

SHIINA Ryôsuke

L'errance de la voix japonaise

Dans le domaine artistique, l'importance de la voix repose sur la cohabitation de la signification et de la sonorité. Parfois, bien sûr, la voix peut ne pas avoir de signification, comme un simple cri par exemple. Mais, même dans ce cas-là, si l'on considère le cri comme le degré zéro de la signification, il perd son caractère exceptionnel. La voix contient toujours et le sens et le son.

Les arts exploitent cette dualité dans la voix, surtout dans la poésie et dans la musique vocale. En France, la distance entre ces deux disciplines artistiques ne semble pas très grande, le cheminement de l'une vers l'autre étant graduel et sans heurt. (Et ce, malgré l'aspiration à la musique de Verlaine, et les efforts de Debussy pour trouver une diction juste dans la mélodie. Leurs buts se rejoignent, si aisément, si merveilleusement que, quand on écoute les mélodies de Debussy/Verlaine, on oublie instantanément que Debussy a mis ces vers en musique postérieurement ; on a l'impression que musique et vers ont été composés en même temps par leur auteurs.)

Jusqu'à Pierre Boulez et René Char (et même au delà), en passant par Poulenc avec Aragon, la tradition de mettre en musique la poésie contemporaine ne s'est pas perdue en France. C'est resté très fréquent et même très normal. Au Japon, il n'en va pas du tout de même.

En effet, lors du rejet des formes poétiques traditionnelles (le *waka* et le *haïku*) qui s'est opéré peu après la restauration de Meiji – fin XIX^e siècle –, les poètes japonais ont perdu pratiquement toutes les possibilités qu'offrait la métrique. Car, dépourvue du concept de rime, la langue japonaise ne connaît pour former une œuvre non-prosaïque que le rythme des syllabes (sous réserve évidemment de la musicalité interne inhérente à la combinaison des sons syllabiques). Depuis que la poésie japonaise ne peut plus recourir à la sonorité rythmique de la voix ; elle ne *chante* plus.

Ainsi, la modernisation de la langue japonaise (le mouvement s'est appelé *Genbun icchi – i.e.* : style nouveau unifiant langue parlée et langue écrite, jusqu'alors très différente de l'oral) a entraîné chez les poètes un rejet de la tradition poétique, une hâte à atteindre ce qu'ils croyaient être une « littérature (moderne) » digne de ce nom. Du coup, la poésie japonaise a perdu sa voix. Un des exemples les plus typiques figure paradoxalement dans un poème de Nakano Shigeharu, poète engagé du début du XX^e siècle :

« Toi, ne chante plus !

Ne chante plus les ailes de la libellule, ni la fleur d'équinoxe ! »

Et les poètes contemporains garderont finalement plus ou moins la même attitude austère à l'égard de la voix.

Curieusement, on constate un détachement du même ordre dans la musique japonaise moderne, mais la direction en est, cette fois-ci, renversée : la musique ne garde que la sonorité et rejette la voix. Il nous faudrait bien sûr garder en mémoire que le modèle occidental de la musique japonaise moderne a été la musique allemande du XIX^e siècle. C'était une musique dominée par l'idée de la « musique absolue », sous-tendue par

l'idéal de la « musique pure », autrement dit la musique instrumentale, et l'on trouve cette tendance telle quelle dans le Japon moderne.

Pourtant, les premières musique importées massivement sont essentiellement vocales (chants religieux chrétiens, chansons pour enfants, chants militaires... pour beaucoup d'origine irlandaise à cause de leur similitude modale avec la musique japonaise). De ce fait, les compositeurs japonais ont aussi été contraints de composer beaucoup de chansons, sur des paroles plus ou moins rudimentaires. Taki Rentarô, Motoori Nagayo, Yamada Kôsaku... étaient experts dans la composition vocale, et leurs œuvres restent encore des « must » de la chanson pour enfants.

Cependant, parmi ces compositeurs, certains aspiraient à un véritable renouveau de la musique japonaise, et pour ce faire, il leur fallait trouver, pensaient-ils, un moyen d'expression plus moderne et surtout plus universel. En d'autres termes, il leur fallait adopter et créer eux-mêmes à tout prix une musique instrumentale, sans aucune utilisation « mièvre » de la voix.

Déjà Yamada, en fidèle disciple de Richard Strauss, avait composé plusieurs symphonies et poèmes symphoniques. Komatsu Kôsuke écrivit une sonate pour piano, Matsudaira Yoritsune une sonatine pour flûte... Tout cela date de l'avant-guerre. Depuis 1945, cette tendance s'est de plus en plus répandue, accélérée même par l'importation successive et continue des « techniques nouvelles » de la composition musicale européenne et américaine : dodécaphonisme, sérialisme, musique concrète, musique aléatoire, stochastique, musique de hasard, « chance operation »... On est donc face à une situation paradoxale où la poésie a perdu sa musique et la musique sa poésie. Mais dans les deux cas, il est flagrant que c'est la voix vivante qui est refoulée.

En revanche, la perte de la voix dans la musique dite « sérieuse » n'a jamais empêché le peuple de chanter sa chanson. La musique traditionnelle n'a, elle non plus, jamais perdu sa popularité, la musique du théâtre *nô* enchantant toujours les classes dirigeantes, la musique du théâtre *kabuki* la classe ouvrière. Les jeunes filles ont continué de jouer du *koto*, lyre japonaise, et les moines *komusô* de la flûte *shakuhachi*... La musique japonaise traditionnelle est caractérisée par son utilisation presque systématique de la voix. Il n'y a pratiquement que des pièces vocales, à de rares exceptions près (par exemple, la musique du *shakuhachi*, d'ailleurs considérée comme une sorte d'incantation à Buddha, et donc non musicale). En tout cas, le peuple n'a jamais cessé d'être fasciné par la voix et il en va de même dans le domaine poétique : les Japonais pratiquent toujours le *waka* et le *haïku*, à la forme purement traditionnelle. Les journaux réservent toujours un espace dévolu à ces compositions « populaires » de poèmes traditionnels (les gens envoient leur « chef d'œuvre » ; les « professionnels » choisissent les meilleurs et les publient dans cet espace journalistique).

Au vu de cette situation assez perplexe, force nous est de constater que le problème de la modernisation au Japon est étroitement lié avec le problème de la voix, du moins dans le domaine artistique. La voix représente curieusement le côté « attardé » des arts. D'où la difficulté d'écrire par exemple un opéra japonais, bien que l'on n'ait en fait jamais cessé d'en produire jusqu'à aujourd'hui. (L'année dernière a été créé le grand opéra de Saegusa Shigeaki, *Chûshingura*, qui reprend l'histoire légendaire de la vengeance des « quarante sept *rônins* ».) Le genre lyrique n'a jamais connu un grand succès au Japon, excepté pour les productions de luxe, « déménagements » des célèbres

Opéras européens et américains (Scala de Milan, Covent Garden de Londres, Opéra de Paris, Staatsoper de Vienne...), dont les places peuvent atteindre des sommes extraordinaires (jusqu'à cent mille yens, environ neuf cents euros). Il est une autre exception, les opéras populaires, dont le plus connu est celui de Takarazuka, ou les opérettes, dans le genre de celles d'Asakusa. Mais cela relève d'une autre histoire, celle de la musique populaire au Japon.

Un « mythe » nous aide à comprendre cette impopularité du genre lyrique japonais : chantée à la manière occidentale, les paroles japonaises deviendraient incompréhensibles. Compositeur de plusieurs opéras relativement réussis, Dan Ikuma insiste sur la nécessité d'inventer une façon particulière, sinon originale, de chanter la langue japonaise : « Les places du sujet, du verbe et du déterminant [dans une phrase japonaise] sont fondamentalement différentes de celles de la phrase occidentale, à cause des exigences grammaticales. Cela pose aussi le problème de la sonorité de la fin de la phrase japonaise : elle se termine toujours par “desu” ou “dearu”. Il n'est de solution que si l'on prend en compte cette problématique grammaticale. [...] Bizarrement, on comprend mieux, non pas les paroles chantées par les chanteurs qui ont <appris la musique [occidentale]>, mais celles prononcées par la chanteuse populaire Misora Hibari »¹. Sur ce, l'interlocuteur de Dan, l'éminent ethno-musicologue, Koizumi Fumio commente de façon tout à fait inattendue la représentation récente de l'opéra de Dan, *Chanchiki* (1975), « finalement l'émission occidentale de la voix brouille la distinction des voyelles japonaises. Cela rend les paroles japonaises chantées encore plus incompréhensibles. En revanche, les chanteurs de *gidayû* [un des chants figurant dans le *kabuki*] ou les chanteurs populaires prononcent distinctement les voyelles » (*ibid.*). Et les deux tombent finalement d'accord sur l'existence d'au moins deux manières de chanter : la japonaise et l'occidentale. En d'autres termes, pour bien chanter en japonais, il faut adopter une façon de chanter japonaise, et d'ailleurs elle existe effectivement dans la tradition (sur-tout populaire).

Connaissant le peu de cas que font de nombreux chanteurs japonais de la diction, nous ne laissons pas d'être surpris par ces propos. Est-ce la manière occidentale, qu'ils sont censés avoir bien assimilée, qui brouille la distinction des voyelles japonaises ? Ou bien n'ont-ils jamais appris vraiment la diction ? Voire, tout simplement, ne chantent-ils pas mal ? Le fait que Dan reconnaisse aux Occidentaux une bonne prononciation du japonais, *malgré* leur émission occidentale (*ibid.*, c'est nous qui soulignons) semble aller dans ce sens. En réalité, il s'agit d'un cercle vicieux : au Japon, la musique « sérieuse » sous-estimait le côté vocal, d'où l'absence d'enseignement véritable de la diction et du chant en général. Du coup, il y a peu de bons chanteurs qui peuvent bien chanter en japonais et de ce fait, la musique vocale ne peut pas se développer saine-ment...

L'opéra japonais n'a jamais connu de jour de gloire. Il est vrai que de nos jours, même l'opéra occidental attire moins de public qu'autrefois. Néanmoins un compositeur comme Benjamin Britten a laissé un répertoire lyrique assez important, comme *Billy Budd*, continuellement représenté. On assiste en fait aux Etats-Unis à un phénomène très paradoxal de « revival » de l'opéra, après le long affrontement entre la musique avant-gardiste et la musique classique, et ce sont des minimalistes qui lui ont redonné vie. Il

1. Koizumi Fumio / Dan Ikuma, *Nihon ongaku no sai-hakken* (Redécouverte de la musique japonaise), Tokyo, Kôdansha, 1976 (rééd. Heibon-sha, 2001), pp.145-6.

suffit de songer aux succès d'œuvres comme *Einstein on the Beach* de Philip Glass, *Nixon in China* de John Adams et *the Cave* de Steve Reich. Mais on ne peut constater de phénomène similaire au Japon, où pourtant toutes les tendances, tous les mouvements artistiques sont fidèlement importés chaque fois. Contrairement à leurs collègues américains, les minimalistes japonais (Fujieda Mamoru, Hiraishi Hirokazu...) ne s'intéressent pas à la voix.

On voit ainsi nettement la position ambiguë qui est celle des compositeurs japonais contemporains face à la voix : s'ils reconnaissent son importance, ils la trouvent néanmoins trop chargée de connotations traditionnelles. Aussi bien pour des compositeurs assez classiques comme Dan ou Hayashi Hikaru, voire Shibata Minao (le plus avant-gardiste des trois), qui essaient de relier ce qui est exploitable dans la tradition vocale japonaise avec la musique européenne, que des auteurs engagés, tels que Takahashi Yûji, qui voudrait remettre au goût du jour la tradition « en voie de disparition », la voix reste quelque chose d'assez encombrant, difficile à traiter.

Dans ce contexte, deux cas éminemment exemplaires nous intéressent au premier chef : Takemitsu Tôru et Kondo Jô. Bien que Kondô soit le plus jeune des deux, nous voudrions le traiter d'abord. Ce n'est évidemment pas sans raison : Kondô représente une attitude extrême contre la voix. Ses œuvres vocales sont très rares et il déclare lui-même volontiers que la voix ne l'intéresse pas¹. Il est vrai que cet aveu date de l'époque où son unique opéra, *Hagoromo*, joué à différents endroits en Europe en 1994, connaissait une mauvaise critique. On pourrait donc considérer que ce manque d'intérêt n'était qu'une manière de justifier cet insuccès. De fait il n'avait pas donné le meilleur de lui-même pour cette commande de l'Opéra de Florence.

Kondô est connu comme un grand théoricien de la composition, ou plutôt, il théorise son travail de création, pour ne pas tomber dans le piège de l'habitude sonore de la composition musicale existante. Il le dit clairement : « [...] le manque de méthodologie signifie que le compositeur est obligé de se fier uniquement à son propre sens, sans préparation ni moyen pour traiter les sons. L'imagination humaine étant bornée, la musique tombe ainsi aisément dans le stéréotype. »² Dans son cas, sa méthode pour se débarrasser des ombres du passé consistait en ce qu'il a appelé la « musique de ligne » : *Sen no ongaku*. Cette musique repose, explique-t-il ailleurs, sur le « son et son double », à savoir une technique de manipulation minutieuse de la mémoire et de l'anticipation autour des sons. Il manipule l'agencement des sons, ce qui entraîne forcément une certaine tendance de leur devenir (une téléologie, ou plus précisément une pseudo-téléologie, car ce n'est plus une force dynamique qui conduit la musique d'un bout à l'autre – cette expression n'est pas du tout métaphorique –, mais une sorte de devenir pulvérisé après l'éclatement total de l'harmonie tonale), et il provoque ainsi un jeu d'anticipation et sa trahison.

Il est évident que dans ce cadre, il n'y a plus de place pour la voix, si fortement connotée de tradition japonaise ou de musique classique occidentale. La téléologie ne concerne presque uniquement que le côté harmonique, c'est-à-dire la hauteur des sons. Le rythme ne contribue pas beaucoup à la téléologie, le timbre non plus. Ils n'engendrent pas de

1. Communication personnelle.

2. Kondô Jô, *Sen no ongaku*, Tokyo, Asahi shuppan-sha, 1979, pp. 67 sq.

temps musical, à de rares exceptions près (la *Klangfarbenmelodie*, par exemple, et encore...).

Takemitsu, en revanche, n'a pas renoncé à composer pour le chant, mais de façon très particulière. Mis à part ses nombreuses œuvres pour le cinéma et quelques musiques électro-acoustiques, les pièces qu'a laissées Takemitsu pour la voix sont fondamentalement basées sur le système tonal. Influencé non seulement par Olivier Messiaen, mais aussi par John Cage, Takemitsu a continué d'écrire, en assimilant toutes les techniques compositionnelles occidentales, une musique qui résonne un peu comme celle de Pierre Boulez, et en même temps d'une sensualité orientale, mais totalement atonale. Cependant, lorsqu'il écrit pour la voix (essentiellement pour le chœur), il adopte le système désuet de la tonalité traditionnelle. S'agit-il chez lui d'un phénomène comparable à Arnold Schönberg, qui n'a jamais arrêté d'utiliser le système tonal, même après avoir inventé le dodécaphonisme, permettant ainsi aux deux systèmes, tonal et atonal, de co-exister ?

Pour Schönberg, ce n'était pas le genre qui séparait les deux systèmes. La tonalité était plutôt pour lui un des moyens parmi d'autres (y compris donc le dodécaphonisme) pour organiser l'agencement téléologique des hauteurs de sons. Ce n'est pas le cas de Takemitsu. Chez lui, la distinction dépend du genre : la musique vocale. Il nous faut ajouter tout de suite ici que la musique pour chœur possède au Japon, avec la musique pour *Brass Band* (harmonie), un statut spécial. L'importance exagérée qu'on leur accorde crée un monde à part - surtout parmi les élèves de collègue et de lycée - dans lequel il est beaucoup question d'honneur mais aussi d'argent. D'ailleurs, il y a des concours dans ce genre de musique et, pour gagner beaucoup d'argent, le compositeur doit écrire pour les candidats une musique extrêmement efficace harmonieusement, et bien entendu, harmoniquement. On pourrait penser que cette exigence concernant le genre affectait Takemitsu, compositeur atonal en temps normal. Mais il serait insuffisant de s'en tenir là.

En ce qui concerne ses *uta* (chansons), on pourrait se demander s'il ne les considère pas comme des compositions non-sérieuses, plutôt que comme du travail artistique, même s'il dit lui-même : « ... un tel travail pour moi signifie un visa pour la Liberté, et aussi rien d'autre que le désir de ne pas fermer mon esprit, de le laisser toujours flexible et ouvert »¹. Pourtant ces propos résonnent aussi comme une justification. Takemitsu aborderait sans complexe la musique pop, car pour cet « esprit flexible et ouvert », il n'y a pas de hiérarchie de valeur entre la musique légère et la musique sérieuse.

Toutefois il est clair qu'en réalité le problème n'est pas là. L'important n'est pas le fait que Takemitsu pouvait écrire de la musique pop aussi bien que de la musique avant-gardiste, mais qu'il a choisi finalement le style pop pour écrire ses chansons. Nous ne pouvons pas nous empêcher de penser combien il devait être difficile pour lui de chasser les ombres du passé dans la voix. Pour qu'il chante, il lui fallait cette flexion rassurante de la tonalité. Ailleurs, Takemitsu lui-même attribue cette appellation de « pop » à ses chansons, comme dans *Handmade Proverbs – four pop songs* – (1987), sur des poèmes surréalistes de Takiguchi Shūzō.

Takemitsu admet volontiers qu'il a eu une attitude anti-traditionaliste, et qu'il a évié exprès, jusqu'à une certaine époque, l'influence de la tradition japonaise. Même après le grand succès de *November Steps* (1967) pour *biwa*, *shakuhachi* et orchestre sans flûte,

1. Takemitsu Tôru, *Chosaku-shû* (Écrits), tome.5, Tokyo, Shinchô-sha, 2000, p. 463.

il hésitait beaucoup à utiliser des instruments traditionnels. Chaque fois qu'on lui demandait pourquoi il n'en utilisait pas plus souvent, il répondait en disant qu'il détestait le japonisme superficiel, répandu partout dans le monde, et qu'il n'aimait pas non plus construire un univers esthétisant reposant uniquement sur la beauté des sons. Pourtant, dans la même logique, on peut dire aussi que Takemitsu a compris profondément la « beauté des sons » de la musique traditionnelle japonaise – et qu'il voulait s'en débarrasser – ; ce que confirment par exemple ces propos : « La musique du *bunraku* [la marionnette traditionnelle évoluant sur une musique presque identique à celle du *kabuki*] est un monde complètement différent de Webern, presque inconnu en quelque sorte pour moi ; sa force était incroyablement grande. La densité des sons (un son est tellement rempli). Le sens du temps original (« *ma* » – espace temporel). Ému par la beauté singulière, touché par un aspect inattendu du <Japon> dont je m'étais détourné, j'ai été assez bouleversé... »¹.

Takemitsu a compris la voix japonaise. En tant que compositeur contemporain, quand il a écrit pour la voix, au lieu d'écrire une musique totalement « à la mode » – soit avant-gardiste, soit expérimentale –, il a adopté le style le plus convenable : le style tonal et le style pop. C'était, on peut le dire, la sincérité artistique, d'un musicien vivant dans un contexte moderne japonais, contexte qui, du point de vue artistique, est extrêmement complexe.

Ainsi les Japonais n'aiment pas leur propre voix ; ils ont une attitude ambivalente envers ce schéma : entendre leur voix chanter. Cela nous rappelle le discours stimulant de Jacques Derrida dans son livre *La voix et le phénomène* : se parler à soi-même, s'entendre parler, entendre sa propre voix. (Laissons pour l'instant de côté ses critiques contre ce qu'il appelle le « logocentrisme » de la métaphysique occidentale.) Pourquoi si souvent, quand on s'entend parler soi-même (par un moyen électrique quelconque, par exemple, l'enregistrement au magnétophone), notre propre voix nous surprend-elle ? Nous nous demandons : Est-ce vraiment ma voix ? les gens entendent-ils ma voix aussi bizarrement ? ma voix est-elle si étrange ? Là nous trouvons tous les thèmes qui vont avec le fameux concept freudien de l'« *Unheimlichkeit* ». Cette « étrangeté inquiétante » résulte de l'ambiguïté, comparable à ce qu'apporte notre propre voix, ambiguïté entre ce qui est familier et ce qui n'est pas familier, entre ce qui est caché et ce qui n'est pas caché. Notre voix se trouve toujours tellement près de nous que nous ne l'entendons jamais telle que les autres l'entendent. Nos oreilles la captent à l'intérieur de notre crâne, sans passer par l'air extérieur. Ainsi, naturellement, la sonorité diffère entre l'intérieur et l'extérieur.

De là, nous pouvons même critiquer cette théorie du « logocentrisme » chez Derrida. Quoi qu'il dise, notre voix est infiniment près de nous-mêmes (il est évident que cela ne signifie pas automatiquement que notre voix est très près de notre « être »). Nous communiquons tout d'abord par la voix, et ensuite par l'écrit. Notre présence est donc presque totalement assurée par la présence de notre voix. Ce que Derrida oublie dans sa discussion, c'est que le sujet de cette phrase : « Nous communiquons » est toujours pluriel : toi et moi. Bien sûr, le contexte dans lequel Derrida se situe est celui de l'histoire de la philosophie (surtout européenne), non pas celui de la musicologie. La voix de Derrida n'est pas la vraie voix qui chante. La voix de Derrida ne chante pas, ne parle même

1. *Ibid.*, p. 316.

pas, elle existe tout simplement dans la tête mélancolique du « philosophe (ou phénoménologue ?) ».

Ce qui est donc important ici, c'est qu'il ne faudrait pas oublier que la voix théorique (*théô* = regarder) derridienne n'existe pas réellement, que la voix dont nous parlons ici possède une existence bien réelle, qui accompagne notre présence immédiate. Notons tout de suite une exception : l'enregistrement. Le chien de « His Master's Voice » est trompé par la fausse présence de son maître causée par l'enregistrement de sa voix. Paul Valéry parle de l'ubiquité lors de l'apparition de cette technique, et Walter Benjamin de son « aura »...

Par exemple, vous entendez quelqu'un vous appeler par votre nom : Qu'est-ce que vous faites à ce moment-là ? ou qu'en pensez-vous ? Le plus élémentairement, le plus naïvement, le plus fondamentalement, vous y répondez, nous semble-t-il (Husserl aurait admis, espérons-nous, que l'on parle là de « réduction phénoménologique »). Vous croyez en l'existence de l'interlocuteur qui vous adresse la parole. Dans la schizophrénie, l'hallucination la plus fréquente est plus auditive que visuelle : c'est la voix qui vous parle, qui vous commente et qui vous commande. Parce que la voix a une présence plus convaincante dans l'esprit (schizophrène ou pas, dirions-nous) que l'image. Le président Schreber ne croit pas à la présence de sa femme dans l'hôpital, mais il croit fermement à l'authenticité de la voix qu'il entend dans sa tête.

Le fait que la présence de la voix soit si réelle, si concrète et si convaincante veut dire que la voix reste toujours quelque chose de très particulier et très autochtone. D'où la tragédie de la voix dans les arts japonais modernes, qui la rejettent comme élément retardateur de leur évolution. Orikuchi Shinobu, poète et ethnographe japonais – japonais au sens double, c'est-à-dire qu'il est japonais et en même temps qu'il étudie l'ethnie japonaise (cette particularité est immanente pour cette discipline dite « *minzoku-gaku* [études de l'ethnie] ») –, qui avait une attitude presque chamanistique dans ses écrits aussi bien poétiques que théoriques, écrit cette phrase très symbolique dans son unique roman, *Shisha no sho* (*Livre des morts*) : « C'était une voix pour lui. Mais en tant que non-voix, elle a disparu. La parole sans voix continue sans cesse. » Et Nishida Kitarô : « Dans l'esprit des Japonais, il y a ceci : Voir la forme sans forme, entendre la voix sans voix. »