
Introduction

La voix humaine fascine par sa complexité. C'est un instrument que nous possédons tous, dès notre naissance. Il est d'une variabilité extraordinaire, il est «unique et personnel» (Garrel, Amy de la Bretèque et Brun dir. 2012, p.17), «personnel, animé et expressif»¹ (Connor 2014, p.7). Dans son récit «Un roi à l'écoute», dans lequel Italo Calvino s'intéresse au sens de l'ouïe, le roi, personnage principal du récit, exprime cette fascination pour la voix avec les mots suivants :

— Cette voix vient certainement d'une personne unique, irremplaçable comme toute personne, mais une voix n'est pas une personne, c'est quelque chose qui reste suspendu dans l'air, détaché de la solidité des choses. La voix aussi est unique et irremplaçable, mais peut-être différemment de la personne : elles pourraient ne pas se ressembler, la voix et la personne. Ou bien se ressembler d'une façon secrète, que l'on ne perçoit pas à première vue : la voix pourrait être l'équivalent de ce que la personne a de plus caché et de plus vrai. Est-ce un toi-même sans corps qui écoute cette voix sans corps ? Alors, que tu l'entendes vraiment ou que tu t'en souviennes ou que tu l'imagines, cela ne fait aucune différence. (Calvino 1986, p.76-77)

Depuis toujours, l'instrument «voix» fascine les hommes, les chercheurs, théoriciens, praticiens, acteurs, orateurs, de la même manière que les chanteurs essaient de la comprendre. Signe de la personnalité de l'individu, la voix transmet non seulement ses pensées, mais aussi – et cela, souvent de manière involontaire – ses émotions. Les acteurs de théâtre, les rhétoriciens et les chanteurs se servent de cette double

1. «*Personal, animate and expressive.*» Notre traduction.

capacité et travaillent non seulement leur voix, mais aussi la manière de l'engager dans des buts expressifs. Pour ce faire, de bonnes analyses sont nécessaires. Comment œuvre la voix ? Comment fonctionne le processus de la signification du message qu'elle transmet ? Comment peut-on décrire sa manière de véhiculer les émotions ? Quel est le rôle du souffle, porteur physique de la voix, dans ces processus ? Quelle est la différence physique, mais aussi expressive entre les voix parlée, déclamée et chantée ?

Les auteurs des différentes disciplines, époques et pays ont essayé de répondre à de tels questionnements. En France, une riche littérature est dédiée aux représentations et aux descriptions de la voix, de son fonctionnement physique, de la nature des sons qu'elle émet et de leurs effets sur autrui. Dans différents domaines comme la grammaire, la rhétorique et la musique – ainsi que, pour le fonctionnement physique, la médecine et l'acoustique –, cette littérature prend son essor à l'âge classique. Dans les domaines linguistiques et artistiques qui nous intéressent particulièrement, la réflexion sur les normes (et les conséquences des possibles écarts de ces normes) permet de fixer des éléments caractéristiques pour des messages neutres (à titre informatif), engagés ou même passionnés. Elle permet également aux acteurs d'incarner fidèlement le personnage d'une pièce de théâtre. Plus l'acteur connaît les traits caractéristiques des sons de sa langue, plus il sera capable de les renforcer ou, tout simplement, de jouer avec eux pour mieux exprimer le sens de son message.

Le problème qui se pose pourtant est que l'étude des sons se distingue profondément de la plupart des autres problèmes linguistiques par la nature de l'objet traité. D'abord, cet objet est immatériel, non dans un sens moderne. Aujourd'hui, la voix est définie comme le résultat des vibrations moléculaires qui se transforment par un récepteur en impulsions nerveuses, et donnent ainsi la sensation d'un son ou d'un bruit, mais selon le point de vue des théoriciens de l'âge classique que nous allons détailler. Ensuite, l'objet est éphémère : chaque énonciation de voix est un phénomène unique. Dans le domaine de la grammaire par exemple, on ne peut pas recourir à un corpus écrit, emprunté de la littérature française et latine, comme on le fait traditionnellement pour les études syntaxiques. Aujourd'hui encore, le son (pris comme un phénomène acoustique) est considéré comme fugitif et insaisissable. Michèle Castellengo (2015, p. 33) le compare pour cette raison avec les odeurs, et Bigand et McAdams (1994) désignent l'étude de la perception auditive comme « particulièrement récalcitrante à l'analyse scientifique ». Autrefois comme aujourd'hui, une approche particulière semble nécessaire pour l'étude des sons.

Avant l'invention des appareillages techniques destinés à « mesurer » la voix – initiée par les recherches expérimentales de Rudolph König, de Hermann von Helmholtz et d'Étienne-Jules Marey au XIX^e siècle – et avant

les possibilités d'enregistrement développées depuis 1857, le savant ne pouvait se fier qu'à ses propres observations et sensations. Ces dernières étaient souvent faillibles et influencées par une certaine attente selon la norme en vigueur et l'usage, mais elles lui permettaient toutefois de mieux mémoriser les données sonores perçues. Autrement dit, avant l'instrumentalisation, introduite par la phonétique expérimentale, les auteurs traitaient du sensible et de l'esthétique. Ainsi, leurs observations, mais aussi leurs descriptions et leurs conclusions, étaient largement déterminées² par les conditions de leurs travaux. Il n'est alors pas étonnant que, dans les anciens textes, l'étude de la voix et de ses sons se trouve souvent détachée des sujets comme les parties du discours et la syntaxe (pour les grammairiens), la construction d'un discours (dans les rhétoriques) ou la connaissance de l'harmonie et de la notation musicale (dans les textes consacrés au chant).

Par ailleurs, si les techniques modernes mesurent aujourd'hui « la voix » de manière étonnamment détaillée et efficace, les praticiens de la voix doivent souvent faire face au même problème que les Anciens. Leur objectif n'étant pas l'analyse scientifique de la voix mais son exploitation artistique, ils recourent souvent aux mêmes éléments que leurs prédécesseurs anciens, à savoir les impressions corporelles et auditives ainsi que des questions d'harmonie, de beauté, d'efficacité et de goût. On peut encore ajouter à ce groupe les orthophonistes qui, au moins en partie, ont toujours recours à des sensations et des images dans leur travail rééducatif.

Quant aux auteurs de l'âge classique, ils recourent à une astuce particulière, fondée sur la proximité entre les sons de la parole et ceux du chant. En effet, le chant donne aux grammairiens et aux rhétoriciens un moyen pour vérifier leurs impressions et leurs hypothèses sur le langage parlé. Si la « mise en scène » par les chanteurs exagère quelquefois la nature simple du son (comme c'est d'ailleurs également le cas pour la déclamation théâtrale), elle peut toujours attirer l'attention sur des faits plus ou moins évidents dans le discours parlé. De surcroît, les auteurs de l'âge classique décrivent comme une sorte de continuum les différentes manières de réaliser oralement un texte écrit. Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest (1707), auteur d'un traité sur les différentes formes de l'expression verbale, note explicitement un accroissement d'intensité émotionnelle lorsque l'on passe de la lecture simple à haute voix à la lecture touchante, le discours

2. Nous évitons le terme « limitées » car, comme nous le verrons, cette « imperfection » apparente permettait parfois aussi d'ouvrir un angle plus large, ce que l'instrumentation a fait oublier. Pour un exemple de ce phénomène, voir Schweitzer et Dodane (2016).

oratoire, le plaidoyer, et enfin la déclamation et le chant. Pour le musicien Michel-Paul Guy de Chabanon³ (1779, p.152), la déclamation constitue même un véritable genre musical. Les frontières sont flexibles, et l'on passe d'un genre à l'autre par l'ajout de modifications de la voix qui concernent le transfert émotionnel du message contenu dans les mots.

•

Une histoire des idées françaises à l'âge classique

Dans cette étude, nous nous concentrons sur l'histoire des idées linguistiques et musicales autour de la voix et de ses sons aux XVII^e et XVIII^e siècles pour une raison précise : il s'agit de l'époque où le chant entretient un lien singulier avec le langage. En effet, la musique baroque est par définition calquée sur la langue nationale. Elle est donc « nationale », et elle est toujours représentative pour une aire linguistique bien circonscrite ; d'où l'intérêt de se concentrer sur l'histoire des idées d'une communauté linguistique précise – en l'occurrence, la communauté française. Sébastien de Brossard, par exemple, distingue dans son *Dictionnaire de musique* (1703, art. « Stilo ») le style italien et le style français, en désignant le style des œuvres italiennes comme « picquant, fleury, expressif » et celui des compositions françaises comme « naturel, coulant, tendre ». Sans entrer dans les détails de ce constat, on considère rapidement la différence fondamentale que l'auteur perçoit entre la musique des nations italienne et française. On note en outre l'idée de « naturel » pour la musique française, soit une correspondance (cherchée et revendiquée) aux pratiques langagières françaises et à un certain idéal (« goût »). Cette correspondance intime entre la langue et la musique des nations justifie notre approche, qui est au fond la même que celle des anciens auteurs.

L'expressivité du discours (ou chant), autrement dit l'influence de la modalisation de la voix sur l'effet que le message aura sur l'auditeur, est traditionnellement un sujet abordé dans les textes sur la rhétorique. Ce sujet fait pourtant peu à peu son entrée dans les grammaires aux XVII^e et XVIII^e siècles, par exemple chez Denis Vairasse d'Allais (1681) et chez Nicolas Beauzée (1767) qui consacrent plusieurs chapitres à la prosodie, c'est-à-dire aux caractéristiques musicales de la langue comme sa mélodie, son rythme et son accentuation. Nous voilà au cœur du lien entre langue et musique.

3. Michel-Paul Guy de Chabanon (1730-1792) était un théoricien de la musique polyvalent et actif dans l'écriture de textes dans divers domaines. Dans ses textes théoriques sur la musique, sa double compétence réunissant des dons musicaux et littéraires lui permettait d'envisager les liens entre musique et langage sous un angle personnel. Il a également rédigé plusieurs articles dans le domaine musical pour l'*Encyclopédie méthodique*.

Mais les similitudes entre les différentes formes d'expressions parlée et chantée ont aussi amené des auteurs comme Étienne Bonnot de Condillac (1798 [1746]) et Jean-Jacques Rousseau (1817 [1755-1781]) à expliquer l'origine du langage même dans le chant. Les parentés répétées reposent fondamentalement sur l'émanation des sons significatifs et motivés par la voix humaine, exprimant les idées et les sentiments du locuteur ou du chanteur. La signification de ces sons, portés par la voix parlée ou chantée, est compréhensible pour autrui. Une explication sur le fonctionnement de cette signification doit alors être valable pour les deux voix et les sons émis par celles-ci.

Pour les auteurs, plus encore que la parole, le chant semble constituer un langage des passions. Friedrich Melchior Grimm déclare ainsi dans l'article « Poème lyrique » de l'*Encyclopédie* : « La musique est une langue. Imaginez un peuple d'inspirés et d'enthousiastes [...], un tel peuple chanteroit au lieu de parler, sa langue naturelle seroit la musique. » Le recours aux similitudes entre la parole et la musique permet aux auteurs qui travaillent sur la parole d'aborder les variations, dues à l'émotivité du locuteur. Dans ce sens, l'approche interdisciplinaire que poursuivent les anciens auteurs est non seulement une aide précieuse dans le travail de description et d'analyse des phénomènes sonores, mais elle leur ouvre aussi un champ de recherche beaucoup plus vaste. C'est pour cette raison que nos réflexions sont également pluridisciplinaires et que nous proposons une étude sur la base de textes théoriques et pratiques, linguistiques et artistiques, autant dans le but de créer un savoir que de transmettre un savoir-faire.

L'approche pluridisciplinaire reflète la conviction que la confrontation et la mise en relation de plusieurs disciplines sont importantes pour comprendre les théories de la voix en général et dans chaque discipline en particulier. Notre parti pris promet deux avantages : plus large, l'approche pluridisciplinaire reflète mieux celle des auteurs des XVII^e et XVIII^e siècles, généralement cultivés et instruits dans plusieurs disciplines. Ensuite, au-delà d'un corpus restreint aux grammaires (ou aux textes de rhétorique ou de musique), l'angle élargi montre plus clairement la richesse et la diversité des idées sur les phénomènes sonores, liés à l'expression verbale de l'homme⁴. En cela notre travail se distingue profondément de toutes les recherches menées sur des questionnements jusqu'ici plus

4. En fin d'introduction, un aperçu est donné sur les textes qui forment ce corpus pluridisciplinaire et qui permettront au lecteur de découvrir que les grammairiens, chanteurs, acteurs, rhétoriciens et médecins de l'époque poursuivent tous – et de manière proche – le même objectif : découvrir le fonctionnement physique de la voix, comprendre la puissance des sons qu'elle émet et sa force émotive.

restreints, soit se fondant exclusivement sur des textes grammaticaux ou des ouvrages adressés aux acteurs ou aux musiciens, soit intégrant des sources donnant des informations sur la prononciation ancienne, son développement au cours des siècles et son enseignement. Notre travail profite au contraire des thèses, développées notamment par Sanjay Subrahmanyam, et traite les textes dans la perspective d'une «histoire globale» (établissant des liens entre différentes sociétés, cultures et disciplines et leurs histoires particulières⁵) ou «histoire connectée» (étudiant les interactions entre histoires locales, disciplines et cultures à un moment précis⁶). Nous adoptons la thèse de Subrahmanyam (2014, p. 29) selon laquelle, pour rendre compte de la complexité des événements et des évolutions historiques, il faut penser une «histoire universelle, celle qui est capable d'intégrer – ou, dans certains cas, faire la sunopsis [sic] de – deux ou plusieurs histoires et ainsi d'aller au-delà d'une histoire nombriliste». Il s'agit d'éviter ce que Subrahmanyam (*ibid.*, p. 21) appelle un «problème d'asymétrie» dans les recherches et les résultats, problème souvent dû au choix d'un corpus trop restreint dans le sens où, s'il contient certes un grand nombre d'informations sur la question posée, il ignore cependant la variété des points de vue possibles. Évidemment, il est impossible de considérer tous les textes écrits pendant deux siècles sur un sujet aussi vaste que les théories sur la voix et les sons. Mais l'ouverture du cadre restreint de la pensée d'une seule discipline, par la confrontation de plusieurs séries de textes appartenant à des disciplines d'orientations différentes, permet – selon notre conviction – de profiter des enjeux qui naissent de ce croisement de différents points de vue.

La multiplication des points de vue sur un seul sujet, largement conditionnée par les besoins et objectifs divergents, ajoute de nouvelles données au corpus, lui offrant plus de profondeur et de perspectives. Elle permet aussi de situer les travaux des anciens théoriciens dans les contextes culturels, scientifiques et philosophiques de leur époque. Il s'agit ici de comprendre que l'histoire des idées n'est pas celle de la connaissance du vrai ou de ce qu'une certaine époque pense être le «vrai», mais celle de la construction d'un savoir, avec tous les méandres, les progrès, les échecs (qui parfois font aussi considérablement avancer la pensée), les possibles liens tissés et défaits. Bref, c'est aussi l'histoire de l'homme qui réfléchit sur le monde qui est le sien à une certaine époque et à un certain endroit; histoire caractérisée par une culture, une esthétique, des normes, des exigences et des contraintes.

5. Voir Maurel 2013.

6. Voir Douki et Minard 2007; Bertrand 2013.

Cette intégration de la pensée dans un environnement historique, social, culturel et esthétique entraîne une difficulté fondamentale dont le chercheur moderne doit avoir conscience : quand il s'agit de travailler sur le discours traitant des phénomènes sonores des périodes précédant l'instrumentation, cela ne peut se faire qu'à partir des sources écrites, décrivant un phénomène oral d'une époque à laquelle le seul accès dont nous disposons aujourd'hui est justement la source écrite. Certes, les textes forment une documentation assez riche. Pourtant, les sources sont non seulement « indirectes » (puisqu'elles décrivent l'écoute ou bien la sensation de l'écoute qui est souvent très personnelle), mais aussi marquées par la personnalité du chercheur, son vécu, ses attentes (selon l'usage en vigueur) et toutes ses connaissances et expériences. Le problème s'articule donc en premier lieu autour de la subjectivité de la représentation de l'objet, due au fait que l'ancien théoricien ne pouvait pas recourir à des appareillages techniques capables de donner une image « neutre » des données, et en second lieu autour de la représentation sémantique de l'objet qui, en vérité, est une sensation. On comprend facilement que même la meilleure expérience, une bonne intuition et une grande sensibilité ne garantissent pas l'exploitation et l'analyse objectives des données. Le discours sera toujours marqué par les expériences, et notamment par la proprioception du chercheur. Il est souvent caractérisé par un langage figuré, selon les critères modernes, non sans équivoque.

Afin de bien reconstituer et interpréter ce discours, pour le traduire (si nécessaire) dans un langage accessible et pour comprendre ses concepts et ses enjeux, la méthode adoptée est de replacer chaque discours dans son environnement et son contexte culturel, philosophique et esthétique. Nous sommes consciente des difficultés de cette démarche : bien évidemment les contextes choisis influent sur les résultats de nos analyses. La concentration sur deux disciplines, notamment, élargit le cadre de la stricte analyse grammaticale. Mais le corpus interdisciplinaire pose également un (nouveau) cadre qui privilégie certaines approches et types d'informations. Le défi est alors de trouver une approche suffisamment globale pour comprendre chaque raisonnement, même si celui-ci peut parfois sembler obscur à première vue.

La méthode adoptée peut être décrite en quatre étapes, dont les trois premières servent au repérage et à l'analyse des idées et la quatrième à la conceptualisation.

Dans les trois premières étapes, les différentes séries de textes – commensurables relativement aux problèmes et aux sujets précis, repérables dans chaque discipline – sont constamment confrontées dans l'objectif de détecter le va-et-vient existant entre les domaines et les inspirations que les uns puisent dans les autres :

- D’abord, les objets dans les différentes séries de textes sont définis, car il est nécessaire de comprendre exactement de quoi parle la source.
- Ensuite, le contenu de chaque source est traduit dans un langage qui se réfère à nos connaissances d’aujourd’hui (Auroux 1980). Ce faisant, nous essayons généralement de rester au plus proche de l’expression des anciens auteurs, mais parfois le recours au vocabulaire propre aux linguistes et musiciens modernes semble incontournable. Cette traduction est non seulement nécessaire pour notre bonne compréhension d’un texte isolé, mais elle est aussi indispensable pour rendre les textes comparables.
- Puis, les objets – traduits le cas échéant – sont contextualisés afin de les intégrer dans les enjeux et autres théories de l’époque : la reconstruction permet d’identifier les théories et « d’unifier la diversité, sous forme d’objet de connaissance » (*ibid.*).
- Dans la quatrième étape enfin, les idées repérables sont conceptualisées car, comme l’explique Paul Veyne (1971, p.174) : l’histoire « s’exprime au moyen de concepts », elle est la « description de l’individuel à travers des universaux ».

Notre prémisse est la suivante : comprendre comment les auteurs avant nous ont réfléchi à la réalisation verbale de leur langue, comprendre les types de problèmes qu’ils élaborent, comment ils les abordent, comment ils y répondent et quelles sont les solutions qu’ils proposent, peut nous aider à mieux apprécier leurs théories et concepts. En effet, ce sont eux qui, en germe, forment la base de nos théories et de nos concepts – même si souvent, nous en avons perdu la conscience. Ainsi, nous essayons de rendre compte du fait que les constructions disciplinaires n’ont pas la même consistance entre l’âge classique et aujourd’hui.

Dans cet ouvrage, les lecteurs et lectrices seront introduits au sein de trois grandes parties sur les théories que les auteurs français des XVII^e et XVIII^e siècles ont élaborées sur la voix, ses sons, son pouvoir et le lien intime qu’elle entretient avec la volonté et la capacité des êtres humains à exprimer leurs émotions. Pour ce faire, nous commençons par le souffle qui donne naissance à la voix, qu’elle soit parlée ou chantée. Nous passons ensuite au résultat de l’émanation du souffle, porteur de voix : les sons qui forment le langage vocal, articulé ou artistiquement maîtrisé. Nous verrons enfin qu’au carrefour des langues parlée et chantée, un élément reste primordial : l’émotion de l’homme qui se traduit, même dans la parole, par la musicalité de la voix.