

## La technique vocale du *nô* et son esthétique

Akira Tamba

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1562>

ISSN : 2235-7688

**Éditeur**

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

**Édition imprimée**

Date de publication : 1 octobre 1991

Pagination : 5-16

ISBN : 978-2-8257-0431-8

ISSN : 1662-372X

**Référence électronique**

Akira Tamba, « La technique vocale du *nô* et son esthétique », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 4 | 1991, mis en ligne le 01 janvier 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1562>

---

# LA TECHNIQUE VOCALE DU NÔ ET SON ESTHÉTIQUE

Akira Tamba

L'usage de la voix dans la musique traditionnelle japonaise est extrêmement riche, comme l'atteste le grand nombre de genres musicaux fondés sur la voix avec accompagnement instrumental. Ainsi peut-on citer le *shōmyō*, chant liturgique bouddhique; le *Heikyoku*, chant narratif de l'épopée de Heike avec accompagnement de *biwa*; le *nô*, théâtre du XIV<sup>e</sup> siècle; le *jōruri*, chant narratif accompagné de *shamisen* que miment les marionnettes; le *kabuki*, théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle, chanté et dansé; le *jiuta*, chant accompagné de *shamisen*; le *sekkyōbushi*, récit et chant accompagné de *shamisen*; le *satsuma-biwa*, chant épique accompagné de *biwa*.

Tous ces genres musicaux, qu'ils soient d'origine continentale, comme le *shōmyō*, ou autochtone, se sont perpétués jusqu'à nos jours en subissant des modifications au fur et à mesure de leur assimilation par les Japonais. Aussi ces différents genres, tout en se distinguant par des traits spécifiques, présentent-ils certaines constantes caractéristiques de la technique vocale japonaise, telles que l'attaque d'une note glissante par en-dessous, les vibratos larges et irréguliers utilisés comme broderies, les fluctuations descendantes et ascendantes (*meri* et *kari*) ou l'ondulation d'une note (*yuri*), la recherche de timbres assombris, bref, autant de propriétés qui permettent d'opposer globalement la technique vocale japonaise à celle de la musique occidentale.

Nous nous proposons donc, dans le présent article, d'étudier les principaux caractères de la technique vocale de la musique japonaise à partir d'un seul genre musical, le théâtre *nô*.

Forme théâtrale traditionnelle du Japon dont l'origine remonte au XI<sup>e</sup> siècle, le *nô* se compose d'une suite de dialogues, de monologues, de chants ou de récitatifs répartis entre les acteurs et le chœur, de gestes stylisés et de danses, avec accompagnement instrumental. Comme le montre cette seule définition, la voix y prend une importance considérable en tant que constituant musical, aux côtés des éléments chorégraphiques (danse, gestes), littéraires (texte) et théâtraux (costumes, masques, accessoires et mise en scène).

## Émission vocale du *nô*

La voix résulte du fonctionnement simultané des poumons, du larynx et des trois cavités: nasale, buccale et pharyngienne. Chaque technique vocale se constitue en exploitant diversement ces trois organes vocaux. C'est ainsi que le *nô* doit sa spécificité à la prépondérance accordée à la cavité pharyngienne au moment de l'émission vocale.

Zeami (1363-1443), théoricien et auteur d'une centaine de pièces de *nô*, parle déjà dans son traité, *Kakyô* (le miroir de la fleur), de l'émission vocale en ces termes (cf. Sieffert 1960: 115):

C'est le souffle<sup>1</sup> qui porte le ton. Si, après avoir pris le ton sur l'instrument à vent (la flûte), accordé (le ton) au souffle, fermé les yeux et inspiré profondément, vous entonnez alors, l'attaque vocale procède du ton. Si vous entonnez en vous contentant de prendre le ton sans l'accorder au souffle, il est difficile que l'attaque vocale soit dans le ton. C'est parce que l'on entonne après avoir recueilli le ton dans le souffle, que je pose la règle: primo, le ton; secundo, le souffle; tertio, la voix.

Cette règle – d'abord la hauteur de la note, puis l'inspiration d'air, enfin l'émission vocale – nous semble encore valable aujourd'hui, non seulement pour l'émission vocale du *nô*, mais aussi pour celle du chant en général.

Dans un autre passage intitulé *Fûkyoku shû* («Recueil de la mélodie du vent»), Zeami distingue deux sortes de voix (cf. Tamba 1974: 34):

... Il y a deux sortes de voix, dit-il, la voix horizontale d'une part, la voix verticale d'autre part. Si on les interprète en terme de *ryo* et de *ritsu*, la voix horizontale correspondra au *ryo*, la voix verticale au *ritsu*. Le souffle dans lequel on émet la voix et avec lequel on chante est horizontal. On dit «chantez en horizontal et finissez de chanter en vertical», mais la voix procède du souffle vertical, alors l'attaque vocale pour la première lettre doit être (chantée avec) la voix verticale. La voix horizontale procède de l'expiration et la voix verticale a le timbre de l'inspiration...

Les deux sortes de voix que Zeami distingue dans ce texte correspondent respectivement à la voix filée au caractère triste et nostalgique pour la voix verticale, et à la voix large et calée au caractère déclamatoire et emphatique pour la voix horizontale. Les deux termes cités dans le texte de Zeami correspondent à ceux que l'on utilise dans le *nô* aujourd'hui: chant doux (*yowagin*) pour la voix verticale, et chant fort (*tsuyogin*) pour la voix horizontale.

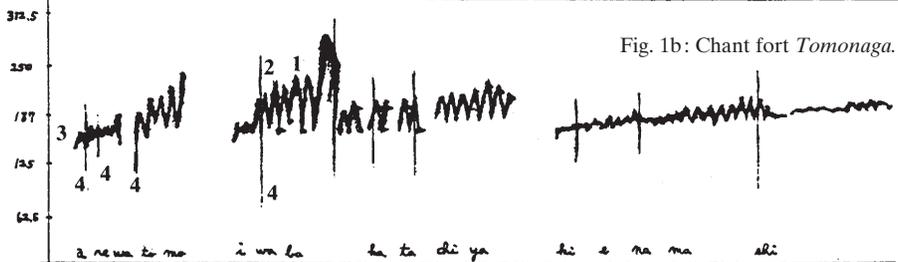
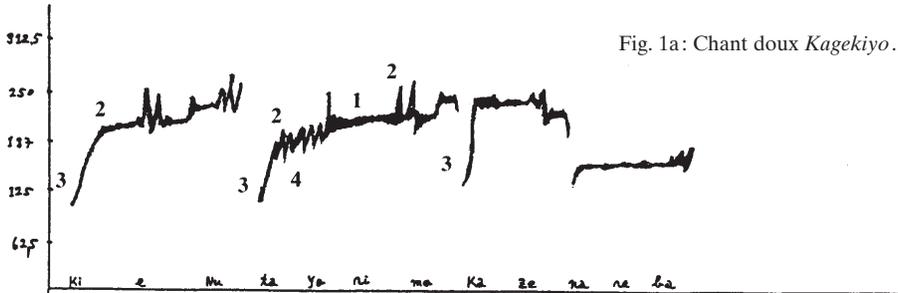
Dans le *nô* contemporain, les dénominations de «chant fort» et «chant doux» désignent non seulement l'intensité, dans le sens de la musique occidentale, mais aussi une technique vocale spécifique.

Le chant fort, doté d'une grande énergie, a pour effet de créer le climat convenant à l'évocation d'une bataille ou d'une scène solennelle. Quant au

<sup>1</sup> René Sieffert note à ce propos: «Je traduis par *souffle*, faute de mieux, un terme dont le sens précis, déduit de l'emploi qu'en fait Zeami dans ses traités techniques, paraît être: l'air inspiré conservé dans les poumons en vue de l'effort à fournir au moment de l'attaque vocale» (1960: 115/n).

chant doux, prototype du chant du *nô*, il est employé dans les pièces lyriques. Il faut donc que les acteurs de *nô* connaissent les deux techniques vocales.

Pour avoir une meilleure idée de ces deux techniques, nous allons les étudier rapidement à l'aide du sonagramme (fig. 1). Nous y voyons un exemple de chant doux, tiré de *Kagekiyo*, représenté dans la partie supérieure (fig. 1a), et un autre de chant fort, tiré de *Tomonaga*, présenté dans la partie inférieure (fig. 1b).



Nous pouvons observer les quatre points suivants :

- 1 – *Attaque vocale*. Dans le chant doux, l'attaque vocale procède d'un glissando lent par dessous (3 de fig. 1a). Dans le chant fort, elle procède, comme dans le chant doux, d'un glissando par dessous, mais elle est plus rapide et son débit d'énergie est plus intense.
- 2 – *Vibrato*. Dans le chant doux, les vibrations procèdent plutôt de la cavité pharyngienne et ne dépassent pas une seconde majeure, sauf les vibrations larges qui, elles, atteignent la quarte et que l'on utilise comme broderies (2 de fig. 1a). Dans le chant fort, les vibrations irrégulières s'effectuent plutôt en utilisant la cavité du diaphragme, et l'amplitude de l'ondulation augmente progressivement, avec une légère fluctuation ascendante de hauteur; l'amplitude atteint couramment la seconde majeure et dépasse parfois la quarte (2 de fig. 1b).
- 3 – *Articulation*. Dans le chant doux, l'articulation se fond pour enchaîner d'une syllabe à l'autre (4 de fig. 1a). Quant à l'articulation des syllabes dans

le chant fort, elle s'effectue séparément avec une explosion d'air (4 de fig. 1b: le trait vertical pour chaque syllabe).

- 4 – *Débit d'air*. La durée des phrases vocales séparées par des respirations est plus longue dans le chant doux que dans le chant fort, à cause du débit d'énergie pour l'expiration dans le chant fort. On voit ici que le débit de l'expiration est plus lentement dépensé dans le chant doux. Ainsi a-t-on une sensation plus douce que dans le chant fort où la dépense d'énergie est plus rapide et plus intense, donnant une sensation plus forte.

### Comparaison de la technique du chant doux avec celle du chant occidental

Nous venons d'examiner, dans les sonagrammes, les différences existant entre deux techniques vocales du *nô*: chant doux et chant fort. A présent, si nous comparons la technique vocale du chant doux, prototype du chant du *nô*, avec la technique vocale occidentale, le parallélisme nous permettra de mieux saisir les divergences existant entre ces deux techniques.

A cet effet, nous avons préparé deux autres sonagrammes, produits à partir d'un même fragment de chant du *nô*, mais interprété selon deux techniques vocales différentes. Le premier sonagramme (fig. 3a) représente l'exécution traditionnelle; le second (fig. 3b) figure l'interprétation par un chanteur japonais formé selon la technique occidentale, à partir de la transcription que nous avons reproduite ci-dessous (fig. 2).

Fig. 2: Chant de Shidai de Kagekiyo.

Les deux sonagrammes ci-après mettent en évidence les trois points suivants :

- 1 – *Attaque vocale*. Dans le chant du *nô*, l'attaque vocale s'effectue par dessous avec un glissando lent (1 de fig. 3a). Dans la technique occidentale, il est strictement interdit d'attaquer une note par en-dessous: elle doit l'être directement, à la hauteur appropriée (1 de fig. 3b).
- 2 – *Vibrato*. L'amplitude de vibrato dans le *nô* est irrégulière et si large qu'elle peut dépasser une quarte (3 de fig. 3a) considérée comme une broderie

ornementale. Contrairement au *nô*, dans la musique occidentale, le vibrato large et irrégulier est considéré comme un grand défaut technique appelé « chevrotement » ; on cherche plutôt à effectuer un vibrato régulier et étroit qui doit passer inaperçu (3 de fig. 3b).

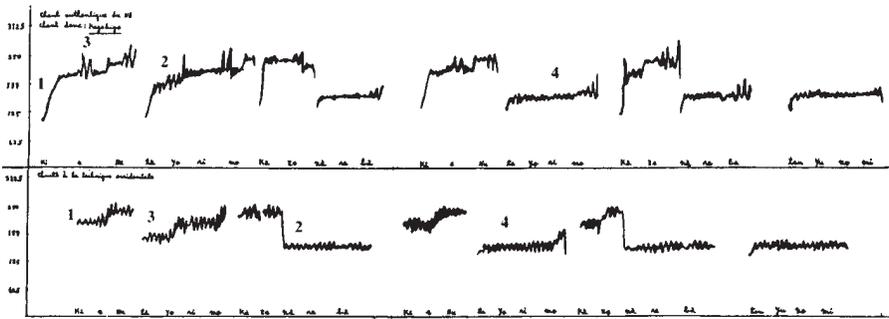


Fig. 3a: Chant doux *Kagekiyo*.

Fig. 3b: Chant selon la technique occidentale.

Il existe une différence entre les deux techniques concernant l'ondulation de fréquence. Dans le *nô*, celle-ci se fait au-dessus de la note appropriée, et le nombre varie de 3 à 5 par seconde ; alors que la technique occidentale prescrit l'exécution d'un vibrato de 6 ou 7 oscillations par seconde autour d'une note indiquée sur la partition (cf. fig. 4). Les phénomènes sont tout à fait différents tant du point de vue de la perception que de celui de la technique vocale.

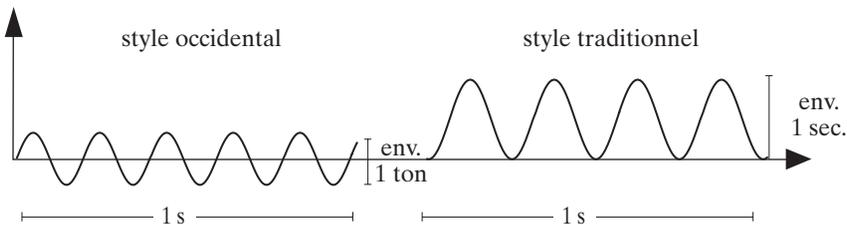


Fig. 4

3 – *Fluctuation d'une note*. Dans le *nô*, on constate souvent des fluctuations subtiles de hauteur d'une note, appelées *meri* (descendant), et *kari* (ascendant), comme technique vocale (4 de fig. 3a). Cependant, dans la technique occidentale, des fluctuations de hauteur d'une note sont considérées comme un grave défaut, et on essaie au contraire de maintenir une note au même niveau de fréquence (4 de fig. 3b).

## D'où vient la particularité vocale du *nô* ?

La comparaison de la technique vocale du *nô* avec celle de la musique occidentale révèle leur profonde divergence. Autrement dit, la technique vocale du *nô* est constituée uniquement de règles interdites dans la musique occidentale. En effet, une technique artistique est le véhicule d'une civilisation façonnée par des facteurs socio-culturels très complexes. Nous pouvons relever cinq facteurs prépondérants qui ont joué un rôle considérable dans la constitution de la technique vocale du *nô*.

- 1 – *Facteur historique.* Dans la musique vocale traditionnelle du Japon, les femmes ont très peu contribué à la formation de la technique vocale. Ce sont des hommes qui ont assumé un rôle important dans les genres tels que le *shômyô*, le *heikyoku* et, dans le théâtre comme le *bunraku*, le *nô* et le *kabuki*, même les rôles de femmes étaient tenus par des hommes. Par conséquent, le facteur anatomique – la hauteur, le diamètre et la circonférence du larynx sont plus grands chez les hommes – a dû jouer un rôle décisif dans l'élaboration de la technique vocale de la musique japonaise.
- 2 – *Facteur musical.* Le *nô*, ne possédant pas d'écriture harmonique, s'est totalement libéré des notions de hauteur fixe et de rythme mesuré contrôlant «l'emploi simultané des sons fixes» (Willems 1954: 128), qui n'est autre que l'harmonie. C'est la raison pour laquelle les musiciens du *nô* utilisent la fluctuation d'une note, le vibrato large et irrégulier, le tempo et le rythme élastique, pour constituer la technique vocale spécifique du *nô*. D'autre part, il est certain que la voix pharyngienne réduit considérablement la puissance vocale. Mais, comme l'accompagnement ne comprend que trois ou quatre instruments (une flûte et deux ou trois tambours), les chanteurs n'ont pas à craindre que leur voix soit couverte par les instruments et ils peuvent tirer profit de l'émission vocale pharyngée qui, en assombrissant les timbres, provoque un sentiment de grandeur et de calme. On voit ici comment la recherche spirituelle rejoint l'esthétique musicale.
- 3 – *Facteur spirituel.* La recherche d'une sensation de calme et de paix intérieure que nous venons de signaler est destinée non seulement aux spectateurs mais également aux chanteurs eux-mêmes. Nous voyons ici une confluence des recherches spirituelles et de celles de la technique vocale, née au moment où le bouddhisme zen était très actif.
- 4 – *Facteur scénique.* D'autre part, le masque que porte l'acteur principal (*shitê*) a eu un rôle considérable dans l'élaboration de la technique vocale du *nô*. D'après l'analyse du sonagramme, le masque filtre une partie importante d'énergie située entre 1000 et 3000 Hz et rajoutait une résonance marquée vers 800 Hz. A l'oreille, le son paraissait plus grave et plus intérieur.



*Dôdôji*: Moines bouddhiques exorcisant l'esprit de jalousie. Le joueur de tambour *ô-tsuzumi*, au centre, est en train d'émettre une interjection vocale avant de frapper son tambour. Photo: Akira Tamba

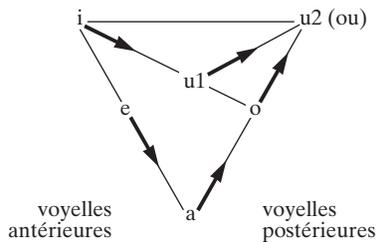
En règle générale, ce sont des acteurs masqués qui tiennent le rôle des femmes, des vieillards, des jeunes gens, des démons et des esprits. C'est la raison pour laquelle, aux rares acteurs qui jouaient à visage découvert (*hitamen*), Zeami conseillait d'éviter toute expression réaliste et de conserver le plus possible une physionomie naturelle, comme lorsqu'on porte un masque. A ce propos, Zeami signale, dans son *Fûshikaden* (De la transmission de la fleur de l'interprétation): «...C'est par son comportement, par son allure, qu'il faut imiter son personnage. Quant au visage, on lui conservera le plus possible son expression naturelle sans le composer». (Sieffert 1960: 72).

Nous constatons ici que les musiciens du *nô*, loin d'essayer d'éliminer cet inconvénient du masque, l'ont au contraire exploité en l'accentuant et le stylisant pour en faire un élément caractéristique de l'émission vocale du *nô*. Ainsi, de même que l'acteur qui joue à visage découvert s'efforce d'imprimer à sa physionomie l'impassibilité du masque, de même le chanteur non masqué, ainsi que l'acteur secondaire (*waki*), ou l'acteur de farce (*kyôgen*), cherche à reproduire l'émission vocale particulière qu'entraîne le masque, pour apporter l'unité vocale à la scène.

## Prononciation dans le chant du *nô*

Une particularité de la prononciation des textes du *nô* est une modification des voyelles que nous appelons la *posteriorisation des voyelles*. A ce propos, un passage du *Sôden sho* de Shôshin Shimotsuma (1550-1616) intitulé «A propos du traitement intérieur de la bouche au moment du chant», mentionne les indications suivantes: «.../a, ka, sa, ta, na, ha<sup>2</sup>, ma, ya ra wa/: ces sons doivent s'émettre en arrondissant légèrement la bouche» (Tamba 1974: 47). Dans ce paragraphe, l'auteur conseille un léger arrondissement des lèvres lors de l'émission des syllabes qui se terminent par la voyelle /a/. Celle-ci se prononce normalement avec une plus grande ouverture de la bouche, la langue étant allongée et légèrement concave. Quand nous arrondissons légèrement les lèvres pour prononcer ces syllabes, comme l'auteur l'indique, la voyelle /a/ tend vers /o/. Nous remarquons donc une légère modification du /a/ qui tend vers une voyelle postérieure.

«.../i, ki, si, chi, (ti), ni, hi<sup>3</sup>, mi, i, ri, i/: ces sons doivent s'émettre en touchant le palais avec la partie médiane de la langue...» etc. Pour émettre la voyelle /i/, la langue s'approche du palais sans cependant le toucher. Quand la voyelle /i/ se prononce en touchant le palais avec la partie médiane de la langue, comme il l'indique, /i/ se déplace vers /u1/. Nous constatons donc une légère modification de la voyelle /i/ qui tend vers une voyelle postérieure (voir le schéma triangulaire)<sup>4</sup>.



De même, quand on analyse le texte de Shimotsuma, on constate que toutes les syllabes qui se combinent avec la voyelle /u1/, telles que /u, ku, su, tsu/, tendent vers /u2/ (ou) si on les prononce en rapprochant les dents, comme l'auteur le conseille. Quant aux syllabes qui se combinent avec la voyelle /e/, telles que /e, ke, se, te/, si on les prononce en touchant le palais avec la partie postérieure de

<sup>2</sup> A l'époque de Muromachi (XIII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles), les syllabes telles que /ha, hi, he, ho/ étaient prononcées /fa, fi, fe, fo/, comme le montrent les documents transcrits au XVI<sup>e</sup> siècle en système alphabétique par les missionnaires portugais.

<sup>3</sup> Voir note 2.

<sup>4</sup> A la place du trapèze vocalique, nous gardons le triangle, qui représente mieux le phénomène de la posteriorisation des voyelles dans le *nô*.



Masque du théâtre *nô*. Bois. Japon.  
Photo: Musée d'ethnographie, Genève

la langue, comme Shimotsuma le précise, elles tendent vers la voyelle /a/. Enfin, les syllabes qui comportent la voyelle /o/, telles que /o, ko, so, to/, si on les prononce en rapprochant les lèvres, comme l'auteur le conseille, elles tendent vers le/u2/du triangle vocalique ci-dessus.

Nous observons ici que toutes les flèches du triangle vocalique tendent vers la droite. Et c'est cette modification des voyelles que nous appelons la *postériorisation des voyelles* dans le *nô*.

La postériorisation qu'on a pu constater dans le texte de Shimotsuma s'accorde avec l'enseignement traditionnel qui dit : « Au moment du chant, abaissez et tirez votre menton vers l'intérieur ». Cet enseignement vise également à assombrir et à rendre plus grave le timbre de la voix, donnant une impression de calme, de maîtrise de soi, de grandeur et d'irréel. Cette recherche de la technique vocale s'accorde en outre avec les résultats des expériences psychologiques effectuées par Chasting (1958: 407) et par Owaki et Satô (1954: 462) qui ont montré que les voyelles postérieures (/a, o, ou/) avaient tendance à évoquer la grandeur, le calme et l'obscurité, alors que les voyelles antérieures (/i, e/) suggéraient la clarté, la petitesse, la hauteur et l'acuité.

## Interjection vocale *kakegoe*

A côté de sa technique vocale particulière, le *nô* ajoute un autre usage très original de la voix, l'interjection vocale *kakegoe*. Il s'agit de cris gutturaux que les percussionnistes émettent avant ou après la frappe de leur instrument, et qui déroutent les spectateurs assistant pour la première fois à un spectacle de *nô*. Cependant, ces interjections vocales ne sont ni improvisées, ni utilisées comme dans la musique occidentale où un compositeur fixe librement des éléments musicaux. Dans le *nô*, la combinaison des interjections vocales et des frappes de tambour forme des cellules rythmiques bien fixes, comme des mots qui sont des unités minimales construites. Ces interjections vocales ont une double fonction, musicale et psychologique. Sur le plan musical, les interjections vocales guident les musiciens en marquant les découpages d'une unité temporelle, comme un chef d'orchestre le fait par ses gestes. Par exemple, l'interjection vocale «*iya*» du tambour d'épaule *kotsuzumi* indique toujours la frappe des 1<sup>er</sup>, 3<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup> et 7<sup>e</sup> temps. Quant à l'interjection vocale «*yô-i*», elle est toujours émise avant la frappe du 3<sup>e</sup> temps (très rarement avant le 5<sup>e</sup> temps). Ces conventions montrent que les interjections vocales ne sont pas improvisées, mais qu'elles sont utilisées comme des objets sonores musicaux. Sur le plan psychologique, les interjections vocales permettent d'assurer une communication émotive directe, sans passer par des mots articulés ou imagés. Par conséquent, on modifie la désinence, la prononciation, la puissance des interjections vocales selon le caractère du personnage principal et la situation dramatique des pièces. Dans les pièces de la première catégorie du *nô* (de divinités), les instrumentistes font entendre des interjections vocales solennelles et puissantes qui font sentir directement la force divine. Tandis que dans les *nô* de troisième catégorie (de femmes), les instrumentistes émettent des interjections vocales douces et longues qui s'accordent aux gestes élégants de l'héroïne. Nous voyons ici l'usage très original de la voix, qui est intégrée comme objet sonore psychologique dans la musique du *nô*.

A l'époque Muromachi (XIV<sup>e</sup> – XVI<sup>e</sup> siècles), ces interjections vocales ont rencontré les cris du bouddhisme zen, appelés *katsu*. Les maîtres de zen préconisent de connaître l'état de *sunyâta* (vacuité), grâce à l'*appréhension intuitive*, sans recourir ni à l'observance de textes bouddhiques, ni à la connaissance passant par le langage. C'est certainement par réaction contre le bouddhisme antérieur, qui semblait dans la décadence d'un ritualisme compliqué, que les maîtres de zen se sont référés à des modes d'expression irrationnels et primitifs, comme les cris, et surtout à la méditation. La fonction quasi-métaphysique des cris du zen n'est pas sans rapport avec celle des interjections vocales du *nô*. Dans les deux cas, en effet, le cri n'apparaît-il pas comme le moyen le plus direct et le plus élémentaire dont on dispose pour passer de la connaissance discursive (*vijnâna*) à une sagesse intuitive (*prajnâ*) ? Tous les sujets: jalousie, animosité, amour, batailles, exégèse bouddhique ou shintoïste, que les spectateurs voient et entendent sur la scène se situent seulement dans le domaine de notre monde relatif et limité. Les cris

servent à faire appréhender intuitivement la vacuité (*sūnyatā*) dans laquelle le moi personnel est complètement annihilé. A ce stade où il n'y a ni délivrance des choses, ni asservissement aux choses, il est possible de s'identifier à l'absolu (Tamba 1971 : 162).

Nous constatons également ici une confluence de la recherche esthétique et de la recherche spirituelle sous l'impulsion du bouddhisme zen.

## Conclusion

Quelle conclusion peut-on tirer de cet examen de la technique vocale et de l'usage de la voix dans le théâtre *nô* ? Nous avons pu constater que la technique vocale du *nô* est absolument opposée à celle qu'a développée l'opéra occidental. Les chanteurs d'opéra ont surtout cherché à obtenir une puissance égale à celle de l'orchestre, beaucoup plus important que celui du *nô*, en faisant résonner tous les sinus (frontal, ethmoïdal). Fondant plutôt son esthétique sur les voix féminines, l'opéra a valorisé les timbres clairs et légers, et l'antériorisation des voyelles. A l'inverse, le *nô* a prôné une esthétique masculine, aux timbres sombres avec postériorisation des voyelles, esthétique qui ne s'est jamais complètement détachée d'une recherche spirituelle. Aussi s'est-il développé en étroite liaison avec le bouddhisme zen de la classe militaire dirigeante de l'époque.

Rien de tel dans le cas de l'opéra occidental qui, dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, est devenu un art à part entière où la virtuosité vocale est recherchée pour elle-même, en dehors de toute quête spirituelle. La technique vocale y est restée fondamentalement la même, surtout dans l'opéra italien, en dépit du renouvellement apporté par l'école romantique germano-autrichienne. On voit ici à quel point technique vocale et esthétique sont liées à une culture donnée et à l'évolution de celle-ci.

Cependant, les compositeurs occidentaux contemporains qui ne trouvent plus dans l'écriture harmonique ou dodécaphonique et dans la technique vocale traditionnelle un moyen d'expression adapté à leur sensibilité ou à leur idéal sont à la recherche de nouvelles techniques vocales et d'une autre esthétique. Ce faisant, ils rencontrent souvent des musiques extra-européennes, comme le remarque Alain Swietlik, dans sa critique d'un disque de *nô* :

Théâtre antique ou recherche vocale contemporaine ? On sait que nos contemporains qui se tournent tous vers les musiques extra-européennes ont compris que tout ce qui reste à découvrir existe déjà ailleurs<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> *Japon 5: musique du nô*. Disque Ocora 558625. Paris, 1985. Commenté par Alain Swietlik dans *Télérama*, 7-13 décembre 1985.

**Bibliographie**

CHASTING M.

1958 « Le symbolisme des voyelles ». *Journal de psychologie*.

OWAKI Y. & SATO K.

1954 « Psychological relationship between visual and auditory ». *Tôhoku Psychology*.

SIEFFERT René

1960 *La tradition secrète du Nô*. Paris: Gallimard.

TAMBA Akira

1971 « Signification des cris dans la musique du Nô ». *Revue d'esthétique* 2.

1974 *La structure musicale du Nô*. Paris: Klincksiek.

TAMBA Akira & CASTELLENGO Michèle

1969 « La musique du théâtre nô japonais ». *Bulletin de la Faculté des Sciences (Paris)* 39.

WILLEMS Edgar

1954 *Le rythme musical: étude psychologique*. Paris: Presses universitaires de France.