

LE TIMBRE ET L'IMAGINAIRE RELIGIEUX

MICHEL DEMEULDRE

(Université Libre de Bruxelles)

LE TIMBRE DANS LA MUSIQUE EUROPEENNE

Si nous écoutons différents genres musicaux au sein d'une même culture, et à plus forte raison au sein de cultures différentes, nous sommes frappés autant par la variété des timbres que celles des structures mélodiques et rythmiques. Dans les musiques populaires, le timbre vocal et instrumental est un ingrédient essentiel de l'ethos et constitue un attrait (un « hook ») recherché pour lui-même au même titre que le rythme ou la mélodie.

L'Europe a développé une méthode sophistiquée pour mémoriser les tons en les transcrivant sur une partition et l'Inde pour caractériser et diversifier les différents rythmes par un système syllabique. Aucune culture n'a pu élaborer un système précis de classification, de mémorisation et donc de reproduction de différents timbres. Tout au plus certaines comme la culture maure disposent-elles d'une dizaine de termes pour désigner les façons de pincer la corde et donc de distinguer les sons d'attaque.

En Europe, la musique savante religieuse et de concert s'est mentalisée avec son écriture puisque l'interprète doit idéalement retrouver les intentions de l'auteur et exécuter un programme encodé sur une partition « avec bon goût et inspiration », autrement dit sans initiatives intempestives et sans s'écarter des timbres standards communément admis par les écoles de chant.

Nous tomberions dans une forme de déterminisme technique si nous prétendions que la méconnaissance du timbre était la conséquence directe de la prépondérance de l'écriture dans le processus de création musicale. Les deux phénomènes nous apparaissent concomitants de celui plus vaste de la rationalisation occidentale.

Celui-ci a connu ses grandes progressions à l'époque de la Grèce classique, des ordres mendiants et du gothique, de la Renaissance, du Classicisme des Lumières et de l'ère industrielle. En effet, durant ces périodes, des courants de sensibilité vers l'abstraction, soutenus par des philosophes et des théoriciens se référant à Platon ont eu tendance à délaisser la couleur au profit du dessin, la rhétorique au profit de la logique et le timbre au profit de l'architectonique. Le timbre comme la couleur et l'effet rhétorique s'est trouvé relégué au rang des artifices. Platon considérait la couleur comme l'illusion par excellence, comme le fard que les femmes utilisent pour cacher leur laid, il méprisait tout autant les effets de voix des poètes et des sophistes.

Le clergé chrétien et les élites occidentales ont conservé ce mépris pour la matière, pour le concret et la pratique. Ce ne fut pas le cas en extrême orient où les principaux courants de pensée ont mis l'accent sur la pratique et sur le concret. L'occident euclidien et platonicien a inventé la ligne sans épaisseur, la plume et le crayon alors que l'orient utilise le pinceau qui encre des surfaces. Ici, la musique est écriture du temps, et là, vibration de l'espace. Le rapport à l'espace est aussi différent. L'europpéen rationaliste considère qu'il est là pour être traversé par la ligne d'un parcours. Il a de la distance spatiale une perception décontextualisée, linéaire et mesurée en unités discrètes. Il s'y comporte donc en arpenteur ou en slalomeur. Même le touriste n'est plus un promeneur mais un coureur entre des points « qui méritent le détour ».

On peut considérer que la non prise en compte du timbre, de la pâte sonore, du contexte, de l'accident, bref de ce qui apparaît comme la contingence, est le corollaire du souci égalitaire et de la

quête de l'universel et donc de la logique immatérielle chère à une élite oisive méprisant le travail servile. Ces éléments sont d'abord survenus dans la cité grecque, développés ensuite pendant notre moyen-âge à l'époque des communes et aux grandes étapes de la déféodalisation, autrement dit de la disparition des particularismes, des privilèges et de ce qui constitue la contingence arbitraire et irrationalisable du contexte.

C'est ce qui a sous-tendu le développement de la philosophie des mathématiques, de l'écrit, de la science et du droit. Toute l'organisation matérielle a connu une standardisation, c'est à dire une égalitarisation universelle des mesures, des objets, des tâches, des programmes.

Il est symptomatique que l'époque des communes ait connu simultanément une standardisation des tâches et des statuts au sein d'une corporation, des tailles des statues du christ et des saints mais aussi des pierres de cathédrales, des pièces de monnaies,... et des mesures musicales (Cf. Léonin et Pérotin).

Cette introduction du temps mesuré est contemporaine du triomphe du temps des marchands matérialisé par l'horloge du beffroi. Aux bénédictins qui soutenaient dans leurs monastères ruraux que le temps n'appartenait qu'à Dieu et qui ne pouvaient concevoir la musique que sous forme de mélismes à durée indéterminée, les écoles scolastiques avaient à cœur de diffuser une pensée reposant sur le « principe de clarification et de divisibilité ».

C'est ce principe qui va libérer la musique polyphonique des contraintes de la liturgie. Ce sera la première étape vers une formalisation de plus en plus abstraite. Comme l'écrit Pierre Levy, « [...] dans les cultures traditionnelles, la musique était liée à la danse, à certaines cérémonies religieuses ou activités collectives, à des moments du jour ou de l'année, si bien qu'elle semblait posséder en propre la signification qui lui était donnée par les paroles des chants ou le contexte. En se séparant du corps dansant ou chantant en se détachant de tout environnement spécial grâce au développement des concerts où la musique est écoutée pour elle-même, puis grâce au disque et à la radiodiffusion, la mélodie apparaît dans son essence de poème non figuratif ». On conçoit que pour un Bach, les sons ont de l'importance dans leur rapports respectifs et non en tant que timbres ou sonores.

Il faut pratiquement attendre la valorisation de la couleur musicale par le philosophe Hegel et la réaction antirationaliste des romantiques pour que la couleur orchestrale devienne un souci plus important des compositeurs. Mais de toutes façons, seul le compositeur peut se permettre d'être expressif en faisant varier les timbres orchestraux, il serait malvenu que les musiciens personnalisent individuellement celui de leur instruments. Le son ne doit pas nécessairement être détimbré mais standardisé, régulier, homogène, rond, constant, il ne doit comporter aucune dissymétrie ou aspérité ce qui revient à dire qu'il doit apparaître comme égal, vide d'indices signifiants donc inexpressif ou tout au moins expressif d'apesanteur, de clarté, de pureté immatérielle, de spiritualité.

Le principe de divisibilité et de standardisation a amené la musique occidentale à une sorte de division du travail dans la production de timbres au sein de l'orchestre. Ce sera un autre élément fondamental qui va distinguer la musique occidentale des autres. Dans un quatuor à corde ou une batterie de percussion occidentale, chaque instrument produit son timbre propre. Tandis que un tambour africain ou cubain produit tout une gamme de sons selon la technique de frappe ou l'endroit de la peau qui a été touché.

Un même instrument comme le saxophone se joue avec une embouchure libre chez les musiciens de jazz pour pouvoir moduler l'expressivité par les variations de timbres alors qu'elle ne bouge pas chez les musiciens classiques. Daniel Deffayet successeur de Marcel Mule décrit ainsi les caractéristiques du « son français » de son école de saxophone : « C'est une sonorité ronde avec un peu de timbre, pas trop quand même, et une colonne d'air excessivement soutenue, comme un chanteur qui a un bon débit [...]. L'embouchure doit être bien maintenue, bien accrochée, de façon à avoir un son agréable et non lâché, trop cru ».

C'est que dans une musique qui a d'abord été pensée et écrite avant d'avoir été jouée, la note n'a pas de consistance propre, elle n'a de réalité que dans la structure générale qui la met en rapport avec les autres. Le musicologue japonais Akira Tamba nous disait : « Dans la musique occidentale,

on dirait que l'on a coupé à chaque note sa tête et sa queue, alors que dans l'esthétique japonaise, il importe de savoir faire naître et mourir un son ».

Par conséquent l'étude de la musique savante européenne nous apprendra moins de choses sur les timbres que celle des musiques traditionnelles et populaires puisque la civilisation de l'écrit s'est accompagné d'une évolution vers la formalisation abstraite, la standardisation des éléments structurels, l'uniformisation des factures et des jeux instrumentaux et donc une universalisation, une décontextualisation de la musique.

Cette indépendance conquise à l'égard de la liturgie et des rites sociaux s'explique par la disparition d'une fonction essentielle de la musique et plus particulièrement du chant dans une civilisation orale : la fonction mnémotechnique. En effet l'écrit rendait moins indispensable la mémorisation de textes par la versification et le chant.

La codification par des symboles conventionnels d'utilisation universelle comme l'écriture de textes et de musiques a permis un processus d'expansion nationale et universelle de savoir, d'idées et de valeurs. Cette civilisation du symbole conventionnel a été celle de la domination de la nature, de la rationalisation et du désenchantement du monde. L'utilisation universelle d'un symbole n'est possible que par son caractère purement conventionnel indépendant de ce qu'il représente et par le fait qu'il peut représenter quelque chose d'absent.

L'indice, le symptôme est un signe qu'on ne peut isoler de ce qu'il indique. On ne peut séparer la fumée du feu dont elle est l'indice. Un indice à condition de savoir comment l'interpréter est donc un signe riche en informations sur le contexte, les circonstances auxquelles il renvoie.

Or le timbre au sens large avec ses bruits, son grain, sa corporéité est précisément non un symbole mais l'indice par excellence. C'est pourquoi, le conteur, le griot, le rapsode et l'acteur en ont toujours usé et abusé pour évoquer un milieu d'origine, une personnalité, un décor de circonstances, un passé, un vécu commun connu d'un public particulier. Le timbre, les mimiques et autres signes indiciels frappent les imaginations et aident la mémorisation dans une civilisation orale.

Il a donc régné en maître avant et en marge de l'écriture. Il triomphe aujourd'hui avec l'avènement de la civilisation audiovisuelle. Le téléspectateur est moins sensible à la force logique des arguments d'un discours politique ou autre et beaucoup plus au look et à la voix, autrement dit aux indices sonores et visuels de la personnalité du locuteur. Il n'y a donc pas de quoi s'étonner de ce que les musiques de nos sociétés post-modernes font plus de place aux timbres et moins à la complexité contrapuntique.

Si nous considérons les mutations dans l'imaginaire religieux aux grands moments de révolution dans la communication musicale et de l'organisation sonore, nous devons constater qu'elles sont le reflet des transformations dans l'agencement des rapports sociaux et parallèlement de rapports entre objets matériels.

Les événements politiques et militaires survenus à Athènes comme la disposition et le statut égal des fantassins hoplites ont eu des répercussions tant dans l'imaginaire que dans la facture des objets. De la Grèce mycénienne à la Grèce classique, les dieux, d'inaccessibles et cachés qu'ils étaient dans le palais de l'Anax, se retrouvent exposés publiquement dans des temples ouverts à la vue de tous. C'est simultanément que les lois sont écrites et accessibles à tous et que le souci d'égalité des citoyens va se retrouver dans la standardisation d'objets, d'algorithmes, de calculs, de méthodes.

André Scobeltzine a montré que les fidèles en érigeant des statues du Christ de même tailles que les apôtres sur le fronton ou dans les cathédrales gothiques, le percevaient plus sous les traits d'un leader mesuré sage et d'une justice rigoureuse que sous ceux d'un seigneur féodal comme dans les églises romanes. La spiritualité s'en trouve par ailleurs modifiée puisqu'avec le principe de divisibilité et de clarté et le développement de la théologie scolastique elle s'accommode d'une recherche philosophique rationnelle.

LE TIMBRE ET LES STRATEGIES IDENTITAIRES DES ACTEURS SOCIAUX

Bien sûr chaque timbre de voix est unique comme une empreinte digitale et comporte une série de données d'ordre purement génétique mais la pâte vocale se laisse modeler consciemment et

surtout inconsciemment dans la phonation parlée et chantée au cours des différentes interactions au sein de contextes culturels spécifiques.

Chaque culture locale présente une gamme de pose de voix caractéristiques qui peuvent servir dans une certaine mesure, au même titre que les accents, d'indices de fréquentation sinon d'appartenance à un milieu social, religieux, d'une génération. Parmi les modèles accessibles, les adolescent, puis les adultes sont amenés à opérer des choix vocaux plus ou moins définitifs. C'est au cours de situations récurrentes d'interactions que les individus jouent des rôles, s'y identifient et développent parfois collectivement une stratégie identitaire. Il en est des expressions vocales comme des « looks » visuels, la voix parlée fait partie intégrante de la présentation de soi, elle constitue indéniablement une façon de se positionner par rapport à autrui et de livrer son éducation, statut, rôle familial, âge, sexe, mais aussi son attitude face à l'autorité, son besoin de séduire, de respectabilité, voire d'afficher son appartenance à une minorité sexuelle ou autre. Il y a donc une part de comédie plus ou moins consciente, à côté des données génétiques, des habitudes linguistiques et des méfaits de l'alcool et du tabac.

Le chanteur n'est jamais dans le vide psychosocial : il est face à un public et de plus, il incarne un être fictif s'adressant lui-même à un partenaire virtuel, fut-il dieu lui-même. Ainsi un chanteur grec comme Vamvacharis qui exhibait et cultivait une voix enrouée, abîmée, à ce qui paraît par le raki et le hachisch, convenait admirablement pour l'interprétation du répertoire « Rebetiko » qui s'adressait à un public masculin s'identifiant volontiers aux « mangas », c'est à dire aux caïds qui ont derrière eux un passé très lourd et à qui la vie n'a pas fait de cadeau. Mais il est probable qu'il n'aurait guère rencontré beaucoup de succès comme crooner auprès des jeunes filles ou comme diacre à l'office.

Le théâtre chanté se prête très bien à l'étude des rapports entre types de rôles et types de voix chantées. La différenciation est surtout liée à l'âge et à la fonction dans l'opéra chinois, aux rôles psycho-sexuels et sociaux dans l'opéra romantique européen. Pour Bernard Shaw, l'opéra italien se résumait à une « histoire de baryton empêchant le ténor de coucher avec la soprano ». Pour Dominique Fernandez, critique et écrivain féru d'opéra, celui-ci représente le psychodrame de tout un peuple : Le peuple italien, république des fils par excellence, s'opposerait à celle des pères en Russie. Il fait observer que dans le public italien, les hommes s'identifient plus facilement aux rôles tenus par les ténors alors que les russes leur préfèrent les barytons évoquant la responsabilité et le pouvoir parental et politique. Ce type d'intuition, pour séduisant qu'il puisse paraître, reste malheureusement indémontrable et ne pouvait concerner que certaines couches d'une population à l'époque des opéras romantiques et véristes puisque l'opéra baroque n'avait pas hésité à confier à des castrats les rôles de divinités ou de rois qui allaient incomber plus tard à des basses.

PROBLEME METHODOLOGIQUE D'UNE SOCIOLOGIE DES ESTHETIQUES

Des analyses comme celle que nous venons de citer s'inspirent de la psychanalyse et rejoignent celles d'un Alan Lomax et de ses « cantometrics » dans sa quête des universaux en musique. En cela tous les psychologismes musicologiques y compris une certaine psychologie cognitive pèchent par la même myopie épistémologique qui consiste en une obstination à ne pas prendre en considération la dimension sociale et donc historique et culturelle de toute préférence musicale. Les seules dimensions universelles de l'écoute musicale relèvent de la physiologie et de l'éthologie. Mais celles-ci peuvent difficilement s'isoler des données sociologiques tant il est vrai que la perception et l'instinct varient selon les cultures. Sur le plan strictement éthologique, une voix aiguë sera perçue comme plus jeune chez les hommes comme chez les animaux mais les conventions culturelles que l'on rencontre dans l'opéra baroque ou chinois par exemple viennent brouiller les pistes.

L'entreprise de Lomax était ambitieuse, il avait répertorié un grand nombre de formes et de techniques d'émission vocale au sein d'un vaste échantillon de sociétés à l'échelle mondiale. Puis il a établi une corrélation entre ces formes vocales et le type d'éducation sexuelle en vigueur dans ces sociétés. Ainsi les vocalisations nasales et gutturales du sud de l'Espagne et de l'Italie révéleraient une éducation répressive sur le plan sexuel.

La démarche s'inscrivait dans le courant fonctionnaliste de l'anthropologie culturelle anglo-saxonne qui tentait d'expliquer toute une culture et sa « personnalité de base » par l'élevage de la petite enfance et avait ainsi introduit le cheval de Troie des spéculations psychanalytiques au sein de l'anthropologie. Aujourd'hui on rencontre encore des théories qui entendent décrire les comportements propres à toute une société comme E.T. Hall de l'école de Palo Alto ou le sociologue français Todd qui croit pouvoir expliquer les sociétés et jusqu'à leur préférences politiques en fonction du type d'éducation familiale.

Des phoniatres et des essayistes à succès ont spéculé sur d'autres déterminismes explicatifs tels que le climat. Ce dernier n'expliquait-il pas la tendance à la nasalisation dans les parlers du pourtour de l'Atlantique par les vents de cet océan.

Toutes ces tentatives d'explication de type déterministe tombent souvent dans plusieurs travers :

- 1° le monisme causal en prétendant expliquer un phénomène par une seule cause,
- 2° elles ne se plient pas au principe de falsifiabilité des hypothèses de Popper qui disqualifie de toute prétention scientifique une théorie qui ne peut prévoir les conditions dans lesquelles une hypothèse est fautive,
- 3° elles négligent complètement les dimensions systémiques de tout construit humain, de tout réseau d'interactions productives qui est avant tout propre à un contexte global et comme nous l'avons déjà dit, social, culturel, historique, contingent.

La prise en compte des dimensions relationnelles, temporelles et systémiques de toute expression humaine requiert une étude à la fois micro et macrosociologique :

- Microsociologique, compréhensive, interactionniste et subjective au sens où l'entendait Max Weber c'est-à-dire dans la logique des individus concernés (en l'occurrence les musiciens et ceux qui adhèrent à leur façon de sentir et de s'exprimer). Les personnes qui participent à la création collective d'un style ou qui adhèrent à celle-ci ne sont pas des idiots sociaux passivement conditionnés par des déterminismes qui leur sont extérieurs. Ils développent des stratégies esthétiques des individus dans leurs relations d'acteurs sociaux opérant des choix même inconscients. Ces stratégies ne sont compréhensibles que si on se place dans la logique de leurs croyances et de leur perception des enjeux.
- Macrosociologique, holiste, comparatiste pour être en mesure de rendre compte des fonctionnements d'un système culturel en tant que tel. Cette approche doit se concentrer non sur ce qui est mais sur ce qui change afin de pouvoir tenter d'établir des corrélations de cooccurrence avec d'autres éléments en train d'évoluer dans le système. Il s'agit donc de procéder à une série de monographies, d'observation des styles de réseaux locaux, puis de procéder à une analyse comparative pour vérifier les hypothèses de travail plus générales sans quoi on risque de se complaire dans des descriptions purement anecdotiques qui peuvent être une mine pour l'historien mais qui ne satisfont pas la vocation nomologique du sociologue.

POUR UNE SEMIOLOGIE MUSICALE ETAYÉE SUR LE PSYCHOSOCIAL

Un élément musical comme le timbre n'a de sens qu'au sein d'un contexte social donné et ne peut être décrypté comme un symbole arbitraire d'un langage codé, encore moins comme signe d'un ensemble d'universaux. Il n'est qu'un symptôme d'un vécu culturel avec ses repères changeants, qu'un indice d'une histoire physique et mentale de la vie relationnelle des acteurs sociaux considérés. Mais comme cette histoire relationnelle s'inscrit dans une histoire de croyances plus anciennes, il fait à la fois figure de symptôme récent de la vie d'un groupe et indice d'un système culturel ancré sur son histoire.

Fort des connaissances anthropologiques sur les croyances des populations étudiées, le sociologue se devra d'élaborer une stylistique indicielle. En cela, il se rapproche d'historiens, comme le dit Carlo Ginsburg, qui procèdent à la manière des chasseurs, des médecins ou des limiers de la police, qui cherchent des informations dans les excréments, les rebuts et les domaines les plus marginaux de la vie des individus et des sociétés. Cette stylistique indicielle s'élabore inductivement au départ des contingences locales et historiques mais elle devrait nous aider à comprendre les choix esthétiques des individus dans diverses situations relationnelles. L'objectif est

donc de construire une sociologie des esthétiques sur les stratégies d'excellence et les auto-définitions identitaires au travers des options formelles dans la manière de faire et de se présenter : choix plus ou moins conscients de timbres et de couleur.

L'ESTHÉTIQUE, UNE ÉPIPHANIE DES PROJECTIONS SOCIALES

a) Les voix obscures des esprits et des bêtes

Une société ne se limite pas à un système de relations entre des hommes vivants. Au cours des rituels de présentation de soi ou des prestations artistiques, les individus projettent des images sur autrui, sur eux-mêmes, sur les projections d'autrui sur eux-mêmes, sur leurs animaux domestiques et autres prothèses sociales, parfois même sur leur ordinateur comme les enfants sur leurs poupées ou les croyants sur des êtres invisibles, esprits ou divinités. Dans une société où règne un consensus sur la réalité de leur existence, les vivants considèrent non seulement que les esprits participent à la vie sociale mais que leurs rôles et statuts y sont primordiaux et même que sans leur existence, la société verrait ses structures, ses institutions et ses objectifs collectifs remis totalement en question.

Au cours de rituels allant des transes possessionnelles aux formes théâtrales plus stylisées, ces êtres peuvent se manifester, s'exprimer par la voix du chaman, du possédé, de l'officiant liturgique ou de l'acteur-chanteur-danseur sacré. La voix de ce médium, vicaire de l'être spirituel est sensée subir une déformation puisque l'interprète n'est plus qu'une enveloppe matérielle mise à la disposition de l'esprit et à ce titre, une épiphanie de celui-ci. Mais la plus jolie fille ne peut donner que ce qu'elle a et la transformation du timbre ne peut être qu'une extrême stylisation d'autres formes vocales existant déjà dans le répertoire. Il est pratiquement impossible de reconstituer toutes les données d'un tel processus *in statu nascendi*. Chaque technique de déformation sacrée de la voix s'insère dans une évolution historique où chacune acquiert un sens dans un espace symbolique en se situant par rapport à d'autres stylisations vocales profanes mais aussi sacrées. Ce n'est qu'ainsi que l'on peut signifier les qualités essentielles de l'esprit en question.

Par exemple, dans le théâtre Nô qui s'est développé au cours du moyen âge japonais en même temps que le bouddhisme zen, les personnages principaux sont ou ont des qualités surnaturelles. Héros mythiques, fantômes, dieux ou démons, ils s'expriment par des voix « intérieures » (« uragoe ») et par une technique de modification des cavités pharyngée et buccale qui a pour effet de « postérioriser les voyelles ». Les « a » ont tendances à devenir des « o », les « i », des « u », etc. Akira Tamba a montré la parenté de ces phonations et celles des offices bouddhistes, parenté qui se manifeste jusque dans les cris qui émaillent les prestations et qui ressemblent nettement aux « kiai » des moines qui sont utilisés également dans les arts martiaux d'inspiration zen.

Mais cette voix de gorge sensée exprimer l'intériorité, la profondeur et l'ataraxie a aussi une histoire tout au long du parcours de la pénétration bouddhiste en Asie. Dans la plupart des régions où cette religion s'est imposée, étaient pratiqués des rites au cours desquels le chaman utilise de telles techniques vocales. On peut ainsi comparer les vocalisations des moines avec les « ulzyau » ou chants gutturaux des chamans des monts Altaï, de l'Oural, de Mongolie, de Touva et du Tibet. Le sens de telles techniques n'aurait alors plus beaucoup de rapport avec la sérénité de la méditation et du détachement des moines bouddhistes mais il serait logique que ces derniers aient adopté des expressions qui évoquent le style sacré local sans lequel leur démarche n'aurait jamais été identifiée comme religieuse par les populations qu'ils entendaient convertir.

Les techniques apparaissent donc selon notre hypothèse comme des formes à la fois étrangères et familières : étrangères car importées et donc transplantées d'un terreau dans un autre, familières car les interprètes sacrés utilisent d'emblée des formes qui sont des indices signifiant le caractère sacré en évitant ainsi toute équivoque avec une quelconque activité profane. À défaut d'être étrangère, la forme est étrange car le monde sacré est l'univers du « tout autre » mais paradoxalement ce tout autre n'acquiert vraiment la solennité et la respectabilité suprême que s'il s'inscrit dans une temporalité immémoriale et une ritualisation qui apparaît comme éternelle et par conséquent dont le style cristallise ce qui peut apparaître comme des archaïsmes.

Or ce qui constitue un archaïsme dans beaucoup de chants chamaniques, ce sont les formes empruntées originellement aux rites sacrés qui précèdent les chasses ou les autres activités où

l'homme entend s'assurer une domination magique sur l'animal ou la réactualisation d'un lien mythique avec un animal totémique. Cela peut expliquer comment les vocalisations les plus archaïques desquelles procèdent les expressions religieuses les plus solennelles, sont à rapprocher des imitations sonores d'animaux que l'on mettait en scène au cours des rites d'envoûtement. Il ne faut donc pas s'étonner, en particulier des ressemblances entre les expressions des populations pastorales et celles des animaux de leur cheptel.

Et c'est là un second paradoxe que l'accès au spirituel puisse passer par le mimétisme animal. Dans un monde enchanté, les esprits, qu'ils soient des fantômes de défunts, des démons ou autres forces surnaturelles, sont présents et ne se privent pas d'intervenir et de modifier le cours des choses. La paranormalité est la normalité tant elle est omniprésente dans les perceptions collectives. Le chasseur dialogue avec l'esprit des animaux mais ceux-ci peuvent être des apparitions déguisées de démons. Mais l'imagination humaine peut difficilement concevoir des formes animées extraordinaires qui ne soient pas inspirée du monde animal. Au stade le plus élaboré de ces Disneylands, on trouve des panthéons à têtes d'animaux comme en Egypte. Comme Hegel, Max Weber et plus près de nous Marcel Gauchet ont contribué à l'analyser, les grandes religions révélées survenues en même temps que les grands empires ont contribué à désenchanter de plus en plus le monde. La divinité unique règne dans un royaume qui comme Jésus l'a proclamé, « n'est pas de ce monde » et n'interfère pas constamment dans celui de César. De plus à supposer qu'elle intervienne accidentellement à titre de miracle, ce sera moins sous les traits d'un animal fabuleux dès lors que l'homme a été créé à son image et donc que l'on peut en inférer qu'elle ressemble à un « super-humain » transcendant, complètement dégagé des contingences, immatériel, dans un ciel sans nuage.

Ce ciel accessible seulement par la mort et la sainteté est peuplé d'une faune sans aucune consistance matérielle. On comprend donc que dans les civilisations des religions du livre, les voix qui évoquent le mieux les modèles divins, angéliques, bienheureux et sanctifiés, soient d'un type aérien, aussi impalpable, incolore et léger que l'on puisse rêver

Mais que se passe-t-il au XX^e siècle, dans le monde désenchanté des musiques populaires ? Dans les cultures qui ont été relativement épargnées par l'expansion des grandes religions monothéistes, les techniques des « voix obscures » survivent encore. Bien sûr elles ont perdu toute évocation d'une quelconque intervention surnaturelle mais elles restent connotées par un climat de solennité. A défaut d'être directement sacré, le style convient à une expression qui entend échapper aux discours de la banalité quotidienne. Ainsi un chanteur populaire peut employer certaines techniques des styles épiques qui ont une origine sacrée. Ce faisant, il réactive les sentiments de respect du public pour cette pose de la voix et ce type d'articulation qui l'associe à une mise à distance à l'égard du présent et resitue l'homme dans le cadre des valeurs et codes d'honneur ancestraux. Le personnage échappe, de la sorte, à la banalité profane et son discours se voit rehaussé et enveloppé d'une aura particulière.

La comparaison entre plusieurs cultures voisines géographiquement permet d'élargir le champs de l'observation et des hypothèses : un élément stylistique commun ou similaire peut avoir une même origine mais se voir attribuer des justifications fonctionnelles assez différentes. Par exemple en Roumanie, le Yodel est associé aux morts, alors que dans la forêt africaine il sert de lien entre les chasseurs pygmées en battue. Mais aujourd'hui dans ces deux cultures, la technique est utilisée aussi dans des chants en chœur ou en solo qui n'ont plus ces fonctions. Dans les deux cas mais à des degrés divers, on peut observer que la technique issue d'un genre religieux reste esthétiquement connotée comme forme plus chargée de sens et d'émotion et convenant à un personnage solennel profond ou pathétique.

C'est le cas des chansons populaires japonaises, les « enka » issues de la modernisation du pays à l'ère Meiji qui avaient tout d'abord une forme occidentale au XIX^e siècle et qui ont intégré, par la suite, des expressions du « gidayu bushi ». C'est le style narratif du théâtre de marionnettes « bunraku » qui a d'ailleurs influencé aussi celui du kabuki. Or ce style qui porte le nom de son codificateur Gidayu Takemoto emprunte lui-même l'essentiel au chant inspiré d'expressions sacrées antérieures au Bouddhisme.

Des phénomènes semblables se retrouvent en Afrique. Des voix de masque ou autres distorsions vocales sensées être des voix d'esprits surnaturels quittent le contexte rituel traditionnel pour s'insérer dans les chants du répertoire populaire.

Un exemple saisissant est le « mpaqanqa » sud africain, prodigieux mélange de techniques vocales issues de deux traditions spirituelles pourtant bien éloignées. Un des groupes les plus célèbre est « Mahlathini et les Mahotella Queens » : le chœur des femmes rappelle très nettement les chorales protestantes alors que Mahlathini, le soliste masculin « grogne » de sa voix de gorge. Le tout est accompagné par les guitares électriques.

Ce qui est piquant ici c'est d'entendre une voix qui convenait aux ancêtres et aux forces surnaturelles dans les cultures animistes du sud-est africain asséner des vérités sur les réalités sociales et sentimentales du monde urbain à leurs compagnes aux voix angéliques sorties tout droit du temple protestant.

Dans la Corne de l'Afrique, c'est plutôt la tradition du chant chrétien copte qui a marqué le chant populaire. Ici aussi une pose de la voix très grave et nasale sur la gorge pourrait avoir une origine animiste mais elle est systématiquement utilisée pour la lecture des psaumes et autres textes de la bible avec accompagnement d'une harpe « bagana » tout aussi grave et bourdonnante au point qu'on se demande parfois, devant un tel mimétisme, qui de la voix ou de l'instrument a imité l'autre. De nos jours, les chants d'amour éthiopiens en langues amarha utilisent d'autres techniques des chants religieux chrétiens et détournent en quelque sorte au profit du lyrisme les outils vocaux du pathos narratif de l'épico-religieux. C'est d'ailleurs ce qui donne au chant éthiopien un caractère qui n'est pas sans rappeler celui des arias de l'opéra romantique européen.

Un cas est particulièrement révélateur de ce phénomène. C'est celui de la chanteuse la plus fameuse du monde Arabe, Oum Kalthoum. Elle a appris depuis sa prime jeunesse à psalmodier le Coran. Les moindres techniques gutturales et mélismatiques pour embellir le texte religieux n'avaient plus aucun secret pour elle quand elle s'est mise à chanter les chants profanes. Elle le fit avec autant de dignité et de réserve, ce qui la mit à l'abri des familiarités habituelles du public à l'égard des chanteuses.

Mais ce qui est justement le plus troublant dans son chant et qui a contribué à sacraliser cette diva du sentiment poétique arabe, c'est que les techniques vocales sensées donner de l'intensité à l'émotion religieuse comme certains effets de gorge ou un discret yodel dans une montée symbolisant la passion de l'élan mystique vers les cimes célestes peuvent, dans un autre contexte, exprimer l'impatience amoureuse ou le déchirement pathétique occasionné par la séparation.

Les différentes strates de l'histoire de la vie religieuse d'une culture se retrouvent dans la sensibilité d'une musique populaire. Dans la musique égyptienne savante, les éléments prédominants sont ceux de l'ancienne civilisation urbaine arabo-musulmane qui avait déjà opéré le brassage des traditions perses, grecques, syriennes et égyptiennes tandis que la musique soudanaise de Khartoum plus confinée associe encore des techniques issues de la psalmodisation coranique à des formes chrétiennes coptes plus anciennes, elles-mêmes ancrées dans les traditions religieuses pharaoniques et animistes.

Dans les exemples cités, le répertoire des techniques vocales expressives du chant théâtral épique ou lyrique, trouve énormément de ressources dans celui des cultes, autrement dit, la richesse expressive d'une tradition de chant pour évoquer des relations entre deux êtres vivants comme dans la chanson d'amour puise dans les techniques de distorsion de la voix parlée sensées convenir à la médiation avec le « tout autre ».

Ô ironie, voilà que les moyens de communication de la sensibilité entre les individus réels se sont construits grâce à ceux qui ont été utilisés avec des êtres sinon fictifs, du moins virtuels!

Ironie que l'évocation de l'amour profane s'approprie des techniques qui avaient précisément pour but, comme Durkheim l'a bien montré, de séparer le sacré du profane. Or voilà que l'expression profane est d'autant plus complexe et intense qu'elle domine des techniques sacrées. C'est précisément la quête de l'anormalité surnaturelle et des sons inouïs dans les deux sens du terme qui a finalement fourni un champs et des repères à l'expression lyrique.

Ironie que la quête idéale du surnaturel rencontre l'extrême animalité. C'est que, au départ, les distorsions de la vocalité parlée sont polarisées sur des axes d'opposition symbolique qui trouvent leur sens dans l'origine éthologique de certains rituels. C'est du reste ce qui donne pratiquement au langage analogique ou mimico-posturo-gestuel cette intelligibilité universelle mais à la

différence des animaux notre langage non-verbal acquiert au cours du temps des significations qui ne peuvent être décryptées que en référence à l'histoire locale. Ainsi en va-t-il de l'opposition entre les rituels éthologiques « mâle dominant » et ceux d'apaisement. Ceux-ci peuvent se traduire dans les oppositions transactionnelles de type parent-enfant au travers de vocalisations graves et impressionnantes d'une part, aiguë et de séduction d'autre part mais les contingences historiques locales se chargent bien vite de perturber ces polarités par d'autres oppositions symboliques et d'introduire ainsi toute une série de différences culturelles.

Remarquons que la pose de la voix dépend aussi de la langue utilisée ou plutôt du parler local avec son accent propre. La pose de la voix d'un présentateur américain est fort différente de celle d'un anglais de la B.B.C. et on retrouve bien sûr cette différence entre les voix chantées des musiques populaires de ces deux pays. Mais à y regarder de plus près, on se rend compte que entre communautés noires et blanches du même pays, les répertoires de pose de voix sont eux-mêmes différenciés sur base de modèles qui sont entre autre fonction des attitudes symboliques des prédicateurs et des traditions différentes en la matière.

LA FILIERE DES ANGES

Dans les exemples que nous avons cité d'Extrême Orient et d'Afrique, les voix étranges, étrangères au profane, de démons et d'esprits se veulent souvent aussi terrifiantes que leurs masques. Par opposition à ces voix de démons, la Méditerranée a vu s'épanouir une riche tradition de voix angéliques dont l'origine est à chercher du côté de l'ancienne Perse, pays de la pensée dualiste où s'est développée la croyance aux anges, aux purs esprits du bien et du mal.

Cette recherche de la pureté absolue y a marqué tour à tour l'esthétique hellénistique Byzantine et Arabe et s'est étayée philosophiquement sur les courants néoplatoniciens et la mystique soufi.

Les voix de castrats sont apparues comme celles qui étaient les plus pures, les moins liées au corps, à la chaire, au sexe. De Byzance au monde arabe de l'Espagne musulmane, les castrats sont passés à Rome pour les offices divins mais l'école de Naples a très vite concurrencé celle d'Espagne. La divinité et la Royauté de droit divin pouvait donc être représentée par deux vocalités extrêmes, par la voix la plus élevée qui symbolise la pureté de l'esprit (et non la contingence), la voix de tête (et non celle de la poitrine) ou comme à Byzance, par une voix de basse qui symbolise le pouvoir du mâle dominant, la protection et la punition paternelle. En fait, la divinité ayant à la fois l'attribut de la pureté et du pouvoir, a l'embarras du choix pour s'exprimer. Cependant l'imaginaire religieux est différent dans les clergés de Rome et de Constantinople.

Dans le monde orthodoxe, le pouvoir politique a un fondement religieux ou idéologique, du Basileus au secrétaire général du comité central du parti communiste, en passant par le tsar, et s'identifie plus sinon au mâle dominant du moins à ce que l'analyse transactionnelle qualifierait de rôle parent.

La barbe et la voix basse conviennent donc mieux à un clergé marié et qui proclame surtout la gloire du Dieu pantocrator et du christ ressuscité d'entre les morts. Alors que le clergé célibataire s'identifie plus facilement à un christ prépubère, vénérant d'avantage l'enfant jésus et sa mère (gesu bambino e la madonna). Les chants des moines ont un caractère asexué. Enfants et adultes apprennent à chanter à l'église avec des voix de tête sans la moindre aspérité, même les gestes du chef de la chorale sont tout en rondeur.

L'opéra baroque a hérité des techniques de chant et de l'esthétique religieuse et a confié aux castrats les rôles de Dieux, de rois et de héros. Les vocalises, la coloratura dans lesquelles les castrats excellaient renforçaient l'impondérabilité et la subtilité des rôles concernés. C'était donc la qualité spirituelle, aérienne détachée des contingences sublunaires qui était leur principal attribut et non le poids de leur pouvoir, de leurs actes et de leur responsabilité. Pour reprendre les métaphores Freudiennes, de l'analité, du contrôle du pouvoir, de l'action, de la responsabilité, du principe de réalité, on régresse à l'univers de l'érotisme oral et même au narcissisme primaire de l'amour fusionnel. C'est bien sûr à titre purement descriptif et métaphorique que j'utilise ces concepts psychanalytiques et certainement pas à titre explicatif.

A la fin du XVIII^e siècle avec le début du romantisme et la décadence de l'institution des castrats, le souci d'un certain réalisme psychologique finit par prévaloir. Aussi, c'est la voix de la soprano qui finit par hériter seule de l'idéal d'apesanteur et des techniques « coloratura » de virtuosité et de haute voltige dans les cimes célestes (Traviata); cela supposait en fait une image angélique de la femme au sein de la bourgeoisie du XIX^e siècle. Parallèlement, c'est à un ténor transi d'émoi, symbole de jeunesse échevelée, mais dépouillé de l'auréole sanctifiante des célestes vocalises, qu'advient le rôle de la séduction.

En fait, ce réalisme psychologique a un étayage éthologique. Il s'articule sur l'axe des rituels d'affrontement pour la domination. Pour l'éthologue, la voix aiguë évoque la jeunesse et la séduction, la sensibilité, la souplesse et l'adaptation. Elle convient donc mieux à la position transactionnelle « enfant » qui est celle des désirs et des émotions et non de l'intimidation comme c'est le cas pour la voix. Le problème de l'adéquation de la physiologie et de la psychologie d'un individu se pose alors dans ces termes : a-t-il la voix du rôle auquel il tend à s'identifier le plus volontiers et a-t-il l'appareil phonatoire correspondant ? Force est bien de reconnaître que tout le monde n'a pas les moyens de sa politique identificatoire mais il est troublant d'observer des grandes cordes vocales chez des individus qui ont pourtant posé leur voix dans l'aigu comme si celle-ci s'était stabilisée en fonction de l'image que l'individu se faisait de lui-même dans son rapport à autrui.

Si la voix possède un timbre riche en harmoniques, si l'interprète chante de la poitrine, de la gorge ou du nez, bref s'il donne du corps à son timbre, le public romantique considère qu'il y met de la chair et de la sensualité. Mais si il parvient à maintenir une voix de tête ou tout au moins imposer l'homogénéité à une voix claire, semblable à la voix d'un enfant tout en inhibant ses expressions passionnelles, il peut alors faire oublier son corps, ses désirs charnels et faire croire à son innocence (Cf. les chanteurs des offices catholiques mais aussi des séducteurs sans agressivité des années quarante comme Tino Rossi). C'est à peu près ce que fait le chien qui rentre la queue entre les jambes pour empêcher l'odeur de ses glandes de se répandre et de faire affront au mâle dominant qui lui, ne se privera pas de dresser la queue.

L'opéra se ténorise et se sopranise dans les pays catholiques et singulièrement en Italie où la chanson populaire, et particulièrement la *canzone napolitana* reprend les mêmes archétypes de séduction. L'Europe, selon qu'elle soit catholique ou protestante a diversement influencé les styles vocaux des musiques populaires dans les villes modernes de l'Amérique et de l'Afrique.

Dans la mer des Caraïbes, le chant liturgique catholique, l'opérette française et la zarzuela, son émule espagnole ont fait la part belle aux ténors. Ceux-ci dominent la scène de la musique populaire des îles mais, - et la chose mérite d'être relevée, - c'est loin d'être le cas des sopranos chez les femmes où les timbres et les tessitures les plus populaires sont assez proches des hommes au point qu'on peut les confondre. Il est d'ailleurs symptomatique que dans l'histoire de la chanson populaire cubaine, Celia Cruz, la chanteuse la plus célèbre ait une voix plus grave et plus sombre que celles des interprètes masculins les plus fameux comme Benny More, Pablo Milanés, ou Carlos Embale.

C'est que le leadership d'un type vocal, la prééminence d'un rôle chanté dans le domaine populaire suppose une congruence entre les scènes où se jouent des rôles susceptibles de représenter des modèles de la vie relationnelle des individus. Il est particulièrement intéressant de comparer les modèles sexuels de l'imaginaire religieux, de la vie familiale et de la vie sociale telle que les formes théâtrales les immortalisent.

Une mise en parallèle des situations à Naples et à Santiago de Cuba au XIX^e nous aidera à entrevoir le pourquoi des divergences esthétiques. Les deux cités sont catholiques et raffolent d'opéra, d'opérettes et de romances.

Dans l'île comme dans ses voisines, les descendants d'esclaves ont joué un rôle prépondérant y compris et surtout dans le domaine musical qui est le premier dans lequel ils ont pu briller professionnellement. Chez eux, le personnage de la mère est central tant dans la famille que dans les cultes des religions syncrétiques où les femmes ont une participation plus active, où elles officient parfois, dans la vie sociale et même dans la vie économique où elles suppléent l'absence de maris déjà périphérisés par plusieurs générations d'esclavage et de déresponsabilisation paternelle.

Naples qui fut longtemps une ville de cour et de distractions puis la ville la plus peuplée d'Italie avant d'être la plus tiers-mondisée a toujours battu tous les records de chômage et de dé-

brouille avec pour conséquence une forte prostitution, la délinquance et le travail des enfants et donc là aussi, une périphérisation du rôle du père, macho infantilisé sans travail et sans pouvoir. La mamma joue un rôle central dans la famille mais beaucoup moins dans la société que les noires américaines sur qui la subsistance des enfants repose souvent exclusivement.

Dans ces deux univers, ce n'est guère la communication instrumentale dans les techniques professionnelles qui a progressé mais la communication expressive, celle de l'exhibition carnavalesque, de la danse, de la musique et du théâtre. Dans les deux univers de représentations théâtrales prédominent deux rôles sexuels : un homme en position de demandeur voire de victime amère face à une femme courtisée et donc jeune à Naples, plus mûre, femelle, forte et autonome à Santiago. Ces deux villes partagent la même tradition liturgique et lyrique et les mêmes codes à prédominance européens. C'est pourquoi dans les deux cas, on a un ténorino ludique et plaintif. Mais alors qu'il est confronté à une soprano légère en Italie, à Cuba il se trouve aux prises avec une chanteuse à la tessiture plus basse, au timbre plus riche, au registre de poitrine, donc à la voix plus sombre tout en étant nasale et gutturale à Cuba. En fait, le chanteur cubain a conservé une tessiture de ténor mais à la fin des années trente, il rompt aussi, dans les genres les plus populaires du « son » et de la « rumba », avec le registre léger ou mixte, la « voce finta » des ténors de grâce des styles de salon (Cf. les interprètes de « danzon », de « bolero » comme les « Lecuona boys », etc.) hérités de l'opéra et de l'opérette pour un registre plus lourd, guttural et nasal qui rappelle l'émission islamarabisée de la péninsule ibérique et de l'Afrique du nord-ouest. On pourrait interpréter ce phénomène comme un abandon des modèles franco-italiens et un retour aux sources avec l'arrivée en ville de populations rurales.

Mais dans le même temps, la percussion afro-cubaine a connu, si l'on peut dire, une mutation dans le sens de la christianisation des tessitures. En effet, dans les styles d'Afrique occidentale introduits en Amérique, le tambour qui jouait les variations et assurait ainsi un rôle dominant de soliste était le tambour « femelle », la « hembra », c'est à dire le gros tambour des basses fréquences tandis que le rythme de base était assuré par un petit tambour « mâle ». Or dans les villes cubaines, c'est au processus inverse qu'on a assisté. Suivant en cela la répartition des rôles entre chanteurs dans les églises et dans les opéras, ce sont les tambours aigus qui sont devenus les solistes, baptisés d'ailleurs « quinto » sans doute parce que, à l'église, le soliste chantait une quinte au dessus du choeur.

Il importe donc de s'interroger sur les cadres dans lesquels hommes et femmes peuvent chanter et sur la répartition sociale des rôles et des comportements affectifs. Dans la *canzone napoletana*, les femmes brillent d'abord par leur absence. Si l'on excepte le théâtre lyrique et les « café-chantant » qui reproduisent le phénomène parisien du tournant du siècle et dans lesquels les « sciantose » comme Elvira Donnarumma interprètent des airs d'opérettes et des canzoni, il existe peu d'occasions publiques pour les femmes de s'exprimer par le chant alors que les hommes ne s'en privent pas comme vendeurs de rue, « posteggiatori » aux terrasses des restaurants ou simplement tout en travaillant.

Dans les grandes villes des pays d'Amérique ayant pratiqué l'esclavage, les femmes noires vont chanter en public avec une longueur d'avance sur leurs consœurs blanches à cause de leur statut inférieur assimilé à celui de prostituée qui permettait précisément de s'exhiber devant la gent masculine. De sorte que leur style de chant est celui de séductrices à la voix grave et non celui de frères et innocentes vierges. Dans l'entre-deux-guerres, les chanteuses noires de jazz et de blues urbain, tout comme d'ailleurs les chanteuses de temples, ne manqueront pas.

Le public blanc pouvait d'ailleurs admettre le rôle maternel d'une nourrice ou d'une prostituée noire et l'expression plaintive et quelque peu enfantine d'un bluesmen mais certainement pas le contraire : noire- vierge pure, noir- protecteur, blanche maquerelle et blanc infantile. Les chanteuses blanches qui atteindront une certaine célébrité aux U.S.A. seront surtout les vedettes du country, un genre où les femmes ont une émission aiguë et nasale incitant à la protection tandis que leurs partenaires masculins s'empressent, pour la plupart, d'y répondre de leur organe grave, chaud et caressant.

L'histoire vocale des musiques populaires aux Etats-Unis nous révèle que si le chant religieux exerce une indéniable influence sur les styles populaires y compris sur « la musique du diable » incarnée selon les pasteurs par le blues, les rôles masculins et féminins dans les milieux fami-

liaux et sociaux, en l'occurrence des sociétés noires et blanches se répercutent sélectivement dans l'imaginaire au point de se différencier en deux types de sensibilités religieuses, pourtant issues d'un même tronc de sectes protestantes. On peut ainsi remarquer une quasi similitude des styles vocaux, entre musiques de temple et de bar aussi bien chez les blancs que chez les noirs au point que bien des chanteurs de country, de blues, de soul, de funk ont d'abord chanté au temple et vice versa.

Nous pouvons cependant nuancer l'observation pour les noirs. Contrairement aux catholiques, les protestants ont accordé une certaine place à des voix graves. Les catholiques, surtout depuis le franciscanisme, ont privilégié, si l'on peut dire, la communication avec une vierge plutôt jeune soprano et un Jésus plutôt ténor de grâce comme ses anges et ses prêtres sensés chastes et purs. Les protestants ont recentré le rôle du père dans la famille céleste tout comme dans les foyers.

On comprend donc que, malgré une prédominance de prêcheurs aux voix aiguës chez les noirs, les basses étaient cependant prisées dans les « negro-spirituals ». Or ces basses restent singulièrement rares dans le panorama des genres populaires alors qu'elles sont présentes dans le classique et les genres prisés par la classe moyenne noire.

Tout se passe donc comme si l'identification au baryton basse passait par celle au père et à l'autorité, ce qui n'est certainement pas encore réalisé dans toutes ces cellules familiales monoparentales qui ont encore augmenté depuis la fin de l'esclavage avec la vie de ghetto, les conditions d'octroi des aides et des logements sociaux, le chômage, la drogue, la délinquance, etc.

L'évolution du chant en Afrique est aussi révélateur des changements dans les modes de représentation des rapports sexuels dans la famille, la société et l'imaginaire religieux.

Au Congo belge, les musiciens de Léopoldville se sont inspirés des styles cubains et napolitains. Le « son » et la rumba connurent un succès considérable et un style local de rumba vit le jour. La rupture esthétique avec les styles instrumentaux et vocaux traditionnels fut flagrante. Tino Rossi fit un véritable malheur grâce à ses films et ses disques. Ses émules congolais s'appelaient d'ailleurs « les Tinos », Tino Mambo, Tino Baroza, Rossi Gnol, etc. Mais on est en droit de se demander pourquoi son succès dans la population africaine dépassait celui qu'il avait chez les belges et pourquoi son étoile était la seule à briller au firmament des crooners importés. En quoi son style vocal supportait-il mieux le climat ? Ce ne fut certainement pas le fruit d'un matraquage promotionnel, d'autant que le séducteur corse avait tellement peur de l'avion qu'il n'osa jamais faire le voyage au pays de ses adorateurs.

La réponse est à chercher tout d'abord du côté du rôle social de l'éducation religieuse. Les écoles, d'abord exclusivement, ensuite majoritairement catholiques scolarisaient une masse de jeunes nettement plus importante que dans les autres colonies d'Afrique. Mais la formation s'est longtemps arrêtée à l'école moyenne, soit jusqu'à 14 ou 15 ans. Les cours de chant essentiellement axés sur la liturgie s'adressaient donc à des voix avant ou à l'aube de la mue et le modèle était le chant choral du type des « petits chanteurs de Vienne » ou des « petits chanteurs à la croix de bois ». Par une sorte de rétroaction à la Pégasus, les fruits verts et chastes de « Missa Louba », Missa Kwango, etc. connurent un franc succès en Europe dès les années 50 (et jusqu'en 1970 avec la bande du film anglais « If »).

Pour l'adulte congolais, bientôt rebaptisé Zaïrois, l'émission vocale en « voce finta » appris à l'école était une preuve de la scolarisation et donc un attribut ostentatoire du niveau social, au même titre que le furent, avant l'indépendance, les objets qu'il fallait acquérir pour obtenir de l'administration la fameuse carte d'« évolué » qui donnait alors accès à certains hôtels et lieux réservés de la ville européenne. Inversement, une voix chantée rauque était un indice de ruralité, d'anémisme, d'analphabétisme pour ne pas dire de sauvagerie.

Quand j'avais émis le souhait de voir se constituer un groupe de musique traditionnelle dans l'école où j'enseignais, j'ai essuyé un refus poli mais résolu : « Nous voulons bien vous faire plaisir mais en tous cas pas jouer devant les petits. Nous n'avons pas fait autant d'années d'étude pour jouer des instruments d'analphabètes ». En particulier ce qu'ils rejetaient avec dégoût, c'étaient les sons « grésillants ». Ces vibrations additionnelles dont les musiciens traditionnels de la plupart des contrées de l'Afrique sont si friands constituaient bien des indices que ces instruments provenaient « de la brousse ».

La voix légère, et les sons « clean » du jeu de guitare électrique, du saxo (à l'opposé de celui des musiciens de jazz) ne conféraient pas seulement une identité « civilisée, elle ne s'inscrivait pas seulement dans le cadre d'une stratégie sociale d'excellence culturelle et de distinction au sens où l'entend Bourdieu; elle participait à un élan de pureté morale, de piété et donc de qualité éthique autant qu'esthétique. Il y avait dans cet acte de chanter sans poitriner, une sorte d'attitude qui relève de la mystique chrétienne de l'élévation vers les cieux divins.

Le fait même de l'engouement et de l'imitation du modèle Zaïrois dans toute l'Afrique est hautement significatif de la nouvelle donne sociale et sexuelle dans l'ensemble des villes du continent. L'adoption générale de la voix de ténor n'est pas une mutation esthétique innocente; elle révèle un nouveau système de rapports et de positionnement respectifs où les hommes sont moins des modèles de virilité et davantage des enfants à la fois séducteurs et accablant les femmes de reproches.

Cette « ténorisation » s'est étendue pratiquement à tout le monde urbain en même temps que progressait le désengagement du corps dans les activités professionnelles. On peut cependant observer des évolutions en sens contraire qui mériteraient chacune un développement d'étude plus conséquent. D'une part, il s'agit de l'esthétique musulmane qui valorise aussi une symbolisation de l'élévation par l'ascension tonale mais avec une tension, un élan plus physique qui implique des émissions vocales et instrumentales plus rauques pour exprimer la force, l'effort et la dynamique de la tension.

Et dans le monde chrétien, les mouvements de contestation de la culture en place chez les noirs américains avec le jazz, chez les jeunes avec le rock ont opté pour ou se sont reconnus dans des esthétiques « diaboliques » et donc « dirty » (sales). C'est manifeste dans le blues urbain de Chicago avec des chanteurs comme Howlin' Wolf (encore que les voix « dirty » se soient imposées dans le gospel et les prêches des temples et dans ces contextes, il s'agissait évidemment moins d'opposition agressive que d'expression directe et affective encouragée par les idéologies méthodistes et pentecôtistes axées vers le spontanéisme charismatique de la rencontre avec le Saint Esprit), dans le « hard rock » et dans l'ensemble de la démarche punk.

En conclusion, la spécificité de la religion étant, selon Durkheim, la séparation entre deux mondes, celui du sacré et celui du profane, le chant religieux pour évoquer le tout autre a suivi deux voies opposées suivant que l'on percevait le sacré comme aérien ou terrestre. Dans le premier cas, il s'agit du domaine de la céleste apesanteur d'un au-delà peuplé par des figures anthropomorphes mais débarrassées du poids de la chair et de sa sexualité. Dans le second, les forces à la fois dangereuses (« le tremendum ») et fascinantes ont les formes de l'inhumain dans la nature, celles des éléments qui le dépassent comme la mer, le feu, la foudre et des êtres vivants comme les animaux. Les conséquences de cette bifurcation des évolutions sont considérables pour celles des esthétiques et en particulier dans les polarisations sociales et sexuelles puisque les chefs et les hommes de l'élite ont toujours été sacralisés dans une certaine mesure.

Chaque option esthétique est donc à la fois conditionnée par la configuration historique des champs religieux, sociaux et sexuels, et cela, plus ou moins inconsciemment tant les normes sont intériorisées par la socialisation. Les enjeux pour chaque individu sont décisifs pour son identité car il se positionne de manière irrémédiable par les moindres nuances de ses options esthétiques impliquant son corps visuel et sonore. Mais ce domaine du ressenti n'est pas celui du déterminisme pur, il est celui des stratégies intuitives et donc des actions communes même si la spécificité des courants esthétiques est d'échapper aux concertations rationnelles. Elles ne sont rationalisées, justifiées et explicitées verbalement qu'à posteriori par les élites concernées.