

- Rancière, Jacques. 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique.
- Rosolato, Guy. 1969. *Essais sur le symbolique*. Paris : Gallimard.
- Serres, Michel. 1985. *Les cinq sens, philosophie des corps mêlés I*. Paris : Grasset.

Chant pensé, chant vécu, temps chanté. Formes, usages et représentations des pratiques vocales.

2016. Charlotte Poulet et Nicolas Bénéard, dir. Paris, Éditions Delatour France, coll. Pensée Musicale. 426 p.

ANTHONY GRÉGOIRE
Université de Montréal
EHESS, Paris

Le collectif *Chant pensé, chant vécu, temps chanté. Formes, usages et représentations des pratiques vocales*, dirigé par Charlotte Poulet et Nicolas Bénéard, trouve sa place dans le champ des études de la performance en présentant le « chanter » à la fois comme procédé et processus actif dans la construction des identités individuelles et collectives. Avec ses 24 chapitres écrits par autant d'auteurs présentant des terrains tous plus singuliers les uns que les autres, cet ouvrage couvre un très large éventail d'utilisation de la voix chantée de par le monde, assurant l'inclusion d'une variété impressionnante de contextes de production et de perception.

Les directeurs du collectif auront choisi de le diviser en trois parties, la première présentant la construction d'imaginaires partagés au sein de la poésie dans un rapport d'appartenance au chant. Le premier chapitre, de Françoise

Arnaud-Demir, aborde l'association de la symbolique de certains oiseaux et de la formulation langagière des langues « sifflées » dans le chant monodique turc pour présenter la stylisation de la restitution humaine. Si le mot « chanter » ne s'emploie sur ce terrain que pour parler des oiseaux, le vocaliste « s'empare » du chant de l'oiseau en question et lui crée un ego pour lui attribuer des sentiments qui le confondent avec l'humain.

De son côté, Nicolas Bénéard souligne l'importance de la voix métal dans la propagation d'un imaginaire construit à partir de champs lexicaux reliés à l'expression vocale. Dans cette étude, c'est l'univers et les techniques vocales utilisées qui deviennent porteurs de message, comme un métalangage supplantant le texte seul : c'est l'image véhiculée qui constitue ici l'essence du message.

Ensuite, Héliette Ossant présente l'adéquation rôle/voix dans la mythification de l'opéra mettant en scène les rites sociaux. Si l'idée semble de prime abord intéressante, son cheminement est parsemé de généralisations et d'associations difficilement envisageables (comme par exemple, p. 78-79, comparer l'attention du spectateur à la transe dans certains rituels *vodou*). De plus, Ossant semble considérer que seul le ténor peut faire montre de grandes capacités héroïques à l'opéra (s'attardant toujours, au passage, au seul ténor Hans Peter Blochwitz, délaissant les « grands » rôles de coloratures et de contre-ténors, entre autres). Brisant en quelque sorte le *continuum* de l'ouvrage, ce texte gagnerait assurément à être revu.

Méi-Ra Saint-Laurent, quant à elle, propose d'observer les éléments textuels et musicaux pour la construction

et la structuration dans le temps d'un récit phonographique par l'entremise de différents « narrateurs » dans la pièce *Puritania* de Dimmu Borgir. L'auteure met en lumière le discours de l'Apocalypse grâce à l'analyse narrative et musicologique, et dresse un portrait de l'imaginaire de la pièce où chaque narrateur représenterait une histoire différente et parallèle située en un lieu et un moment différent.

Enfin, le dernier chapitre de cette section, d'Amanda Studniarek, observe le rapport naissance/renaissance dans l'utilisation de la voix grâce aux spécificités de la corporéité et de ses différentes conditions d'existence. Par l'analyse des techniques vocales mises en œuvre par Marilyn Manson, Studniarek souligne la succession de différentes « mémoires » dans son œuvre et place la « destruction » au cœur du geste artistique de Manson.

La deuxième partie aborde le rôle du contexte performanciel en tant qu'espace d'échange permettant la contextualisation et la création de liens dynamiques entre le performateur et le récepteur. Laetitia Alliez y illustre la transgression de l'espace-temps du quotidien par les femmes tunisiennes grâce à leur réappropriation du sentiment amoureux, jugé dangereux et dévastateur, dans le chant *aroubi*. Par l'étude des niveaux poétique et émotionnel, l'auteure met en lumière tout un processus rituel d'intégration sociale et la création d'un univers sonore où la fonction de la voix surpasse la signification du mot lui-même.

Michaël Busset présente ensuite une synthèse intéressante de la construction de la communauté pendant la marche de Vidovdan où le « chanter ensemble » est à la fois glorification du passé et affirmation identitaire en fonction des lieux où l'on

exprime le chant. Sur ce terrain, le chant se veut véhicule de revendication territoriale et réactualisation du passé.

Corentin Charbonnier éclaire le lecteur sur la figure du chanteur comme fédérateur de public et image-type du groupe métal. Grâce à un survol des différents types de chant métal et l'exemple du groupe Dagoba, il présente la « qualité » de la voix comme vecteur de puissance surpassant le texte dans la diffusion du message.

Le chapitre de Catherine Gendron expose le positionnement du rappeur dans le « chant de défi » (173), entre jeu et régulation de l'agressivité. Ici, c'est la fonction cathartique et la dédramatisation du conflit réel qui deviennent le moteur de la construction de liens sociaux.

Nicolas Lainé suit en exemplifiant la mise en œuvre des chants de dressage chez les Khamtis pour la familiarisation de l'éléphant au contact humain et son apprentissage des commandements de base. Les mélodies huchées, associées aux caresses et tapotements de l'éleveur, sont ici autant d'éléments paralinguistiques essentiels à la canalisation de l'agressivité de l'animal et à la construction d'une relation d'affection et d'autorité entre l'animal et son maître.

Le chapitre de Marie-Pierre Lissoir observe la médiatisation du chant *khap tai dam* pour lequel la performance témoigne du lien entre le passé et le futur, tout en étant la somme de savoirs musicaux non verbaux. La sacralisation de ce chant sur support, s'il mène à la dépersonnalisation et à la circonscription du répertoire, permettrait néanmoins sa pérennisation et sa diffusion chez les jeunes.

Julie Manson-Vaquié tente de distinguer « l'interprétation » de « l'in-

interprétation », la première se voulant l'appropriation et l'expression d'une œuvre par l'interprète selon sa propre compréhension, et la seconde renvoyant davantage à l'incarnation et la composition de cette même œuvre. Si cette distinction semble juste, elle élude cependant la relation intime que peut entretenir le compositeur avec l'interprétation de sa propre idée originelle qu'il met sur papier, cette relation ontologique entre l'œuvre et son créateur qu'aborde clairement Genette (2010), par exemple.

Ensuite, Asma Sassi met en lumière la multi-référentialité de la *soulamia* tunisienne en tant que pratique construite selon les attentes et les représentations des acteurs, performance s'articulant autour de la religion musulmane, dans un esprit festif et un caractère référant au patrimoine confrérique tunisien.

Les pages qui suivent, d'Yvain von Stebut, montrent le rap et le domaine de l'intervention s'alimentant tous deux du social, de l'artistique et du politique; l'auteur explore le processus de réconciliation et d'acquisition d'une reconnaissance chez les jeunes décrocheurs participant à un atelier de thérapie par le chant.

L'avant-dernier chapitre de la section, de Federica Toldo, éclaire le lecteur sur l'intermittence de la pertinence du chant lors d'une performance de *capoeira*, caractérisée en fonction de sa référentialité et selon le sens intrinsèque de l'énonciation. L'auteure souligne une certaine in(ter)dépendance du texte et de l'action, précisant alors le régime d'attention des membres en présence.

Enfin, Damien Verron présente la place fragile du chant dans la musique instrumentale à danser en Irlande, pratique vocale régie par des prescriptions sociales

tacites et participant de la construction d'une temporalité unique et dépendante de son environnement social immédiat.

La dernière partie emprunte à Ricœur (1985) la conception d'une temporalité ayant ses propriétés propres, entre « fictionnalisation » et historicisation, où la création identitaire, voire d'« identités », repose sur un rapport à la mémoire étroitement lié à l'espace et au temps. Dans le chapitre d'Alice Degorce, il est question de la parole chantée interférant entre morts et vivants pendant les funérailles *moose*, où le chant « ancestralise » (314) le mort par la (re)construction de son image et traite le deuil dans la mise en scène des réseaux relationnels lors de la performance.

De son côté, Joëlle-Andrée Deniot explore le rapport chant-temps pour la création d'un univers mélancolique empreint de nostalgie où le chant est comparé à un acte de résilience. Si ce texte nous semble moins convaincant, notons qu'il relève plus d'une réflexion que d'un réel soutien scientifique.

Laëtitia Derbez aborde les différentes temporalités présentes dans la composition chez Luigi Nono : le temps présent (choix du récit), celui suspendu (entre mémoire, histoire et fiction) et la performance (mise en musique). Selon l'auteure, Nono crée une temporalité plurielle par la prise en charge de la sémantique par la musique et sa personification par la distribution des voix dans une pluritextualité.

Eftychia Droutsa met en lumière la transgression du texte par les femmes dans le *mevrit* grec pour la création d'un « temps » performanciel où des dualités d'espace, de statut, d'éthique et de structure sont à l'œuvre. Le chapitre

d'Antonella Grossi observe la rencontre sur la tombe de Jim Morrison de fans pour qui l'expérience vocale relève d'une émotion soutenue par leur proximité dans l'espace corporel et culturel. L'auteure accentue l'importance affective de la voix dans un espace défini et significatif (la sépulture), et renouvelant la mémoire.

Marie-Christine Parent porte quant à elle son regard sur le *moutya* seychellois depuis l'esclavage jusqu'à sa forme dite *o gou modern* (388). Suite à l'indépendance du pays et à l'institutionnalisation de la forme en question résiderait un « esprit moutya » véhiculant une identité socio-historique observable aujourd'hui dans le cadre de performances redéfinies selon le contexte sociopolitique.

Carine Plancke exemplifie l'utilisation du vécu corporel pour la création d'un chant et son intégration dans le répertoire chez les Punu du Congo-Brazzaville. Sur ce terrain, c'est la réactualisation en une expérience nouvelle d'arguments significatifs au niveau socioculturel qui importe pour que la performance soit acceptée par la communauté.

Enfin, le dernier chapitre de l'ouvrage, écrit par Ariane Zevaco, souligne les liens entre le texte, le chanteur et le contexte performantiel dans l'interprétation des chants *falak* au Tadjikistan. L'auteure expose la création d'espaces-temps élargis où le chanteur peut lier l'expression personnelle d'une émotion partagée et faire la démonstration de son talent.

Bien que le contenu théorique du présent ouvrage apparaisse de qualité et d'intérêt pour comprendre l'importance du chant dans l'espace et le temps performantiels, force est de constater que le même souci de qualité n'aura pas été conservé pour le rendu physique de

l'ouvrage lui-même : grand nombre de fautes d'orthographe, mots manquants, manque de systématisation des signes diacritiques, etc. La mise en page démontre aussi certaines lacunes lorsque des images, tantôt numérotées, tantôt sans référence et mal intégrées au texte, laissent une vague impression de brouillon. De plus, la section « Résumés des articles et biographie des auteurs » (17-33) nous semble assez superflue puisqu'un survol et une mise en contexte des articles sont déjà présentés en introduction. Le seul résumé biographique des auteurs aurait été suffisant. Aussi, le lecteur averti butera certainement sur des problèmes terminologiques décevants venant de docteur(e)s en (ethno)musicologie, notamment en ce qui a trait à l'organologie classificatoire : décrire les *tablas* et les *tams-tams* comme étant des « percussions » est, si cela n'est pas totalement faux, totalement non pertinent (Hornbostel et Sachs 1961). En somme, malgré quelques considérations de contenant plus que de contenu, *Chant pensé, chant vécu, temps chanté* demeure un magnifique ouvrage dont la force est certainement la diversité d'approche d'un même sujet : la performance vocale. 🌿

RÉFÉRENCES

- Genette, Gérard. 2010. *L'œuvre de l'art*. Paris : Seuil.
- Ricœur, Paul. 1985. *Temps et récit, Tome III. Le temps raconté*. Paris : Seuil.
- von Hornbostel, Erich M. et Curt Sachs. 1961. Classification of Musical Instruments: Translated from the Original German by Anthony Baines and Klaus P. Wachsmann. *The Galpin Society Journal* 14 : 3-29.