avons omis le vocal et le lexical), il reste principalement la mélodie et l'harmonie. Mais en réalité, la valeur mélodique dérive largement de la gamme ou le mode qui eux sont liés à l'harmonie. Ce qui les distingue est surtout le facteur temps.

Cette dimension, ayant un substrat acoustique, suit les lois de la physique. Suivant notre thème de la dualité communion/individuation basée sur les notions de besoins fusionnels et d'individuation, la présentation de deux notes simultanées implique une relation entre elles et celle-ci représente une fusion par communion ou une séparation par individuation, dépendant de leur friction. Lorsque nous aurons deux notes (fréquences fondamentales), les harmoniques pourront s'unir dans leur danse ou se battre, créant littéralement des battements. C'est la base du son agressif, (et que des peuples comme les Balinais considèrent un son *vivant*) des vaguelettes antagoniques dans la pression acoustique. On reconnaîtra l'antagonisme musculaire du combat que l'on retrouve dans la voix colérique. Lorsque ces notes sont 'consonantes' il se produit une fusion de la majorité de leurs harmoniques (du moins les plus audibles) et la sonorité est considérée comme apaisante, harmonieuse.

Lorsqu'une voix chante sur un fond harmonique, celui-ci devient une ambiance dans laquelle se trouve *émotionnellement* l'artiste qui en chantant des notes *se place* dans ce contexte harmonique (voir section 2.2.4). Cette ambiance se retrouve inéluctablement dans la pièce où joue cette musique tout comme le chanteur qui est précipité dans cette pièce, prêt à entretenir une relation avec l'auditeur. Chaque note se place dans l'harmonie qui lui est contemporaine et par rapport à la note précédente.

2.2.4 La voix de la raison

: « *En apprenant la prosodie d'une langue, on entre plus intimement dans l'esprit de la nation qui la parle*⁵⁰ ».
Mme de Staël

La 'voix de la raison' est la partie rationnelle du chant, ce qui représente l'être pensant, correspondant plus à *sa* façon de s'exprimer, *sa voix*. Généralement, les paroles d'un être, leur sens, nous fait part de l'intention de l'émetteur, tandis que la prosodie nous *dévoile* sa position. À cela s'ajoute l'acoustique vocale qui révèle en partie l'identité et l'état du locuteur. Il y a ici un parallèle qui doit être fait entre la voix de la raison et les mots utilisés. Le tableau ressemblerait à ceci : le locuteur (personnage vocal) s'exprimant à l'aide de mots (personnage lexical), mais aussi avec une intonation (personnage musical).

⁵⁰ Citation provenant du *Petit Robert*2006.

En considérant les paroles, nous accédons à un niveau d'encodage primordial puisque l'outil principal dont se sert consciemment l'ego pour communiquer est la parole et que celle-ci est la représentante officielle de son expression personnelle. Un texte est la représentation graphique objective d'une expression qui, elle, n'est pas très tangible. Si le texte est une matière, ou plutôt un code de la matière, il possède toutefois autour de lui une aura qui serait son potentiel, s'alliant à l'imagination humaine pour en dépasser la forme, dévoilant une version du personnage implicite. Pour rayonner ce sens, le texte doit être vocalisé de manière adéquate. La prosodie soutient la communication expressive d'une manière vitale, au point de lui donner son sens final. Elle n'est pas seulement qu'un vulgaire élément de support au sens, mais peut souvent aller jusqu'à former l'infrastructure sémantique de l'énoncé. De toute manière, il n'y a pas de texte sans voix...

Nous avons dans un tel phénomène, toutes réunies, les composantes d'une entité : son identité, son ressenti et son expression dans un contexte. Un être virtuel est créé par l'usage du « je », dont la voix de la raison est *sa* raison, et le texte chanté est son expression existentielle. Cet être rassemble les personnages pour les faire siens. Nous reparlerons de cette 'entité' à la section 2.3.

Nous avons jusqu'ici survolé les voix dont découle le personnage vocal et une part du personnage musical (la part extramusique), ici nous nous concentrerons sur l'aspect verbal que nous avons désigné de 'lexical' pour souligner que ce sont les mots qui forment ce personnage et non leur manifestation acoustique, seulement le sens des mots tels qu'écrits sans référence à l'auteur. Ce niveau est linguistique, donc se servant de la langue d'une culture pour exprimer des concepts dénotés par la langue et connotés par la culture des groupes d'utilisateurs. Dans un sens, ce personnage lexical n'a rien de musical⁵¹ mais il a une grande influence sur le sens paramusical car il est un signifiant consensuel clair. Nous devrions y retrouver un message qui est compatible avec et complémentaire à ce qui est exprimé par les autres *voix*.

⁵¹ À moins de considérer la poésie sonore de la vocalisation potentielle en tenant compte de la mélodie formantielle des voyelles surtout et des rythmes segmentaux et des courbes dynamiques de la ponctuation.

2.2.4.1 Le personnage lexical

Le chant de paroles possède une nature triple. Ces trois aspects sont la voix, la mélodie et les paroles. De cette triplicité découlent trois personnages : vocal, musical et lexical.

Aspects	Personnage	Sens	Niveau	Fonction
Voix	Personnage vocal	subjectif	acoustique	Expressive
Mélodies	Personnage musical	relatif	prosodique	Intonative
Paroles	Personnage lexical	objectif	linguistique	Informative

Tableau IX – Tripartition fondamentale du chant de paroles

Ce sont trois aspects inséparables d'un phénomène unique mais il est possible d'opérer une substitution à ces trois niveaux. On peut isoler les paroles, la mélodie ou la voix et obtenir un personnage dérivé d'un seul niveau. Ce n'est pas que nous allons rencontrer de personnage isolé, mais que chaque personnage contribue au résultat final qui les regroupe et la contribution de ces personnages peut être mieux analysée isolément. À condition de les réunir ensuite, car en combinant les personnages, le résultat est toujours plus grand que la somme de ses parties, car elles interagissent pour créer des nuances, mais il faut les comprendre isolément pour les comprendre ensuite en combinaison.

Les racines de cette trichotomie conceptuelle (voix-mélodie-paroles) pourraient se retrouver dans un tableau (X) résumant en trois catégories les notions exposées jusqu'ici. Ce tableau fantaisiste débute par le son et sa connexion au corps, ensuite aux autres voix jusqu'à la voix de la raison. Encore ici, il ne s'agit que d'un tableau utilitaire destiné à susciter des idées et à suggérer des liens qui existent entre les éléments abordés dans notre étude.

Son	Fréquence/amplitude	Polarité	Phase
Voix du corps	masse	Sexe	age
aspect	amplitude	nature	cycle
Voix des pulsions	dominance/soumission	désir/peur	vie/mort
aspect	puissance	besoins	direction
Voix de la passion	intensité	attirance	union/séparation
aspect	action	attraction	réaction
Voix de la raison	voix	mélodie	paroles
aspect	assertion	relation	articulation

Tableau X – Tripartition de la vocalité à partir du son.

La voix exprime généralement un texte qui porte un message linguistique. C'est la manifestation formelle la plus rationnelle du sens et c'est le code auquel doit être juxtaposé son expression prosodique. Cette expression est polysémique. Le sens objectif des mots est à considérer également de façon dénotative que connotative. Il se trouve que le langage verbal emploie l'intonation pour convier le sens intentionnel, tandis qu'en chant les tons sont prescrits au chanteur et donc l'aspect paralinguistique est partiellement normalisé par un compositeur, étant souvent une autre personne. Toutefois, l'auditeur typique a tendance à attribuer la mélodie au chanteur tout comme les paroles d'ailleurs tandis qu'elles sont souvent le résultat d'un travail d'équipe. C'est surtout la logique symbolique qui implique la volonté d'une entité s'exprimant par encodage double, dont les motivations sont d'un personnage unique et cette réalité s'impose naturellement à l'auditeur.

« solo song reflects ' the "littleworld" of the isolated Ego' (Marothy 1974: 18) ».
(Middleton,1990:150).

Comme nous le verrons, les 'voix' que nous avons isolées ici s'expriment généralement en harmonie pour porter le message qui lui provient d'une des voix, ou régions que nous avons délimitées. Ceci se rapporte au fait que la conscience peut être polarisée à un niveau et les autres niveaux deviennent secondaires et accessoires. Ils remplissent des rôles secondaires qui soutiennent néanmoins le point de vue primaire, la voix principale. C'est au niveau du discours linguistique que devrait débiter l'analyse car il est le plus évident et relié à la conscience. Toutefois, la voix de la raison doit être étudiée en parallèle avec les autres pour révéler le sens global. Bref, la voix des pulsions peut être véhiculée par la voix de la raison, i.e. le texte. Le sens des mots n'est peut-être pas toujours clair mais le code linguistique est toujours un facteur à considérer dans l'analyse.

Comme nous l'avons mentionné à la section 2.1.2, il y a en général un certain niveau d'inconscience dans les impulsions du ça et son décodage des situations. C'est parfois à travers le vocabulaire que se dévoilent, par exemple, des dialectiques oedipiennes évidentes.

2.2.4.2 La psychanalyse du personnage lexical

Voici deux exemples à tendance Oedipienne ou pourrait-on dire *Elektriques* :

« ...Mmm papa, mmm papa, mmm papi
Mmm papi, mmm papi, mmm papi
Oooh lovey, oooh lovey, oooh papi, ooww »
(Mmm papi : Britney Spears - Circus 2008)

“...I'm your biggest fan, I'll follow you until you love me, papa, paparazzi.”
(*Paparazzi* : Lady gaga – The fame – Interscope 2008).

Quoique l'auteur puisse affirmer et nonobstant le contexte qui prétend vouloir instruire le sens, ou même le vidéoclip s'y rattachant, la réalité linguistique fondamentale est claire et sans équivoque : le message est Oedipien. Il ne faudrait surtout pas oublier que le contexte typique d'écoute de ce genre de musique n'est pas celui du musicologue analysant tous les menus détails, et donc le sens pourra être mal interprété si on rate le réel contexte d'écoute qui est souvent superficiel. Beaucoup, comme l'auteur, en entendant *Paparazzi* pour la première fois dans le contexte d'une pharmacie, *pianissimo* auront tout compris le refrain sauf la fin du mot *paparazzi*.

La raison est le plus important développement de la conscience humaine, au point qu'elle semble une transition de l'animalité à l'humanité. C'est aussi par une compréhension rationnelle de ses motivations inconscientes, avec l'aide de la psychologie des profondeurs, que l'homme du vingtième siècle aura pu se délivrer partiellement du fardeau de ses processus inconscients. Il faut tout de même rester aux aguets pour ne pas être manipulé par eux, comme nous y avons fait allusion lors de notre discussion des pulsions.

Voici un exemple de détournement d'un objet pulsionnel vers un objet de consommation à l'aide du langage et de la musique. La chanson *Ask for more* de Janet Jackson, qui est en fait une chanson pub pour Pepsi, est un bon exemple de l'usage de double sens dans les paroles. Voici un extrait :

I feel you
I hold you
I taste you
As you travel
Deep into my senses
So refreshing

Soon you will open up the door
Feel my eternal love
So pour yourself right into me
Too much is never enough

2.2.4.3 De prosodie à mélodie : le personnage musical

Dans le texte chanté, le sujet du texte est la voix. La voix établit son identité à travers son empreinte vocale qui lui donne ses adjectifs qualificatifs, tandis que ses adjectifs relatifs sont audibles dans le comportement vocal aux niveaux acoustique, tonal et rhétorique, qui sont aussi comme les verbes s'appliquant aux compléments, que sont les paroles.

	Parole	Conte	Chant
Personnage lexical	verbatim	histoire	paroles
Personnage vocal	microprosodie	personnages	voix
Personnage musical	prosodie	éloquence	mélodie

Tableau XI – personnages parmi certains modes d’expression vocale

Dans le tableau XI sont classées les différentes formes que peuvent prendre les caractéristiques de ces personnages dans le contexte de différents modes d’expression vocale. On y représente comment la mélodie est une descendante de la prosodie ou du moins qu’elles procèdent d’une même réalité acoustique. Nous avons déjà abordé le sujet des codes phonologiques, à ces derniers s’ajoute un code ‘tonal’ précis qui systématise l’intonation. Le rythme fait partie de la mélodie, mais ce n’est pas notre intention d’étudier à fond la question du rythme, seulement de souligner le lien entre la nature diachronique et donc forcément rythmique des mots et de leur accentuation.

« This mediating role of stress was spelled out by Dwight Bolinger (Bolinger 1958): a stressed syllable is a syllable that has the *potential* for being pitch-accented. The presence of the pitch accent depends on the position of the word in the intonational structure and on contextual factors. » (Gussenhoven,2004:17).

On peut en déduire que les mots ont leur structure propre et que celle-ci impose une logique accentuelle qui va se confronter à l’accentuation prosodique qui fait loi en matière de sens intentionnel dans une langue. C’est une des réalités de la métrique de la poésie, dans laquelle sont harmonisées la structure du mot, donc son accent, et la courbe prosodique de l’énoncé et c’est aussi essentiel dans une chanson réussie. Mais la différence avec la chanson est que l’aspect prosodique est modélisé et systématisé en un aspect *mélodique*, tout en gardant sa qualité prosodique. C’est ainsi que chaque syllabe devient chargée d’une relativité tonale qui la positionne selon les pôles de la hiérarchie tonale. Comme l’aspect prosodique encode les propositions verbales, l’aspect mélodique encode les paroles. Comme l’intonation et le contexte verbal déterminent le sens final des énoncés, la mélodie et le contexte tonal déterminent le sens final des paroles.

« Quand j’entends parler quelqu’un, au travers de la mélodie du mot, je vois bien plus profondément dans son âme. » Janos Janacek (Jenufa) cit. Menahem, l’année psychologique, 1983, 83, 537-560

La modalité (en linguistique) peut aussi servir, comme l’intonation, à véhiculer la position de l’émetteur envers son message mais nous en discuterons plus tard car elle n’est pas forcément tonale.

Un exemple de ce type d'analyse se retrouve dans les travaux de David Lewin. Il explique bien ses motivations, qui résonnent avec nos travaux ici : « I seem to be looking for ways in which music and text, in this repertory, *enact* each other. I like the term “enact” better than “read” or “allegorize,” because the term emphasizes *gestural*—often even *bodily*—aspects of the interrelation » (2006 :xii)⁵². Il démontre comment des considérations formelles telles que la modulation et l'articulation de la résolution tonale peuvent caractériser un personnage (Lewin,2006:19-30). Nous sommes bien au-delà du leitmotiv, nous parlons du transfert d'une qualité de la structure tonale vers une qualité du personnage. Dans ce cas, c'est une incompétence syntaxique qui se caractérise au niveau du personnage par une incompétence affaiblissant sa crédibilité.

Susan McClary nous rappelle la définition que donne l'édition de 1970 du *Harvard Dictionary of Music* des cadences '*masculine*' et '*feminine*' en les différenciant par le temps fort et le temps faible. Mais ce n'est que le début d'une présentation de la *genralité* dans la musique qui sera parsemée de références historiques. D'autres données viendront s'ajouter dans le but de dévoiler des caractères masculin ou féminin des tonalités majeure et mineure ainsi que la dialectique du couple qui en découle dans la forme sonate. Cette musicologie 'féministe' a pour but de montrer comment la culture phallocratique peut se retrouver dans la forme des 'classiques' comme la neuvième symphonie de Beethoven qui représente la domination virile selon son analyse (2002[1991]:128-130).

Une autre allusion intéressante chez McClary (2002[1991]:163-176) se trouve dans son analyse de *Carmen* de Bizet, lorsqu'elle se penche sur une mélodie chantée par Carmen, pour montrer comment la retenue de la résolution sert à caractériser Carmen d'aguicheuse, encore ici nous avons le transfert d'une qualité de l'articulation d'une résolution à une qualité du comportement sexuel d'un personnage. En d'autres mots, un lien entre tension tonale et tension sexuelle. L'analyse du *Noce di Figaro* de Mozart que présente Lewin (2006:5-18) démontre aussi très bien comment les personnages peuvent vivre des relations qui se reflètent dans les relations entre les tonalités. Ceci dépasse la simple dialectique de la tension et de la détente de la psychologie de la musique.

Mais avant ceci, Deryck Cooke (1989[1959]:38) disait « in *our* music, pitch is the fundamental element. And ultimately, the fundamental element of pitch is *tonal tension* ». Cooke distingue entre la tension intervallique et la tension tonale : la première est une distance, la deuxième est une position.

⁵² Cet ouvrage posthume rassemble divers articles et conférences de David Lewin, qui est décédé en 2003. Les analyses dont nous parlerons remontent à 1988 et 1993.

« La grammaire musicale n'est pas une grammaire propre à la musique, et indépendante de tout autre grammaire, elle est transposition, dans les sons musicaux, de la grammaire universelle, science de l'ordre qu'a fort bien décrite M. Foucault dans *les Mots et les choses* (1966). » (Imberty, 1981:187).

Voici deux autres exemples de cette capacité qu'a la musique de signifier à différents niveaux et qu'a l'auditeur de les rassembler dans une perception globale. Dans l'exemple musical 1 *Womanizer*, les mots : « *what you are* » qui accuse l'homme de traître (coureur de jupons) coïncide avec une descente chromatique sur le triton qui, est un symbole d'éloignement tonal ou de l'étranger (la dominante). Le degré IV haussé est souvent (en musique tonale) une sensible secondaire mais ici elle est sans préparation, on pourrait dire crue. Ceci implique que l'autre n'est pas intégré, il reste étranger.

Mais ce n'est pas une accusation directe, plutôt indirecte : « *I know what you are* ». C'est plutôt comme un détective qui affirme connaître l'identité du meurtrier et s'appropriant à la dévoiler. Le second « *what you are* » sert à prolonger le suspense et est soutenu aussi par une descente chromatique continuant la chute du statut de l'homme désormais démasqué comme étant un '*womanizer*'. La basse elle aussi fait sa part en faisant une descente parallèle, mais elle ajoute un élément important. Cette basse, partant du *fa#* descend le tétracorde inférieur (en *do#* mineur) et lorsqu'elle arrive au *ré#* (deuxième degré de notre *do#* mineur) crée une attente si puissante que sa destination inéluctable nous communique l'impression du destin, ou le jour du jugement. Ensuite lorsque cette attente est délayée par un second « *what you are* », nous rendant encore plus près du but (deuxième degré abaissé) comme pour nous garder suspendu, la nature négative (sus-tonique) du jugement imminent devient palpable. La dernière mesure ajoute un autre élément, non pas tonal mais timbral tandis que la basse continue son *ré* bécarré, Spears nomme son interlocuteur « *baby* » avec une voix que nous appellerons *grinçante* (*creaky*). Cette voix (discutée ailleurs) peut facilement être perçue comme accompagnant la nausée, le dénigrement et le blâment. On perçoit donc que ce mot habituellement affectueux est sarcastique et dissimule une antipathie certaine envers ce « *baby* ».

Example musical 1. Britney Spears : *Womanizer*.

The image shows two systems of musical notation for the song 'Womanizer' by Britney Spears. The first system features a vocal line (B.S.) and a synthesizer line (Synth.). The vocal line is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The lyrics are: 'You can play brand new to all the o - ther chicks out here but I know'. The synth line is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a rhythmic accompaniment. The second system continues the vocal line with the lyrics: 'what you are, what you are, ba - by.' and includes a 'creak' sound effect indicated by a dotted line above the final note. The synth line continues with a similar rhythmic pattern.

Notre deuxième exemple provient de la chanson *Sleepy song*⁵³ des Tindersticks. C'est l'histoire d'un homme qui est fatigué et dit qu'il veut retourner chez lui ce soir. Au moment où Stuart Staples chante le mot « *home* », la guitare, qui jusqu'ici demeurait monodique, joue un accord quasi arpégé tellement il est attaqué lentement, comme pour le dévoiler. Cet accord V reposant sur sa dominante (position 6/4) n'est pas dans le contexte d'une marche harmonique, ni même d'une harmonie puisque la musique est si dénudée harmoniquement. L'ambiguïté tonale cultivée ici fait partie du style des Tindersticks. Cet accord, le seul de la pièce (si on ignore le bref interlude vers la fin) pourrait symboliser l'harmonie du « *home* », ou le fait de réunir des notes (réunir des membres). Ce n'est pas un accord de tonique, puisque nous sommes en exil. « *home* » est *ailleurs* et la pièce se terminera sur cet accord « *home* » sans jamais y moduler.

Example musical 2. Tindersticks : *sleepy song*

The image shows two systems of musical notation for the song 'Sleepy Song' by Tindersticks. The first system features a vocal line (S.S.) and an acoustic guitar line (A. Gtr.). The vocal line is in bass clef with a key signature of two sharps (F#, C#) and a 4/4 time signature. The lyrics are: 'turn out the light I'm go-in' home to-night'. The guitar line is in treble clef with the same key signature and time signature, playing a monodic melody. The second system shows the guitar line continuing with a chord labeled 'Accord "Home"', which is a V chord (dominant) in the 6/4 position.

⁵³ Nous nous référons à la version live sur le disque *The Bloomsbury Theatre: 12/3/95*

Comme nous l'avons vu, la voix du corps encode une corporalité identitaire qui prend la place de sujet. La voix de la pulsion exprime l'instinct animal, les pulsions de l'inconscient, la base du comportement. La voix de la passion communique la subjectivité humaine de la polarité relationnelle réglée par les forces de la nature.

La voix de la raison apporte un nouveau paradigme qui nous propulse dans le règne humain. Cette rationalité est liée à la conscience de soi et à la volonté d'être soi. La passion et la raison sont les deux aspects de l'homme qui s'unissent dans le verbe. Le langage humain représente ces deux aspects combinés, amalgamés, mais on peut reconnaître que la prosodie est descendante de la communication animale et sur celle-ci s'est bâti le code linguistique. En séparant les mots des sons on arrive à établir un aspect plutôt rationnel, encodé linguistiquement et une intonation non pas irrationnelle, car elle a sa raison d'être, mais *elle ne fait pas partie de l'encodage conscient!* Ce n'est pas une inconscience comme celle des profondeurs, plutôt comme la décrit Fonagy, une désensibilisation au code prosodique. Ce code est opérant et domine le sens du code linguistique sans attirer l'attention sur lui. Ce qui est encodé jusqu'alors dans le message verbal est donc : une identité, une intention et un code⁵⁴.

La voix de la raison est non seulement la voix centrale mais elle génère, en se combinant aux voix précédentes, un trio de nouvelles voix. Celles-ci sont, en quelque sorte, la conscience des trois voix sub-raison. La figure 2.24 illustre bien (et esthétiquement) la fertilisation des trois voix de base par la voix de la raison. On y voit que la conscience dans le corps apporte l'expérience, la vie mentale de la pulsion mène à l'intimité tandis que la passion en s'alliant à la raison mène à la sagesse.

⁵⁴ Le code ici se réfère aux mots, à la phrase linguistique sans sa prosodie. Nous évitons le terme *message* car il est ambigu. La devise « le médium est le message » (McLuhan) a certainement aidé à agrandir la notion du message, mais il faudra reconnaître que le message n'a pas encore été compris entièrement.

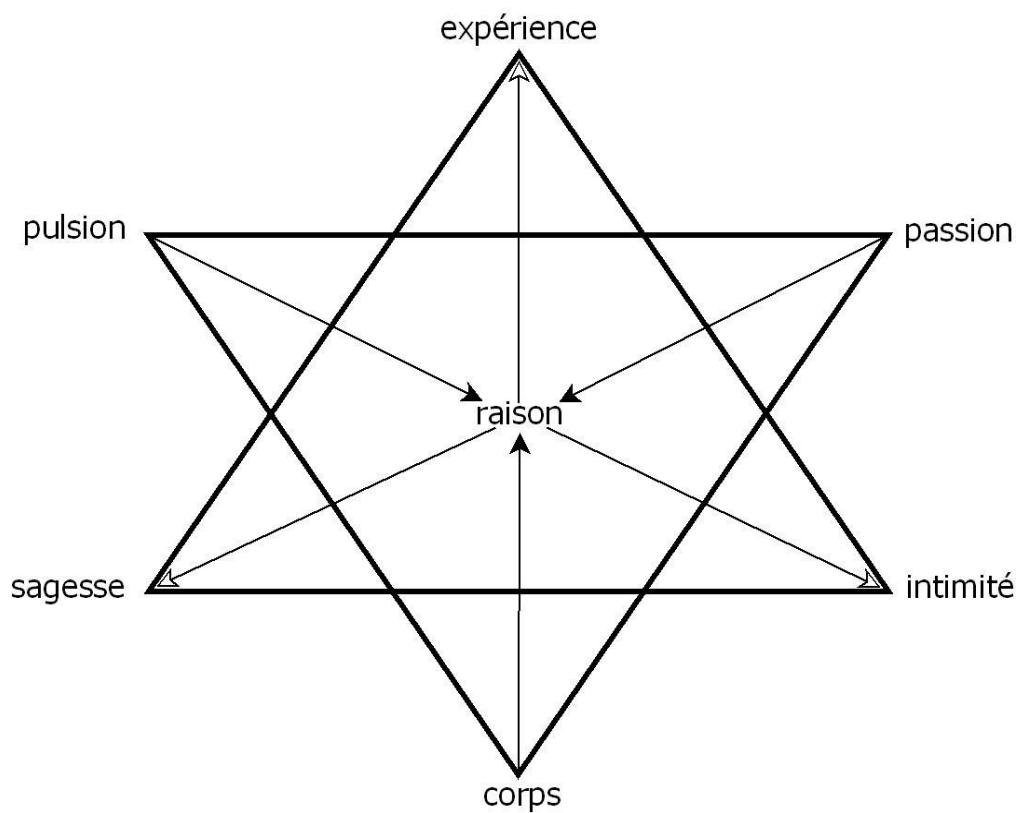


Figure 2.24 – fertilisation des voix sub-raison.

Il est intéressant de noter que ces mêmes voix avaient déjà été établies lors de notre exploration de l'anatomie psychique de l'homme à la section 2.1.

2.2.5 La voix de l'expérience

experto crede

À ce point dans la sémiologie, il y a lieu de questionner la légitimité et la véracité du message. Des données déjà connues au sujet du locuteur seront précieuses, évidemment, mais dans le cas d'un message sonore sans autre indice, c'est le son qui devra suffire.

Il y a forcément un lien entre expérience et assertion, car lorsqu'une personne possède de l'expérience, elle est plus en mesure de témoigner de son savoir. Dans nos communications verbales, nous sommes toujours à l'écoute des indices qui valident les assertions. Les mots peuvent contenir des allusions à la compétence ou à l'expérience appuyant l'assertion, mais ces validations doivent à leur tour être validées.

« There are languages which make use of *evidential* articles or affixes to indicate the kind of evidence the speaker has for what he says (J. Barnes 1984, F. R. Palmer 1986, Willett 1988). »
(Fonagy, 2001:14).

Nous avons introduit le code fréquentiel, un des codes phonologiques, lors de notre exposé sur la voix de la pulsion. Le royaume animal fut un modèle révélateur pour ce code, mais un autre aspect de la communication est restée dans l'ombre : le grognement. Lorsque l'animal grogne, il n'y a pas seulement la fréquence grave mais surtout le grognement qui communique l'agressivité. On pourrait dire que si la fréquence communique la masse, le grognement, lui, exprime la discorde latente, telle une menace validée par la masse.

Lorsque nous avons un chanteur qui exprime de la colère, comme c'est souvent le cas dans le punk ou le rock métal, la voix adopte souvent un grognement caractéristique de la frustration⁵⁵. C'est aussi parfois par la distorsion qu'est obtenu cet effet 'grognant', et comme de fait le rock métal en fait toujours usage, si ce n'est pas appliqué à la voix, c'est la guitare qui 'grogne'.

Mais ce n'est pas la voix de l'expérience qui grogne, c'est la voix de la pulsion. La voix de l'expérience raconte une toute autre histoire. Nous pourrions dire que la voix de l'expérience n'est pas un comportement, n'est pas intentionnelle mais structurelle. Le grognement est une modalité

⁵⁵ Notons en passant la mimologie du mot 'frustration', qui encapsule le phonème /r/ deux fois. Ce phonème est un grognement qui traduit bien, en français comme en anglais, la contrariété puisque deux parois s'affrontent.

linguistique tandis que la voix de l'expérience fait partie de l'être. La voix déchaînée de Diamanda Galas est temporaire, la voix éraillée de Janis Joplin est permanente.

Il y a plusieurs niveaux à la voix de l'expérience. Le premier découle de la voix du corps, ce corps qui révèle ses dimensions dans le formant. Ainsi nous déduisons automatiquement sans y penser, que la voix d'enfant implique une expérience d'enfant, donc brève et forcément limité par la mentalité de l'enfant. Lorsque la personne prend de l'âge, s'opère une calcification progressive des cartilages laryngés qui donne éventuellement à la voix une sonorité caractéristique de la sénescence. Nous reconnaissons que cette voix porte avec elle du temps.

Ce qui va remplir ce temps nous apporte au deuxième niveau, qui est plus qualitatif, le premier étant purement quantitatif. Si le temps a altéré le corps dans ses dimensions, par l'entremise des hormones de croissance et de sexuation, ce qui va laisser sa marque dans la voix sera surtout *comment* ce temps a été vécu. L'appareil phonatoire est fragile et peut facilement être abîmé par certains excès vocaux ou autres. La détérioration des plis vocaux est un phénomène graduel, cumulatif et répandu chez la population chantante ou non.

« Nous avons tous des cicatrices sur nos cordes vocales... Ne pouvant voir nos cicatrices, nous ne nous en rendons pas compte ». (Beyer,1997:21).

L'oreille peut très bien entendre ces cicatrices et la personne, sans trop le savoir, peut en déduire certaines impressions. Il y a deux types de comportements qui mènent soit au polype ou au nodule des plis vocaux, l'un est vocal : l'usage excessif de la voix ; et l'autre est oral : consommation excessive de tabac et d'alcool (certaines drogues telles que l'héroïne ou la cocaïne peuvent aussi causer des dommages). De telles expériences décadentes laissent leur marque dans la voix et sont caractérisées par une voix grave, éraillée, qui contient des turbulences et des sub-harmoniques.

“...a statistically significant correlation emerges, suggesting that an atmosphere encouraging conformity is a negative condition for sung rasp. Again, if the comparison is limited to rasp in male performance, the relationship improves.” (Lomax, 1968:207).

Il est clair qu'un comportement excessif et immodéré n'est pas souhaité par la collectivité et que c'est un ego individualiste vivant sa vie à sa façon qui peut s'infliger un tel style de vie. Aussi, lorsqu'une personne fait un usage excessif de la voix, donc de son pouvoir, il est probable que cette personne détienne une position de pouvoir, que ce soit comme chef militaire ou politique, ou dans l'enseignement, bref, une assertion criarde ou un comportement agressif (envers soi ou les autres).

Il n'est donc pas surprenant que des voix comme celles de Janis Joplin, Tom Waits et Muddy Waters chantent le 'blues'. Ce style est fondé sur l'expression de la souffrance, de la vie difficile, non pas que cette vie mène automatiquement à une voix éraillée, mais que cette voix est une métaphore de la cicatrice morale dont le chanteur témoigne. C'est la dynamique de l'authenticité dont nous avons déjà parlée qui demande une véritable expérience difficile pour chanter le blues, il faut avoir les bleus (hématomes) pour chanter le blues.

2.2.6 La voix de l'intimité

2.2.6.1 La voximité

L'exaltation des sentiments et la glorification de l'ego ayant pris de l'importance dans l'art au cours du XIXe siècle, que ce soit dans le roman ou la musique, ce sera au XXe siècle que la musique sera dotée du parfait outil, offrant l'ultime intimité tant prisée. L'invention d'une technologie audio fut le début d'une toute nouvelle relation entre l'homme et la musique. Un phénomène qui jusque là avait été confiné à des endroits précis, que ce soit la salle de concert, le cabaret, ou l'église, pouvait dès lors être reproduit dans un endroit différent. Les musiciens, tout comme les auditeurs, devinrent optionnels avec l'usage du disque. Suivra la dissémination de la radio chez la population qui a grandement accrue l'écoute de musique en la transportant dans l'intimité du domicile de beaucoup plus de gens que le piano avait pu le faire auparavant.

Un élément de cette technologie qui a eu aussi un effet direct sur la musique vocale fut l'invention du microphone en 1876. Malgré le fait que nous ayons découvert en 2008 un enregistrement d'*Au clair de la lune* datant de 1860, il aura fallu attendre les années vingt pour voir l'usage du microphone se répandre dans l'industrie avec l'essor de la radio. Comme avec n'importe quel nouvel outil, il fallut aux chanteurs découvrir les avantages qu'offre son usage. La destination du chant changea des tympanes situés au fond de la salle à une membrane à quelques millimètres des lèvres du chanteur. Cette altération proxémique causa non seulement une métamorphose sur le plan vocal et acoustique, mais également sur le plan psychologique.

Ce qui avant aurait été audible, et donc destiné, à une seule personne, devint un commentaire public, sans toutefois perdre sa qualité intimiste. Cela qui implique qu'il y a un certain voyeurisme, ou devrait-on dire *entendeurisme* qui mène à collectivement partager une intimité violée, car trahie par le microphone, l'unique témoin.

La proxémie, l'étude de la distance perçue en termes anthropologiques, est le résultat de plusieurs facteurs, surtout dans le cas de la musique populaire. La distance physique intramusical est le résultat d'une intensité acoustique et d'un timbre, donc d'un formant. Ce dernier est caractéristique d'une modalité⁵⁶ linguistique précise qui informe de l'intention du locuteur. Les communications murmurées impliquent une proximité (lorsque la dynamique est assez grande) tandis que leur contenu introspectif révèle une ouverture sur le moi, une transparence du personnage digne d'une relation intime. Cette capacité expressive a trouvé une oreille réceptive parmi une population encore victime d'un puritanisme imposé par le pouvoir de l'église. Ce besoin a été comblé avec un franc succès par les crooners à partir des Années folles.

Nous pourrions donc distinguer entre une proximité physique et une intimité relationnelle. Proximité et intimité, malgré leur coopération, sont deux notions complètement différentes. Dans les faits comme en acoustique, elles se différencient de maintes façons.

La faiblesse de l'assertion, de qui ne se force pas pour convaincre mais s'exprime sans la tendance de domination de l'ego, nous rapproche du centre de l'ego, qui est habituellement masqué par le personnage par peur d'être blessé puisque, comme disais Jung, la persona sert à cacher la personne. Somme toute, c'est l'amplitude du signal combinée à la modalité du murmure ou du chuchotement qui encodent une proximité vocale, que nous appellerons *la voximité*. Une forte proportion de turbulence implique aussi une phonation décontractée, si ce n'est l'excitation, tandis qu'une variabilité intonative peut ajouter une dimension de bienveillance complémentaire à l'intimité.

Notre catégorisation des distances sera fondamentalement très différente de l'approche de Hall. Malgré le fait que Hall soit un anthropologue chevronné, sa perspective semble, comme le dit Van Leeuwen (1999:27), un « system of social distance ». Il en découle que Hall adopte une vision plus *sociologique* qu'anthropologique et donc en fonction de conventions culturelles spécifiques (qu'il compare ensuite avec d'autres cultures). Nous préférons une approche plus anthropomorphique, mais celle de Hall reste essentielle sociologiquement.

2.2.6.2 Typologie des distances

Nous distinguons différentes étapes à la distance, en d'autres mots, que son parcours (celui de la distance) n'est pas direct mais qu'il doit franchir certains obstacles avant d'arriver à une destination qui dépasse l'ouïe pour atteindre l'entendement. Il y a une distance entre l'être réel et son personnage, ensuite une distance jusqu'au capteur (micro), une distance entre la voix captée et celle

⁵⁶ Nous explorerons les modalités dans la section 2.3.2.

qui a été traitée par des ‘effets’ (incluant une transformation additionnelle du formant de la salle qui est une autre distance, pour finir par être déformé par la chaîne stéréo et ensuite la distance entre le haut-parleur et l’auditeur. On pourrait même mentionner la dynamique finale comme facteur de distance.

« Moylan clarifie la notion de distance en spécifiant qu’il ne s’agit ni de l’intensité sonore, ni de la quantité de réverbération, ni de la distance entre le microphone et la source au moment de la prise de son. Ces paramètres ont effectivement une incidence sur la perception de la distance, mais Moylan parle plutôt de la distance en fonction du timbre ». (Lacasse, 1995 :114).

« la définition proposée par A. Truppin : « On peut définir la signature spatiale comme l’empreinte auditive d’un son, laquelle ne peut jamais être absolue, plutôt sujette à la localisation de la source sonore dans un environnement physique donné. Les marqueurs responsables de cette signature sont le niveau de réverbération, le niveau sonore, le spectre des fréquences et le timbre, qui permettent aux auditeurs d’interpréter l’identité du son en termes de distance et du type de lieu dans lequel ce son semble avoir été produit ou perçu » (1992 : 241. *nt*). ». (Lacasse, 2006).

Cette salle dans laquelle chante une voix n’est pas souvent de la même dimension que celle où l’on écoute l’enregistrement. Le formant de la salle peut être capté par le micro, puisque ce sont les sons qui rebondissent et reviennent vers le micro avec un délai qui informe de la proximité de l’obstacle. Cette réverbération est à la source d’une grande dichotomie dans l’expérience musicale : la version *live* ou studio. L’expérience *live* est irrévocablement *sociale* car elle contient la foule, augmentant sa valeur grégaire. Il y a une expérience de communion, de partage d’une expérience et validation massive d’une valeur subjective. Ceci n’est pas présent dans la version studio, qui enregistre en annulant le formant de la salle⁵⁷ pour ensuite appliquer ‘l’effet’ de réverbération calculé d’après la dimension de la salle optimisée pour être compatible avec celle de l’écoute typique. La musique devient plus personnalisée et personnelle, la foule est absente, nous sommes seul à seul avec le chanteur. Que dire des autres instruments? Ils peuvent devenir une manifestation de l’état du chanteur.

« So when, as in song, a musical line is combined with a text, it is natural for us to accept the music as referring to a subconscious level underlying—and lying under whatever thoughts and emotions are expressed by the words ». (Cone,1971:35).

Le portrait de ce qui est dit dans les paroles peut aussi être peint par l’accompagnement. Cette interprétation, quoique intimement liée à la voix de l’intimité, sera explorée à la section 2.3. En attendant, voici deux tableaux pour explorer les types de distance.

⁵⁷ En enregistrant la voix dans un cubicule feutré. Même la membrane du micro peut avoir un feutre pour éviter de capter le souffle dans le chant (ou le vent à l’extérieur). Comme nous l’avons discuté, ce souffle rendrait la voix plus sensuelle, féminine et intime.

Premièrement, il y a une distance entre ce que l'être veut exprimer et ce qu'il peut exprimer, que ce soit par incompetence ou par indicibilité. On appellera cela la distance *personnelle*. Lorsqu'une personne parle sans afficher d'émotion, on dit qu'elle est 'distante'. Cette distance est affective, il y a retenue par inhibition. La personne semble insensible à ses émotions. La distance mentale est plus subtile et se réfère à la personne qui nie ce qu'elle sait ou ignore la vérité sur elle-même, on dit que se ment. Il y a souvent une part d'incohérence dans ce comportement.

Distance	Cause	Proximité	Facteur P ⁵⁸	Distance entre
affective	inhibition	exhibition	sensibilité	Âme et intellect
mentale	superficialité	cohérence	savoir	Id et idéologie
morale	vanité	authenticité	transparence	exprimé et vécu
sociale	société	sympathie	sociabilité	soi et les autres

Tableau XII – types de distance personnelle

Les distances du tableau XII sont toutes contenues *dans l'être et son expression* sans référence à l'auditeur, donc une relativité intérieure qui devient une mesure absolue à l'extérieur. Une fois la distance personnelle franchie, nous rencontrons la distance *interpersonnelle*, la distance entre les êtres. Il y a de nombreux types de distance interpersonnelle, rappelons que notre perspective est toujours celle du chant dans la musique populaire, surtout sur support dans la version studio.

En général, la musique populaire (vocale) nous présente une voix comme élément central et de premier plan, tout le reste est un accompagnement. Cet événement prend place *dans un espace*. Ce dernier est l'espace sonore dans lequel la voix s'exprime. L'intimité a deux facettes, la proximité et la confidentialité. Une qualité du petit club est son ambiance intimiste, qui accueille peu d'élus et garde le secret dans son obscurité. Le grand hall ne s'y prête pas. Donc la première distance est celle qui remplit l'espace acoustique dans lequel existe la voix. Cet espace nous accueille en esprit, dans notre acoustique intérieure, qu'on appelle parfois l'image acoustique. Cet espace n'est pas sensoriel mais imaginaire. Il est déduit d'après le timbre divisé par l'amplitude. Il nous impose une ambiance plus ou moins propice à l'intimité. Cet espace intramusical, devenu *intérieur*, est l'espace diégétique dont parle Lacasse dans l'analyse de *Stan* d'Eminem (2006). Cet espace qui sera supplanté par un niveau supérieur, le *supra-diégétique*⁵⁹. Ce dernier se réfère à un niveau plus subtil et plus intime que l'espace intramusical qui devient comparativement irréel et fictif, relayé au second plan.

⁵⁸ Facteur de proximité.

⁵⁹ Lacasse s'est inspiré des théories d'Altman, R. (1992) : La Comédie musicale hollywoodienne. Les problèmes de genre au cinéma, trad. par R. Altman et révisé par J. Lévy, Paris, Armand Colin ;

« Les événements qui semblent se dérouler selon un processus entièrement causal glissent [...], grâce au fondu sonore, vers la réduction du son diégétique et l'introduction d'une musique supra-diégétique transcendante. » (Lacasse, 2006 citant Altman, 1992).

Sa transcendance provient surtout du fait qu'elle défie les lois spatiales qu'elle avait établies avant. Les lois acoustiques sont un repère inévitable de la conscience spatiale. Le premier écho qui frappe l'auditeur est celui des murs parallèles au signal, donc celui qui situe les murs latéraux, qui sont une bonne indication de l'intimité de la salle. Voilà pourquoi c'est au niveau du pré-délai (< 50ms) que l'effet d'intimité est manipulé dans le traitement d'un enregistrement studio. C'est une fois la scène établie que la voix s'y présente. D'autres effets pourront affecter l'ambiance et la voix, pour mener à ce que Lacasse appelle la mise en scène vocale ou '*vocal staging*' (2000).

Ensuite, c'est au niveau de la distance entre la voix et le micro que se positionne le chanteur. Il y a plusieurs types de distance interpersonnelle qui peuvent être présents, surtout puisque la distance peut être abstraite. La rhétorique est, d'après Michel Meyer, une négociation de ces 'distances'.

Distance/proxi.	Cause	Proximité	Facteur P	Distance entre
dist. physique	l'espace	acoustique	casque, micro	corps et corps
proxi. relative	affinité	compatibilité	complicité	désir et objet
proxi. affective	empathie	résonance	sensibilité	exprimé et refoulé ⁶⁰
proxi. mentale	sympathie	cohérence	culture	idéologies
proxi. morale	éthique	accord	transparence	éthiques
sociale	personnage	sympathie	appartenance	groupes sociaux

Tableau XIII – types de distance interpersonnelle

Une nouvelle dimension vient s'ajouter au phénomène avec l'arrivée du casque d'écoute, un facteur de proximité (Facteur P) décisif. Ce développement technologique n'est pas simplement un rapprochement des enceintes acoustiques, mais une destruction de l'espace extramusical⁶¹, en lui substituant l'espace intramusical. Mais cette espace n'est pas tridimensionnel de la même façon que le son dans l'espace peut l'être, il contribue plutôt à l'image acoustique qui est un espace psychique relié à ce qu'on appelle l'oreille intérieure. Dans cette expérience, on a l'étrange sensation que la voix centrée est au centre de notre tête ou même qu'elle est immatérielle, en dislocation spatiale. Cette

⁶⁰ Note : exprimé par le chanteur et refoulé par l'auditeur.

⁶¹ Rappelons que l'espace intramusical est l'espace *dans l'enregistrement*, tandis que l'espace *extramusical* est celui qui sépare le haut-parleur et l'oreille.

impression peut contribuer à ressentir la voix à l'intérieur du corps, à corporaliser la voix, à opérer un transfert. Charles Stankieveh fait une connexion avec un concept de Lacan :

« In effect, *l'extimité* could be used to describe the general experience of listening with headphones, but listening to a phantom voice with headphones would be the event par excellence (*phone* being Greek for "voice"). » (Stankieveh,2007).

L'abstraction de corporalité physique a tendance à connecter ou communiquer avec l'auditeur à ce niveau en l'engageant au niveau de son moi à dialoguer idéologiquement et donc raisonner avec les concepts et de résonner au niveau de l'affect du message de l'artiste. Le degré d'empathie (sympathie émotionnelle, donc résonance émotionnelle) va déterminer le canal de communication et la structure totale (impliquant ses besoins et sa régulation) va déterminer l'échange psychoaffectif qui aura lieu. Ce développement intimiste s'est fait en parallèle avec l'introspection grandement accrue qu'a apporté le développement de la psychologie au vingtième siècle. Nous venons d'entamer une interprétation qui sera explicitée à la section 2.3.

2.2.7 La voix de la sagesse

« L'éloquence est née avant les règles de la rhétorique. »
Voltaire

Il faudra évidemment définir ce que nous entendons par la voix de la sagesse... La sagesse a toujours été un savoir juste, fondé soit sur l'intelligence de l'expérience ou un don du Saint-Esprit. La plus commune distinction semblerait être un équilibre entre raison et passion. La sagesse est néanmoins une valeur relative à la conscience – elle est perfectible. La sagesse étant relative, elle devient simplement une connaissance supérieure. Il en découle que la sagesse pour un adolescent pourra ne plus l'être lorsqu'il atteindra trente ans, tout comme l'inverse pourrait s'avérer juste.

Il ne faut pas comparer les paroles en musique populaire avec celles de l'opéra. La relativité utile se trouve entre les paroles et la conscience de l'auditeur. Il n'est pas question de juger la musique populaire avant de la comprendre. La voix de la sagesse est bien plus que la sagesse des paroles, c'est la sagesse de la musique et de l'artiste.

Cette sagesse, étant synonyme d'une l'intelligence ordonnée, tempérée, implique une esthétique fonctionnelle, mais surtout conséquente. La compétence du chanteur est essentielle, la forme doit être cohérente, la voix posée. Il y a une exaltation du tout, qui par équilibre intelligent, devient l'esthétique de la sagesse. Les six voix que nous avons présentées devront s'harmoniser pour donner

par synergie une intégrité fonctionnelle. Cette voix de la sagesse sera esthétique, sinon il y aura une faille à cette sagesse.

Il est difficile de déterminer l'esthétique d'une voix, mais plusieurs repères sont plutôt indiscutables, se classant en deux groupes de base que sont le timbre et la technique. La technique implique autant la justesse, la voix 'posée' qui projette bien, que la maîtrise de la respiration. Pour ce qui est du timbre, il y a la forme de base mais aussi la maîtrise des résonateurs (cavités) qui transforment le formant. Il y a aussi un élément culturel qui entre en jeu, comme par exemple le fait que certains considèrent la voix éraillée comme étant esthétique. Ce pourrait être l'esthétique du Réalisme qui peut aussi parler de sagesse par expérience. La prouesse technique et la valeur 'esthétique' du timbre sont probablement les critères importants qui font que les gens aiment une voix, mais une plus subtile qualité se dégage du personnage. Il s'agit de *l'éloquence*. Cette dernière peut aller plus loin que l'esthétique et transiger avec la communion.

Une expression éloquente possède des qualités qui se situent au niveau de sa capacité à connecter la prosodie et la microprosodie. En d'autres mots, il faudra délier la composante mélodique de la composante micromélodique. Ce qui aura été nommé parfois les 'imperfections' du chant (comparé à la partition) sera compris dans sa subtilité expressive comme étant la finesse du chant. Les chanteurs possédant cette éloquence arrivent, par leur agilité rhétorique, à épater de nombreux auditeurs et à éblouir certains au point qu'il est commun de les appeler des 'idoles', puisque leurs *fans* (fanatiques) se comportent comme des fidèles envers leur dieux. Les artistes ont le charisme suffisant pour magnétiser une personne pendant une certaine période pour être éventuellement remplacés par d'autres dans le cheminement culturel qu'on appelle souvent 'les goûts'.

Cette 'sagesse divine' devient une composante importante des intérêts portés aux paroles, qu'on reconnaît dans la multitude de sites Web dévoués à leur répertoire. Cette 'sagesse' peut avoir une forte influence sur la philosophie et la psychologie de ceux qui écoutent et réécoutent dans des états de transe fanatique en chantant ces paroles-mantras comme hypnotisés.

Cette voix, qui est le summum de la communication expressive alliée à la dissémination de schèmes existentiels culturels nommés : *personnages*. Ces *messages* sont orientés vers des dynamiques fondées sur les expériences de groupes socio-culturels subissant autant de facteurs que nous avons présentés jusqu'ici, que ce soit au niveau du corps, de la pulsion, de la passion, etc. Ces schèmes relationnels ont été discutés par Jung sous le nom d'*archétypes*. Ces archétypes sont les structures mentales de

base régissant ces différentes relations élémentaires de l'humanité. Ce sont ces enjeux qui sont traités par beaucoup de *messages* des artistes.

Dans une telle perspective, les chanteurs sont des intermédiaires qui facilitent la négociation identitaire des groupes archétypiques. On pourrait dire qu'ils oeuvrent au niveau collectif.

Voici un autre tableau de synthèse pour conclure notre section sur la vocalité. Comme toujours, il est hypothétique et suggestif, puisse-t-il servir à explorer le terrain de l'inconnu.

voix	paramètre existentiel	paramètre acoustique	paramètre musicologique	relation avec	perspective
corps	vie, forme, spectre	fréquence, formant	timbre, registre	identité	polarité
pulsion	désir, énergie	intensité, pulsation	tempo, rythme	désir, peur	charge
passion	humeur, émotion	effort, vibration	harmonie, vibrato	amour, haine	attraction / répulsion
raison	énoncé, discours	tons, mots	mélodie, paroles	le verbe	rôle
expérience	vécu, individuation	grain, grincement	compétence, prestige	la mémoire	usure
intimité	voixité, profondeur	modalité, dynamique	dynamiques, salle	l'espace	connexion
sagesse	maîtrise, éloquence, équilibre	projection, voix posée, représentation	cohérence formelle, esthétisme	le sens, l'art exalté	fonction

Tableau XV – Synthèse de la vocalité

1

2.3 Rhétorique vocale

« Performance art is a form of rhetoric »
Simon Frith (1996 : 205)

Nous avons déjà expliqué pourquoi il sera question ici de rhétorique. Il s'agira ici d'assembler nos types de personnage (vocal, musical et lexical) dans une structure tripartite basée sur celle de la rhétorique classique. Nous aborderons ensuite la convergence vocale et il faudra clarifier le sens de certaines modalités vocales et leur incidence sur le message. Suivra la synthèse du personnage vocal. Pour terminer, nous décrirons l'ultime transaction.

2.3.1 La tripartition vocale

Telle qu'elle était structurée dans la Grèce Antique, la rhétorique est composée de *l'ethos*, du *logos* et du *pathos*. Puisque cette structure est basée sur la réalité de l'homme communicant et que nos types de personnage le sont aussi, il est logique qu'il y ait une grande compatibilité entre les deux taxinomies. La différence se situera au niveau du mode d'expression principal (oral versus vocal), qui différencie l'orateur du chanteur.

« Kauffman suggested a division of meanings into *expressive* ('meanings relevant to the psychological state of [the] speaker') and *manipulative* ('meanings relevant to the purposive behavior of the speaker'), and found that both vocal and verbal channels carried information about both these meaning-types in speech, but that there was a tendency for the former to be carried by the vocal and the latter by the verbal. » (Crystal,1976:73).

Cette citation exprime bien comment les catégories sont perméables. Mais il y manque une distinction importante, menant à seulement deux catégories. La fonction *expressive* aurait pu se diviser en deux elle aussi car une fois tous ces 'états' passés, il reste bien une voix, qui n'est pas un état *mais une structure*, ou un état beaucoup plus durable, voire *permanent*. Celui-ci s'apparente au personnage vocal, ou *l'ethos*.

« Pour les Grecs, *L'ethos*, c'est l'image de soi, le caractère, la personnalité, les traits du comportement, le choix de vie et des fins (d'où le mot *éthique*) » (Meyer, 2004 : 20).

Il est clair que le comportement sera plein d'éléments *expressifs* et *manipulatoires* mais il faut faire une distinction, même si elle souffre au niveau pragmatique, car l'être *n'est pas* son comportement. Les caractéristiques citées sont pertinentes seulement dans la mesure où *elles dévoilent l'ethos*.

« L'éthique de l'orateur est « son expertise » d'homme, et cet humanisme est sa moralité, qui est source d'autorité. C'est bien sûr lié à ce qu'il *est* et à ce qu'il *représente*. » (ibid. : 21).

niveau	Personnage	domaine	manifestation	mécanisme
<i>ethos</i>	Vocal	acoustique	voix	Identité/intention
<i>logos</i>	Lexical	linguistique	langage	Discours/prétention
<i>pathos</i>	Musical	mélodique	chant	État/affection

Tableau XVI – Tripartition rhétorique du chant

Le tableau XVI indique la corrélation entre le trio rhétorique et nos trois personnages ‘essentiels’ au chant de paroles dans la musique. *Logos* sert à valider la prétention d’*ethos* qui tente d’être convainquant par sa personne tandis que *pathos* servira à faire résonner, chez les auditeurs, les émotions, utiles à sa cause. Le *logos* contient, par sa voix, l’*ethos* et par l’intonation le *pathos*. Ce dernier intègre une dimension émotionnelle au *logos* comme à l’*ethos* qui revendique toute expression comme reflétant son *identité*.

2.3.2 La convergence vocale

Les différents ‘aspects’ de la voix que nous avons présentés forment un tout. La concordance entre les parties est importante si l’on veut éviter l’ambiguïté que causeraient des contradictions internes. Il y a différents ‘niveaux’ à l’interaction⁶² de ces ‘aspects’. Si nous commençons à un niveau moyen, nous rencontrons la tripartition rhétorique de l’*ethos* du *logos* et de l’*ethos*. À ce niveau élémentaire, le *logos* doit s’aligner avec le *pathos*. Ce *pathos* a deux facettes. Premièrement, il y a le *pathos* que l’auditoire ressentent au sujet de ce qui leur est présenté, devenant une appréciation qui, comme la modalité, positionne l’être. Deuxièmement, cette position possède souvent une qualité *éthique* qui la rend apte à qualifier l’*ethos*, donc l’être. Mais cette appréciation est relative à la *doxa* de l’auditoire. De plus, l’*ethos* ‘de base’ (facteurs corporels et sociaux) constituent le fond sur lequel est ‘jugé’ le chanteur.

Cette même dynamique se retrouve à l’intérieur de l’être. Certain éléments corroborent d’autres, ou les confirment tandis que d’autres peuvent se contredire.

⁶² Comme le dit Middleton (1990 : 269) : « ...different syntactic processes are mixed up together; and, in the mixing, they do not remain wholly themselves: they are articulated together, each mediating the other ».

C'est un enchevêtrement semblable qui pousse Lacasse (2006) à dire : « comment justifier, par exemple, le fait que le texte énoncé par un personnage soit soumis à la fois aux règles de la prosodie, à une courbe mélodique et à la pulsation imposée par le rythme ? ». La réponse trop simple serait : « la convergence vocale », mais comment ?

Le rythme est fondamental à l'expression, il est essentiel à la vie (comme la pulsation cardiaque). La pulsation est aussi vitale que la pulsion. Tout comme cette dernière peut faire loi et être sertie de passion comme de raison. La pulsation régit le rythme primaire. Nous avons mentionné au sujet de la pulsion qu'elle était liée à la régulation vitale, donc au pouls et à l'activité, toujours dans un but homéostatique. La musique n'est pas différente en ce sens que la pulsation régit l'activité qui recherche toujours un équilibre *temporel*. Donc le rythme dans la musique s'apparente à ces deux aspects, la vitesse de la pulsation est l'action tandis que le rythme est comment cette pulsation est négociée *dans le temps*, par l'accentuation. Ensuite, sur un fond d'activité hiérarchisée, vont se greffer les autres aspects. Mais nous avons omis un élément qui précède : le timbre du corps. Cet aspect réponds à la question : qui ? Ce *qui* est une identité prémusicale, voire préverbale car elle sera ensuite un ingrédient de la recette sémantique qui la qualifiera. (voir note 62).

Revenons à la question de Lacasse. La mélodie est descendante de la prosodie, cela explique leur affinité et le fait qu'elles signifient par la même voie (ou voix). La prosodie *est* une mélodie vocale, comment cette dernière pourrait-elle éviter d'être prosodique ?

La convergence vocale va beaucoup plus loin. Il y a convergence vocale même au niveau de l'*ethos*. Une qualité fondamentale de l'*ethos* est sa *crédibilité*. Les travaux de Zuckerman et Driver (1989), ont conclut que la crédibilité (vocale) était le résultat d'une convergence vocale entre d'une part la compétence et la dominance et d'autre part l'amabilité et la bienveillance.

En étudiant cette convergence, on peut aussi l'adapter au chant. La compétence qui peut être simplement de chanter correctement (voir la voix de la sagesse), la dominance peut être influencée par le timbre (voix de la pulsion), la fondamentale (voix du corps). Dans tout ceci, il y a toujours le logos (voix de la raison) qui est officialisé par sa rationalité. Maintenant pour l'amabilité, une affection subjective qui se placera à l'intérieur d'une zone affective et dépendra toujours de la résonance entre la sensibilité du chanteur et de l'auditeur (voix de la passion) ou de facteurs identitaires. Même chose pour la bienveillance, il sera surtout basé sur des facteurs extra- ou paramusicaux (nous en parlerons à la prochaine section).

« the voice exerted greater influence on judgments of dominance whereas the face exerted greater influence on judgments of liking (DePaulo, Rosenthal, Eisenstat, Rogers, & Finkelstein, 1978; Rosenthal, Hall, DiMatteo, Rogers, & Archer, 1979; Zuckerman et al., 1982). » (Zuckerman & Driver, 1989).

2.3.3 La modalité vocale

Paroles : « La plupart du temps elles ne signifient pas par elles-mêmes, mais par le ton dont on les dit ». Montesquieu – L'esprit des lois tiré de (Berthier, 1998:59)

La rhétorique linguistique, avec sa sophistication au niveau du verbe, est néanmoins toujours subalterne à une rhétorique paralinguistique.

Ce niveau prosodique est souvent entièrement inconscient, et lorsque souligné il est simplement observé mais non consciemment opéré. Lorsqu'il est bien imité, il s'agit de reproduire une impulsion qui déclenche le comportement prosodique naturellement et selon la compétence du locuteur. De l'imitation ouverte devient du sarcasme ou de la parodie. Ce sont des lois inaltérables, puisque la prosodie représente l'expression des motivations profondes derrière les mots, ce qui résonne avec le locuteur, l'*ethos*. Un outil indispensable à ce dernier pour s'exprimer est la modalité. Or, lorsqu'elle devient continuelle, elle donne un caractère à la voix qui la positionne en impliquant certaines tendances et donc nous orientant vers des catégories d'intentions discursives plausibles. Cette modalité vocale peut être reliée à la distance (intimité) ou à l'état du locuteur (subjectivité). La vibration de base, la constriction musculaire et la forme des aires résonantes sont dans leur transformations : l'expression (geste) et dans leur stabilité : l'identité (forme et posture). Tout ceci contribue à un personnage vocal qui s'exprime toujours par une modalité propice au message.

La modalité en linguistique se définit comme étant « l'expression de l'attitude du locuteur par rapport au contenu propositionnel de son énoncé » (Le Querler, 1996 : 14). Mais ce genre de modalité se sert de mots et de ponctuation, tandis que nous parlons d'une modalité qui est un mode *vocal*, faisant usage des différents timbres, dynamiques, mélodique et rythmiques que peut emprunter la voix.

«...the role of the non-verbal constituents of the text [in pop songs] goes far beyond formal and structural aspects. » (Kaindl, dans Gorlée, 2005 : 238)

Il serait utile ici de faire un inventaire des principales modalités vocales et de leur sens généralisé. Des traces acoustiques de ces modalités, se retrouvant souvent dans la musique populaire, peuvent

donner une impression sans la dévoiler explicitement. Parfois, la modalité est entièrement présente mais sa permanence empêche le contraste nécessaire pour sa fonction, elle devient alors une modalité *structurelle* chez le chanteur.

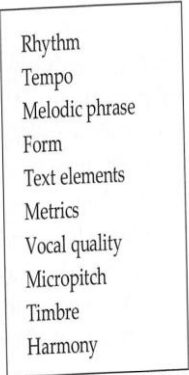
Mode phonatoire	Modalités vocales	Qualités évoquées	Exemple(s)
Parole	Sprechgesang, rap, ballade, narration.	Communication, narrativité, familiarité.	rappeurs
Murmure	Crooner, chantonner.	Intimité, solitude, calme.	Suzanne Vega
Chuchotement	Chuchotements	Secret, confiance, proie.	Alice Cooper
Cri	Vigueur. intensité	Excitation, intérêt.	Jeff Buckley
Cri de colère	Cri agressif.	Puissance, offense.	Fantomas 'Death' metal
Cri d'effroi	Cri de détresse.	Impuissance, peur.	Diamanda Galas
Cri de peine	Cri de déception.	Souffrance.	Pinf Floyd
Pleur	Sanglots, vibrato.	Pathos, faiblesse.	?
Rire	Rire, onomatopéique	Festivité, arrogance, parodie.	Marvin Gaye, Frank Zappa
Gémissement	Douleur, plaisir, tristesse	Douleur, plaisir, jouissance, souffrance	The Cure
Sifflement	siffler	Insouciance, légèreté, gaieté, patience.	Ennio Morricone
Grognement	Voix de gorge, grognement, effets.	Frustration, agressivité, animalité.	Brian Johnson James Brown Michael Jackson
Marmonnement	Bouche entrouverte, inarticulation.	Renfermement, dépression, apathie, épuisement, Je m'en foutisme.	Stuart Staples Sid Vicious
Grincement	Voix grinçante	Crispation, dégoût.	Britney Spears
Râlement	Voix dysphonique, Nodule.	rudesse, vécu, séquelles, abus, Décadence.	Janis Joplin, Tom Waits, Al Johnson

Tableau XVII – Les modalités vocales

2.3.4 Les personnages

Certains gestes lorsqu'ils ont tendance à se répéter peuvent devenir des marqueurs sémantiques. Le sens combiné de ces derniers contribue à la naissance d'un personnage vocal.

Tagg (2008) inclut dans sa liste des aspects importants du personnage vocal : le volume, la distance, l'acoustique, le timbre, la hauteur, l'intonation, la diction, l'accentuation, le débit, le rythme, l'âge, le sexe, la langue, le dialecte, l'accent régional ou de classe, etc. Plusieurs de ces éléments disparates pourraient se classer en trois groupes : attributs, gestes et milieu. Dans le tableau XVIII nous retrouvons une classification des éléments suggérés par Tagg, ainsi qu'une liste d'éléments dans la perception musicale d'après Kuhl. Rappelons que les aspects que Tagg mentionne sont en rapport avec le personnage vocal *de la parole*. En musique populaire, nous distinguerons le personnage vocal des autres personnages (lexical, musical). Voici les éléments que mentionne Kuhl (2007).



Rhythm
Tempo
Melodic phrase
Form
Text elements
Metrics
Vocal quality
Micropitch
Timbre
Harmony

Table 2-1: Some elements in musical perception.

Dimensions	Personnage vocal <i>ethos</i>	Personnage lexical <i>logos</i>	Personnage musical <i>pathos</i>
Attributs	Age, sexe, timbre, qualité vocale, personnage musical	Paroles, personnage vocal	Hauteur, forme, harmonie, leitmotiv, personnage vocal
Gestes	Débit, volume, intonation, microtons, personnage lexical, personnage musical	Diction (phrasé), métrique	Accentuation, rythme, intonation (mélodie), microtons (micromélodie)
Milieu	Distance, classe, accent régional, personnage musical	Langue, dialecte	Acoustique, harmonie, style

Tableau XVIII – Les dimensions des personnages

Comme ce tableau l'indique, les personnages (PV, PL et PM) sont intimement liés. Les gestes du PV donnent naissance aux PL et au PM. Le geste mélodique du PM devient un attribut du PV tandis que l'attribut harmonique du PM devient un milieu pour le PV. Le PV est aussi un attribut du PL et du PM. On remarquera que l'*ethos* possède des attributs qui lui sont propres et certains provenant du milieu, comme les personnages. D'ailleurs, Meyer parle de la société comme étant une « rhétorisation de l'*ethos* » (2004 : 88). Il serait juste ici de parler d'archétypes, nous y reviendrons.

« Philip Auslander propose de systématiser cette tripartition, notamment en renommant chacune des strates (que je traduis à mon tour) : la véritable personne, la persona de l'artiste et le(s) personnage(s) incarné(s) dans les chansons (Auslander, 2004 : 6). » (Lacasse, 2006).

Dans l'article cité, il y a un problème lorsque Auslander parle de différencier entre le personnage de la chanson, le *personnage scénique*⁶³ de l'artiste et la personne qu'il est 'réellement'⁶⁴. À quel point est-il possible de faire abstraction du personnage de la chanson ou de ceux des autres chansons si le *personnage scénique s'est bâti par l'entremise cumulative de ces personnages* (en plus de l'influence des médias d'après Auslander) ? Cette dichotomie relève plutôt du temps, (passé versus présent) que de sa nature. Auslander inclut la voix parmi une liste d'éléments visuels dans sa '*performance persona*' qui elle, ne semble pas se préoccuper vraiment du sonore. Il n'est jamais question de personnage vocal, mais plutôt de la danse, du costume, etc. Cet article est excellent, mais faisant partie des *performance studies*, il est plus orienté vers les aspects d'ordre visuel que sonore. Pour clarifier notre position, notre conception est la suivante. La musique est un code *sonore*, tout le reste est son support. Ce support est son caractère performanciel. La performance peut devenir *musique* dans la mesure où elle devient *sonore*.

La tripartition dont parle Auslander est tout de même plausible, mais trop simpliste car elle inclut une panoplie d'éléments très différents sans distinguer leur spécificité. Que penser du disque ? Il n'y a plus de costume, ni de danse ou de gestes, les principaux éléments du *performance persona* sont occultés ou inexistantes, il ne reste plus que la voix, donc un *vocal persona*.

Il faudra faire des distinctions additionnelles. La 'personne réelle' n'est pas un élément clair, il y a différentes dimensions à l'être et l'inconscient en est un exemple. Nous référons à la section 2.1 pour une conception plus réaliste de l'homme. Les trois personnages (PV, PL, PM) composent l'aspect sonore, proprement 'musical' qui, lorsque présentés sur scène par l'artiste, font partie d'une plus grande structure que nous nommerons '*personnage scénique*'. Ce personnage contient les aspects *visuels* du concert, donc les attributs de l'artiste *sur la scène*. Si l'on parle de la 'production' attribuée à l'artiste : le disque, le livret, la photographie de l'artiste, le vidéo, la marchandise incluse, nous parlerons d'un personnage *artistique*, auquel l'artiste contribue une part variable. Mais s'il s'agit de rumeurs publiées dans les journaux au sujet de l'artiste, il s'agit de son personnage *médiatique* qui lui

⁶³ Lacasse a traduit *performance persona* par « persona de l'artiste », nous suggérons 'personnage scénique'. De plus, nous réservons une toute autre définition au 'personnage artistique'.

⁶⁴ Ce commentaire vague ne semble pas traduire adéquatement l'incertitude existentielle de l'homme et donc de l'artiste à la recherche d'une identité (*son identité* ?). Cette identité n'est pas facilement séparable des personnages que véhicule l'artiste, *ses* personnages même s'ils sont une construction *collective* (comme la persona chez Jung).

aussi est souvent hors du contrôle de l'artiste. Si nous parlons de tous ces éléments au niveau mondain, nous utiliserons le nom de l'artiste, au niveau abstrait, il s'agit du '*personnage archétypique*'. La figure 2.31 place ces personnages graphiquement.

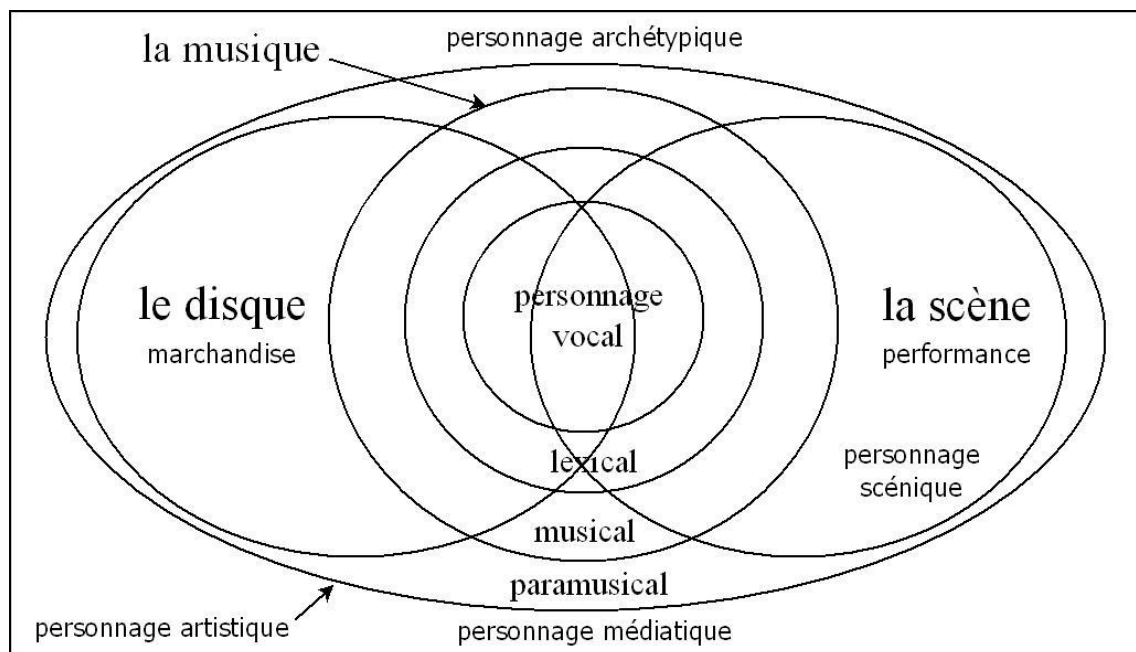


Figure 2.31 – Les personnages

La 'convergence' des personnages de l'artiste contribue à une '*Supersona*'

le leitmotiv serait comme la version mélodique de l'identité du personnage, donc pourrait devenir personnage musical **NON**.

Elvis Presley's early records, with their novel use of echo, may have represented a watershed in the abandoning of attempts to reproduce live performance in favour of a specifically studio sound; but the effect is used largely to intensify an *old* pop characteristic - 'star presence': Elvis becomes 'larger than life'. Similarly, multi-tracking of vocals, which can be used in such a way that it 'destroys' or 'universalizes' personality, is in fact widely used as a way of *amplifying* a star singer's persona, 'a u r a' or 'p r e s e n c e'.

2.3.5 La transaction vocale – transfert

Nous avons déjà parlé du 'transfert', le mécanisme principal de la psychologie au XXe siècle, et maintenant il nous sera d'une aide inestimable pour la compréhension de la 'transaction vocale'. Il y a une subtile différence entre le transfert et la projection, même si les deux interagissent. Dans les deux cas, on donne à un objet des qualités qu'il n'a pas nécessairement. Dans le transfert, on donne à un objet des caractéristiques d'un autre objet, qui lui ressemble d'une façon ou d'une autre. Dans

le cas de l'identification projective, on *se* transfère dans l'objet qui nous représente par résonance. C'est comme une empathie identitaire, ou du moins *expressive*, semblable à celle des amateurs de sports qui suivent de près *leur* équipe. Il y a évidemment un lien entre l'identification projective et le phénomène des 'idoles'.

« Certainly all music, 'in so far as it is a cultural activity . . . is communicational activity' (Stefani, 1973 : 21)⁶⁵. »

Il y a sans doute plusieurs formes de communication musicale, mais celle qui nous intéresse ici est sa forme *intériorisée*. Par cela, nous voulons dire une image acoustique *abstraite*⁶⁶. Car lorsqu'il y a une salle, une distance, une scène, nous sommes *projetés* dans l'espace acoustique intramusical, ou il se fond avec l'espace extramusical, mais nous demeurons tout de même dans un espace *concret*. Un bon parallèle se retrouve dans l'article de Lacasse (2006), lorsqu'il cite Altman (1992) décrivant le saut du diégétique au 'supra-diégétique'.

« Les événements qui semblent se dérouler selon un processus entièrement causal glissent [...], grâce au fondu sonore, vers la réduction du son diégétique et l'introduction d'une musique supra-diégétique transcendante. Altman, R. [1992a] » (Lacasse, 2006).

C'est juste et la transcendance est avant tout celle de *l'espace*, la transition de l'espace concret à l'espace abstrait. C'est dire que la diégèse donnait lieu à *un espace* par la pluie, etc. C'est même l'espace qui régit la diégèse, qui la rend plausible. Nous ne sommes qu'au niveau des effets, il y a beaucoup plus.

Les sons synthétiques aident à rendre l'espace abstrait. Il se trouve que la musique existe toujours autant au niveau concret qu'au niveau abstrait mais que l'auditeur n'écoute pas tout ce qu'il entend, et ceci peut varier selon ses aptitudes à s'investir, que Sarbin appelle « *Organismic involvement* ». Cette transition (d'espaces) peut être facilitée (Altman) ou empêchée (réverbération, réalisme spatial, environnemental) mais un outil qui facilite l'écoute de l'espace abstrait plus que les autres est le casque d'écoute.

Ce positionnement spatial est l'aspect littéral d'un phénomène plus abstrait qui positionne l'identité.

'The basic work of culture is to construct subject positions' (Kramer,2001:156)

Philip Rupprecht has considered how subject position may be encoded instrumentally through what he terms 'voice placement'—the textural disposition of orchestra and singers at specific moments (Rupprecht, 2001). This may amount to differing timbres in the instrumental support

⁶⁵ Cité chez Middleton (1990 : 172).

⁶⁶ L'espace concret peut être imaginaire ou non, mais il reste tridimensionnel et plausible, tandis qu'un espace abstrait *n'est plus spatial* et peut être illogique.

for certain characters, instrumental enactments of attitudes, and echoes of certain utterances. (Beard & Gloag, 2005:135).

Lorsque cette voix est intériorisée, par identification projective et en transcendant l'espace concret, le sujet présente une forte identification qui peut mener à une totale personnification, avec micro imaginaire. Il est probable que plusieurs 'positions' plus ou moins symboliques pourront échapper à l'ego, mais devenir de subtiles suggestions pour l'inconscient.

« Le lien que l'on ne voit pas est plus fort que celui que l'on voit. » (Héraclite).

D'un point de vue Jungien, le *fan* qui adoptera la pose d'un artiste, fera simplement un travail archétypique au niveau de son inconscient, par l'entremise de la forme qu'exprime l'artiste.

“In sound and sight alike, he encompassed the experiences of life's full range of contradictions, hopes and failures for a society which unquestionably recognized in him both what they loved and hated of themselves.” (Leppert,2007:40).

Une autre qualité qu'apporte l'intériorisation serait de favoriser la personnification de l'harmonie, qui représente souvent la collectivité, mais peut facilement devenir l'humeur derrière l'expression de la voix. Nous avons déjà cité Cone lorsqu'il exprime que l'harmonie se réfère naturellement aux motivations inconscientes du protagoniste.

Meyer parle de l'usage de l'*ethos* de l'artiste pour vendre le produit :

Le désir pour le produit *est* (métaphoriquement) le désir pour celui qui défend ce produit ou pour ce qui se passe dans la publicité qui le met en scène. (Meyer, 2004 : 117).

Mais lorsque le produit *est* la personnalité, la citation de Frith semble plus révélatrice :

“...taking on the voice as our own, not just physically, as I've already discussed—singing along, moving our throat and chest muscles appropriately—but **also emotionally and psychologically, taking on (in fantasy) the vocal personality too.**” (Frith, 1996 : 198). (l'emphase est de nous).

Puisque nous avons tous des mémoires et un bagage mental différents, notre perception sera unique (Kuhl, 2007 : 39). Or, la structure sonore, loin d'être neutre, reste objectivement la même dans tous les cas, avec des relations qui s'établissent automatiquement. Il y a une transaction dès qu'il y a une réaction. Que l'on aime ou que l'on n'aime pas le produit artistique, dans les deux cas il y a une transaction, seulement l'indifférence totale peut s'y soustraire, et encore là, la communication est inévitable. Cette transaction est une réaction affective, psychoaffective et psychologique quelconque, en relation avec le stimulus musical. Il y a différentes façons de transiger avec la musique, au niveau

du vocal, nous avons affaire à une somatisation automatique d'un phénomène anthropologique fondamental. La symbolique exige que le récepteur dialogue avec, personnifie, transfère toutes sortes d'analogies uniques à lui-même, voire d'une façon narcissique et égocentrique, de négocier par son adhérence (sous la domination *charismatique*⁶⁷ de l'artiste) la qualité de sa position (représentation idéologique) et ultimement la consolidation de sa réalité (son for intérieur) par communion. À son paroxysme, ce phénomène a donné naissance au karaoké.

Un enregistrement typique en musique populaire présente certaines composantes structurelles : un chanteur, parfois d'autres voix, un groupe instrumental (expérience partagée) avec son idole (exprimant des vertus convoitées), représentant de l'archétype exalté.

Musical structures, no less than lyrics, can be seen as involving an interplay of 'voices' (Middleton, 1990 : 238).

[...]

[T]here is a strong tendency for vocals to act as a unifying focus within the song. The continuity and diagenetic function of almost all vocal melody draw us along the linear thread of the song's syntagmatic structure, producing a 'point of perspective' from which the otherwise disparate parts of the musical texture can be placed within a coherent 'image' (ibid. : 264).

Middleton parle de l'image acoustique (abstraite?) qui rassemble tout, car elle en est le centre. Une voix solo devient toujours le centre de l'attention, le personnage autour duquel tout gravite. C'est la psychologie de l'égo qui se transfère à la perception musicale. La voix à laquelle on a ajouté des effets agit comme un maquillage pour l'image, trop peut être néfaste.

Dans ce monde imaginaire qu'offre l'espace abstrait, le temps aussi peut être transcendé lorsque le chanteur se remet à chanter avant d'avoir terminé sa phrase, voire lorsqu'il s'accompagne ! Il ressemble encore plus au terrain où s'entretiennent nos personnages internes, notre conscience. Il y a de multiples schèmes possibles lorsque le personnage dialogue soit avec le sexe opposé dans une ballade à deux, ou il est accompagné par un groupe de voix représentant *les* hommes ou *les* femmes. Serait-ce une relation humaine (entre deux être humains) ou la représentation archétypale de la relation entre l'être et l'*anima* ou l'*animus*, ou les deux à la fois ?

« Nous ne voyons pas le réel mais seulement les représentations que nous nous en faisons. »
(Épictète).

⁶⁷ Nous nous référons au concept de Max Weber.

3 Conclusion

6 Bibliographie

Abitbol, Jean (1990) – Voyage au centre de la voix. In Alby et al (eds.) - *L'esprit des voix : Etudes sur la fonction vocale* 1990, Grenoble, La Pensée Sauvage. 19-33.

Andersen, S.M., Reznik, I., & Glassman, N.S. (2005). The unconscious relational self. In R. Hassin, & J.S. Uleman, & J.A. Bargh (Eds.), *The new unconscious* (pp. 421-481). New York: Oxford University Press.

Baumeister, R.F. (2004). Gender differences in erotic plasticity: The female sex-drive as socially flexible and responsive. *Sexual and Relationship Therapy* Vol 19, No. 2, May 2004.

Bernays, Edward L. (2005[1928]) – *Propaganda*. (Préface de Mark Crispin Miller), Ig Publishing, NY.

Berthier, Patrick (1998) – Territoires de la voix in (Chion, ANNÉE ? 1998)

Blacking, John (1987) – *A Commonsense View of All Music*, Cambridge, Cambridge University Press. (référence trouvée dans (Frith,1996:273)).

Bolinger, D. L. (1964) – Intonation as a universal. In: H. G. Lunt (ed.). Proceedings of the Ninth International Congress of Linguists, 1962, pp. 833-848. Mouton & Co., the Hague.

Borsel, J.V., Janssens, J., De Bodt, M., (2009) – Breathiness as a Feminine Voice Characteristic: A Perceptual Approach. *Journal of Voice*, Volume 23, Issue 3, May 2009, Pages 291-294

Bourdieu, Pierre (2001) – *La sociologie est un sport de combat*. Pierre Carles. Documentaire audiovisuel. 2h26, France Sortie nationale le 2 mai 2001

Bunch, Meredith (2005) – *The performer's voice*

Bregman, Albert S. – *Auditory scene analysis : the perceptual organization of sound* (1990) Cambridge, Mass. : MIT Press.

Caruso, S., Roccasalva, L., Sapienza, G., Zappala, M., Nuciforo, G., Biondi, S. (2000) – Laryngeal cytological aspects in women with surgically induced menopause who were treated with transdermal estrogen replacement therapy. *Fertility and Sterility* Vol.74, No.6, December 2000

Chevrie-Muller (1990) Écouter, mesurer la voix. In Alby, Alès & Sansoy (Eds), *L'esprit des voix : Étude sur la fonction vocale* (1990), Grenoble, La pensée sauvage, 63-67.

Chion, Michel – *Le son & la voix (dialogues avec Michel Chion)* ANNÉE ? 1998

Chivers, M. L., Rieger, G., Latty, Elizabeth & Bailey, J. M. (2004) – A Sex Difference in the Specificity of Sexual Arousal, *Psychological Science* 2004 15: 736.

Cohen-Levinas – *La voix au-delà du chant*

Collias, Nicolas (1960) – An ecological and functional classification of animal sounds. In *Animal sounds and communication*, W.E. Lanyon & W.N. Tavolga (eds.), pp 368-391. American Institute of Biological Sciences, Washinton, D.C.

Collins, S. A. (2000) Men's voices and women's choices, *Animal Behaviour*, 2000, **60**: 773–780

Cone, Edward T.

– (1972) *The composer's voice*. Berkeley: University of California Press.

– (1992) Poet's Love or Composer's Love? In *Music and Text: Critical Inquiries*, ed. by Steven Paul Scher (New York: Cambridge University Press, 1992): 177-92.

Cook, Nicholas (2000[2006]) – *Musique :une très brève introduction*. Éditions Allia.

Cooke, Deryck (1959) – *The language of music*. Oxford University Press, London ; New York

Crépault, Claude,

(2001) – Éros en sexoanalyse. In Crépault, C. & Lévesque, G. (Eds.), *Éros au féminin. Éros au masculin : Nouvelles explorations en sexoanalyse*. Québec, Les Presses de l'Université du Québec, 2001 :13-24.

(2005) – Nouvelles hypothèses en sexoanalyse. In Crépault, C. & Lévy, J. J. (Eds.). *Nouvelles perspectives en sexoanalyse*. Quebec, QC, CAN: Les Presses de l'Université du Québec, 2005 : 11-32.

Cross, I. & Woodruff, E. (2009). Music as a communicative medium. In Botha & Knight (eds.), *The prehistory of language*, Oxford university press, 77-98.

Crystal, David (1976) – *Prosodic Systems and Intonation in English*. Cambridge University Press.

De Smedt, Thierry (1987) – *Le rôle du son dans la genèse de la communication* Ciaco, Louvain-la-Neuve.

Ducrot, Oswald & Todorov, Tzvetan (1972) – *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*– éditions du seuil.

Dworkin & Meleca (1997) – *Vocal pathologies: Diagnosis, Treatment & Case Studies*. Singular Publishing Group,

Ellenberger, Henri F. (1972) – *The Discovery of the Unconscious: The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*.

Evans, S., Neave, N., Wakelin, D. (2006) – Relationships between vocal characteristics and body size and shape in human males: An evolutionary explanation for a deep male voice, *Biological Psychology* 72 (2006) 160–163.

Feldenkrais, Moshé (1971) – *La conscience du corps*. Paris, Laffont.

Fisher, C. (1956). Dreams, Images and perception: a study of preconscious-unconscious relationships, *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 4, p.25. Tiré de Erdelyi, M. H & Zizak, D. M. – Beyond Gizmo Subliminality. In Shrum, L. J. (Ed.) *The Psychology of Entertainment Media* (2004) pp.13–43

Fonagy, Ivan

– (1983) *La vive voix : Essais de psycho-phonétique*. Paris : Payot.

– (2001) *languages within language : An evolutive approach*. John Benjamins Publishing Company.

- Frith, Simon (1996) – *Performing Rites*. Harvard.
- Frijda, N.H., Manstead, A.S.R., Bem, S. (2000) (Eds.) *Emotions and beliefs: how feelings influence thoughts*, Cambridge University Press, Cambridge
- Gayda, Michel – *Le corps et la voix : La démutisation par la méthode verbo-tonale* (1990)
in Alby et al (eds.) *L'esprit des voix : Étude sur la fonction vocale* (1990) 85-92
- Glaudes, Pierre & Reuter, Yves (1998) – *Le personnage* P.U.F. série Que sais-je ?
- Gold, B. and Morgan, N. (2000) *Speech and Audio Signal Processing: Processing and Perception of Speech and Music*. 1st. John Wiley & Sons, Inc.
- Grandjean, D.; Bänziger, T.; Scherer, K. R. - Intonation as an interface between language and affect (2006) in *Progress in Brain Research*, Volume 156, p.235–268 (2006)
- Gregory, S. (1994). Sounds of power and deference: Acoustic analysis of macro social constraints on micro interaction in *Sociological Perspective*, 37, 497–526.
- Grimshaw, G., Séguin, J.A., Hazel, G. (2009). Once more with feeling: The effects of emotional prosody on hemispheric specialisation for linguistic processing, *Journal of Neurolinguistics* 22 (2009) 313–326
- Grosskurth, Phyllis (1991) - *The Secret Ring: Freud's Inner Circle and the Politics of Psychoanalysis*. Addison-Wesley, Boston.
- Hall, Edward T. – *The hidden dimension* (Doubleday, 1966,1969).
- Halliwell, Michael – “Narrative elements in opera”.(1999) Tiré de *Word and Music Studies: Defining the field*. Eds. W Berhart, SP Scher, W Wolf. Rodopi Press. 1999. pp. 135-154.
- Hesmondhalgh, David – Musique, émotions et individualisation, *Réseaux* 2007/2, n° 141, p. 203-230.
- Hughes, S. M., Dispenza, F., Gallup, G.G. JR. – (2004) Ratings of voice attractiveness predict sexual behavior. In *Evolution and Human Behavior*, 25:295–304
- Huron, D., Kinney, D. & Precoda, K. (2006) – Influence of Pitch Height on the Perception of submissiveness and Threat in Musical Passages, *Empirical Musicology Review* Vol. 1, No. 3, 2006
- Imberty, Michel (1981) – *Les écritures du temps. Sémantique psychologique de la musique (tome 2)*. Bordas, Paris.
- Janet, Pierre – *L'évolution psychologique de la personnalité* (1929).
- Jones, C. & Sutherland, J. (2008) – Acoustic Emotion Recognition for Affective Computer Gaming. In Peter, Christian (ed.) *Affect and Emotion in Human-Computer Interaction: From Theory to Applications*. Springer, Berlin / Heidelberg, 209-219

Joseph, Arthur Samuel – *The sound of the soul* (1996). Health communications, inc. Deerfield Beach, Florida.

Jung, Carl Gustav :

– *Aion*, Researches into the Phenomenology of the Self. The Collected Works of CG Jung, *Bollingen Series XX Pantheon Books*, New York. 1959

– The Relations between the Ego and the Unconscious (1928). In CW 7: Two Essays on Analytical Psychology. P.305

– Psychology of the unconscious (1949).

– Dialectique du moi et de l'inconscient (1973[1933]). Paris, Gallimard, « Idées ».

Kelley, Darcy B. & Brenowitz, Eliot (2002[1992]) – Hormonal influences on courtship behavior. In (*Jill B. Becker*, S. Marc Breedlove, David Crews, Margaret M. McCarthy) *Behavioral Endocrinology*, The MIT Press; 2 edition, 289-324.

Khosla, S., Murugappan, S. & Gutmark, E. – What can vortices tell us about vocal fold vibration and voice production. (2008)

Kuhl, Ole – *Musical Semantics* (2007)

Kramer, Ernest – Personality *stereotypes in voice: A reconsideration of the data* *Journal of Social Psychology*, 62 (1964) p.247

Kramer, Ernest – *Judgment of personal characteristics and emotions from nonverbal properties of speech*. *Psychological Bulletin* 1963, Vol. 60, No. 4, 408-420

Krauss, R. M., Freyberg, R., & Morsella, E. (2002). - Inferring speakers' physical attributes from their voices. In *Journal of Experimental Social Psychology*, 38, 618–625.

Kuritz, Paul – *The Making of Theatre History* (1988) – (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall).

Lacasse, Serge

– (1995) Corrélations texte-musique dans *digging in the dirt* de Peter Gabriel.

– (2000) '*Listen to My Voice*': *The Evocative Power of Vocal Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression*, thèse de doctorat, Liverpool, Angleterre.

– (2006) Stratégies narratives dans « Stan » d'Eminem. Le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique, *Protée*, Volume 34, numéro 2-3, automne-hiver 2006, p. 11-26.

Lachs, Lorin – *Vocal tract kinematics and crossmodal speech information* (2002 Doctoral dissertation)

Landy, Robert J. – *Persona and performance* (1993)

Laver, John – *The Gift of Speech* (1996[1991]). Edinburgh University Press, Edinburgh.

Le Querler, Nicole (1996) – *Typologie des modalités*, Presses Universitaires de Caen, 1996.

Leppert, Richard – *Sound Judgment* (2007) – Ashgate

Linton, Ralph – *Le fondement culturel de la personnalité* (1977[1945])

Lomax, Alan

– (1968) *Folk song style and culture*

– (1964) Phonotactique du chant populaire. In: *L'Homme*, 1964, tome 4 n°1. pp. 5-55

Anne-Maria Laukkanen, Eva Bjõrkner, and Johan Sundberg - Throaty Voice Quality: Subglottal Pressure, Voice Source, and Formant Characteristics

Journal of Voice, Vol. 20, No. 1, pp. 25–37 (2006)

Macdonald, Hargreaves & Miel (Ed.) – *Musical identities* (2002).

Mampe, B., Friederici, A. D., Christophe, A., Wermke, K., (2009) – Newborns' Cry Melody Is Shaped by Their Native Language, *Current Biology*, Volume 19, Issue 23, pp. 1994-1997, 05 November 2009

McClary, Susan (2002[1991]) – *Feminine endings*. University of Minnesota Press, Minneapolis, London.

Mehta, D.D.; Hillman, R.E. - Voice assessment: updates on perceptual, acoustic, aerodynamic, and endoscopic imaging methods. (2008)

Menahem, Ruth (1983) – La voix et la communication des affects in Rimé & Scherer (eds.) *Les émotions* (1989) 203-230.

Meyer, Michel (2004) – *La rhétorique*. Collection Que sais-je ? Presses Universitaires de France, Paris.

Middleton, Richard

(1990) – *studying popular music*

(2006) – *voicing the popular*

Morton, Eugene S. (1977) – On the Occurrence and Significance of Motivation-Structural Rules in Some Bird and Mammal Sounds. In *The American Naturalist*, Vol.111, No.981 (Sept-Oct,1977), pp.855-869.

Moses, Paul J. (1954) – *The Voice of Neurosis*. New York, Grune & Stratton.

Ohala, John J.

– The voice of dominance (1982). In *Journal of the Acoustical Society of America* 72: S66.

– Cross-language use of pitch: An ethological view. (1983). *Phonetica* 40, 1–18.

– The frequency code underlies the sound-symbolic use of voice pitch (1994) in *Sound symbolism* (2006[1994]) Hinton, Nichols & Ohala (Eds.) 325-347.

Owings, Donald H. & Morton, Eugene S. (1998) – *Animal Vocal Communication: A New Approach*. Cambridge University Press.

Paillier, Magali (2004) – *La Katharsis chez Aristote*. L'Harmattan, collection « ouverture philosophique ».

Poizat, Michel – Le contrôle social de la voix en tant qu'objet de jouissance (2000) in J. Deniot, C. Dutheil, F.X. Vrait, (Eds) *Dire la voix, approche transversale des phénomènes vocaux*, Paris, L'Harmattan.

Poyatos – *paralanguage* (1993).

Puts, D.A., Gaulinb, S., Verdolini, K. (2006) – Dominance and the evolution of sexual dimorphism in human voice pitch. *Evolution and Human Behavior* 27 (2006) 283–296

Puts, D.A., Hodges, C.R., Cardenas, R.A., Gaulin, J.C. (2007) – Men's voices as dominance signals: vocal fundamental and formant frequencies influence dominance attributions among men in *Evolution and Human Behavior* 28 (2007) 340–344.

Rank, Otto – *La volonté de bonheur : Au-delà du Freudisme* (1934[1929])

Riding, D., Lonsdale, D. & Brown, B. (2006) – The Effects of Average Fundamental Frequency and Variance of Fundamental Frequency on Male Vocal Attractiveness to Women, *Journal of Nonverbal Behavior* (2006) 30:55–61

Roazen, Paul – *The Historiography of Psychoanalysis* (2001) New Brunswick (USA) and London (UK): Transaction Publishers.

Sarbin, Theodore R. (Ed.) – *Narrative psychology* (1986).

Scherer, Klaus R.

(1972) – Judging personality from voice: A cross-cultural approach to an old issue in interpersonal perception, *Journal of Personality*, 40, p.191–210 (1972)

(2003) – Vocal communication of emotion: A review of research paradigms, *Speech Communication* 40 (2003) 227–256

Schultheiss, O. C., Wirth, M. M., Stanton, S. J. (2004) – Effects of affiliation and power motivation arousal on salivary progesterone and testosterone, *Hormones and Behavior* 46 (2004) 592– 599

Shrum, L.J.(Ed.) – *The psychology of entertainment media* (2004).

Smith, F. Joseph : *The experiencing of musical sound – Prelude to a phenomenology of music* (Smith, : 1979)

Stankievech, Charles (2007) – From Stethoscopes to Headphones: An Acoustic Spatialization of Subjectivity, in *Leonardo Music Journal* Volume 17, 2007, pp. 55-59.

Sundberg, Johann – *The Science of the singing voice* (1987) Northern Illinois University Press

Sundberg, J., Thomas E Cleveland, R. E. Stone, Jr., and S Jenny Iwarsson (1999) – Voice Source Characteristics in Six Premier Country Singers. In *Journal of Voice* Vol. 13, No. 2, pp. 168-183

Sundberg, J., Birch, P., Gu'moes, B., Stavad, H., Prytz, S., Karle, A. (2005) – Experimental Findings on the Nasal Tract Resonator in Singing. In *Journal of Voice*, Vol. 21, No. 2, pp. 127–137

Tagg, Philip

(2000[1979]) – Kojak – *50 seconds of Television Music : Towards the Analysis of Affect in Popular Music*, The Mass Media Scholar's Press, Inc., New York.

(1994) – From Refrain to Rave The Decline of Figure and the Rise of Ground, *Popular Music*, vol. 13/2 (1994), pp. 209-222 (Cambridge University Press, ISSN 0261-1430 (version sur le web : <http://tagg.org/articles/pmusrave.html>).

(2008) – *What a Scream! The insanity of a sanitary towel ad.* (vidéo à l'adresse : <http://www.youtube.com/watch?v=1GWyUAsKoIM>).

(2009) – Music's meanings (version provisoire 2009)

Tagg, Philip & Clarida, Robert (2003). *Ten Little Title Tunes*. New York & Montréal: Mass Media Music Scholars' Press.

Thompson, W. F., Schellenberg, E. G. & Husain, G. (2001) – Arousal, Mood, and The Mozart Effect, *Psychological Science* 2001 12: 248

Thorson, Esther & Moore, Jeri – Integrated communication: synergy of persuasive voices (1996)

Titze, I. R. (2000). Principles of voice production. Iowa City, IA: National Center for Voice and Speech.

Tye, Larry (2002) – The Father of Spin: Edward L. Bernays and The Birth of Public Relations.

Van Leeuwen, Theo – Speech, music, sound. (1999)

Vanneste, Alex (2005) – *Le français du XXIe siècle, introduction à la francophonie, éléments de phonétique, de phonologie et de morphologie*, Garant (Antwerpen)

Wang, Rong – *Acoustic study of acted emotions in speech* (1996) (Ph.D Thesis – Department of physics and astronomy, Brigham Young University – Provo, UT 84602)

Widen, S. C. & Russell, J. A. (2008) – Children acquire emotion categories gradually, *Cognitive Development* 23 (2008) 291–312

Zizek, Slavoj & Fiennes, Sophie – The pervert's guide to cinema (2006) – Documentaire audiovisuel.

Zuckerman, Miron & Driver, Robert E. (1989) – What sounds beautiful is good: the vocal attractiveness stereotype. In *Journal of Nonverbal Behavior* 13(2), Summer 1989, 67-82.

Sundberg, J., Birch, P., Gu'moes, B., Stavvad, H., Prytz, S., Karle, A. (2005) – Experimental Findings on the Nasal Tract Resonator in Singing. In *Journal of Voice*, Vol. 21, No. 2, pp. 127–137.

Saribay, Selahattin Adil - *The Role of Mental Representations of Significant Others in Collective Identity* (Ph. D dissertation, NY, 2008)

Eliana Midori Hanayama, Zuleica Antonia Camargo, Domingos Hiroshi Tsuji, and Sílvia Maria Rebelo Pinho (2009) – *Metallic Voice: Physiological and Acoustic Features* *Journal of Voice* Vol. 23, Issue 1, Pages 62-70

Audiovisuel

Century of the Self. BBC Television/RDF (2003). Adam Curtis [narr]. The Century of the Self, Episode 1: Happiness Machines; 2: The Engineering of Consent; 3: There is a Policeman Inside All Our Head - He Must Be Destroyed; 4: Eight People Sipping Wine in Kettering. [DVD title]

from the Department of Otolaryngology, Head and Neck Surgery, University of Cincinnati Medical Center, Cincinnati, OH 45267-0528, USA. khoslas@uc.edu

from the Center for Laryngeal Surgery and Voice Rehabilitation, Massachusetts General Hospital, Harvard Medical School/Harvard-MIT Division of Health Sciences and Technology, One Bowdoin Square, 11th Floor, Boston, MA 02114, USA. dmehta@mit.edu

Breathiness as a Feminine Voice Characteristic: A Perceptual Approach

*John Van Borsel, *Joke Janssens, and *,†,‡Marc De Bodt, *zGent and yAntwerp, Belgium
Journal of Voice, Vol. 23, No. 3, pp. 291-294

Références

they agree on personality traits inferred from the voice (e.g., Allport & Cantril, 1934; Addington, 1968; Scherer, 1972; for reviews see Kramer, 1964; Scherer, 1979, 1986);

they agree on emotions inferred from the voice (e.g., Scherer, 1974a; Scherer & Oshinsky, 1977);

they also agree on the acoustic characteristics associated with various voices (Scherer, 1974b).

Researchers examined correlations between observers' impressions and various parameters of the voice (e.g., Aronovitch, 1976),

or they examined observers' impressions as a function of systematic variations in the voice (e.g., Addington, 1968).

This latter technique was particularly popular in studies of speakers' credibility, with credibility operationalized as ratings of **competence and dominance** on one hand and **likability and benevolence** on the other hand.

The results tend to show that **faster speech rate** (e.g., Smith, Brown, Strong, & Rencher, 1975), relative lack of non-fluencies such as pauses and repetitions (e.g., Miller & Hewgill, 1964; Sereno & Hawkins, 1967), **and dynamic delivery** (e.g., Pearce & Conklin, 1971) produced higher ratings on **competence and dominance**; effects on likability and benevolence were weaker and less consistent.”

Zuckerman and Miyake found that not only do observers come to consensus on subjective measures of vocal attractiveness but that these subjective ratings were better predictors of vocal attractiveness than the objective measures, such as fundamental frequency, amplitude, and duration of total speech content (Zuckerman & Miyake, 1993).

Overall, the study found that an attractive voice is perceived as louder, more resonant and articulate, lower in pitch but higher in pitch range, less monotonous and contains an intermediate level of total pauses in comparison with other voices (Zuckerman & Miyake, 1993).

Voices that are higher in attractiveness are associated with more favorable impressions of overall personality, including higher false consensus (i.e. a belief by the observer that the stimulus' behavior is similar to his own), desire for affiliation, assumed similarity, perceived similarity, and an increased selection of target as having comparable status to the participant (Zuckerman & Miyake, 1993).

It has been shown that in general, male voices with low frequency and densely clustered harmonics are considered by women to be more attractive (Collins, 2000).

from

The Voice: A Truer Window to the Soul?

The Effects of Face/Voice Incongruency on Impression Formation

les affects de Spinoza seraient utiles joie-tristesse-désir
Lakoff et Johnson disent du bien de Spinoza – cognitivistes le confirmerait

Olympics: Child singer revealed as fake

Yang Peiyi was replaced by Lin Miaoke who mimed "Ode to the Motherland" as her face was "not suitable" for the Olympics opening ceremony. Photographs: AFP/ AP

« La caractéristique prosodique du phonostyle efféminé en portugais brésilien, tout comme en français, peut être considérée globalement comme une amplification des contrastes (Thomas 1991), et cela soit au niveau mélodique, soit au niveau temporel, comme, d'ailleurs, il arrive dans d'autres styles, comme le snob (Leon & Holder 1971, Leon 1993). » (De Moraes, 1990)

MORA, E. (1990) Phonostylistique de l'intonation: différentiations dues au milieu social et au sexe des locuteurs. *Revue Québécoise de Linguistique*, 19 (2): 73-92.

“the right hemisphere is specialised for paralinguistic aspects, including information that is carried in the voice such as the speaker’s emotional state, attitudes, sex, and age (Friederici & Alter, 2004; Lattner, Meyer, & Friederici, 2005; Poeppel, 2003). One important right hemisphere contribution to speech perception is the comprehension of emotional prosody; the patterns of pitch, loudness, and length that signal the emotional state and communicate the emotional intentions of the speaker. Studies of brain damaged patients (Borod et al., 1998; Bowers, Coslett, Bauer, Speedie, & Heilman, 1987; Charbonneau, Scherzer, Aspirot, & Cohen, 2003; Kucharska-Pietura, Phillips, Gernand, & David, 2003; Walker, Daigle, & Buzzard, 2002), perceptual asymmetries in normals (Bryden & MacRae, 1989; Grimshaw, 1998; Grimshaw, Kwasny, Covell, & Johnson, 2003; Stirling, Cavill, & Wilkinson, 2000), and neuroimaging research (Buchanan et al., 2000; Gandour et al., 2003; Mitchell, Elliott, Barry, Cruttenden, & Woodruff, 2003) all indicate a primary role for the right hemisphere in the comprehension of emotional prosody (for a comprehensive review see Borod, Zgaljardic, Tabert, & Koff, 2001).” (Grimshaw et al., 2009:314).

Hall, Edward T.

1959 *The Silent Language*. Garden City, N.Y.: Doubleday.

1963 A System for the Notation of Proxemic Behavior. *American Anthropologist* 65: 1003–1026.

1974 *Handbook For Proxemic Research*. Washington, D. C.: Society for Visual Anthropology

335 5963

Qw34324qwewewaaaaAQSDDEF

« Darwin (1998/1872) observed that in many species, voice is moreover exploited as an iconic affective signaling device. Vocalizations, as well as other emotional expressions, are functionally used by conspecifics and sometimes even members of other species to make inferences about the emotional/motivational state of the sender ». (Grandjean et al, 2006:235).

2.2.4 La voix de la raison (articulation vocale) modes vocaux

2.2.4.1 La psychanalyse des paroles

2.2.4.2 La suggestion hypnotique

2.2.4.3 La phrase mélodique est une prosodie

2.2.4.4

Using factor analysis, Hedden found five different dimensions of response to music: “associative”, “cognitive”, “physical”, “involvement” and “enjoyment”. In this study, as well as in a later one by Lewis and Schmidt (1991), correlations with selected aspects of personality were found. (sloboda)

Son	fréquence	polarité	phase
Voix du corps	masse	sexe	age
aspect	amplitude	nature	cycle
Voix des pulsions	dominance/soumission	désir/peur	vie/mort
aspect	puissance	besoin	direction
Voix de la passion	intensité	attirance	amour/haine
aspect	activité	attraction	réaction
Voix de la raison	assertion	relation	articulation