

SEANCES HORS LES MURS



Séance hors les murs du 13 janvier 2012
Cloître des Récollets à Metz
En collaboration avec l'Académie Nationale de Metz



Communication de
Madame Christiane Dupuy-Stutzmann



« Ténor, Haute-contre, Contre-ténor, Contralto : qui est qui ?
Il y a de quoi s'y perdre ! »

Bien qu'il soit très difficile de faire l'unanimité sur la classification des voix d'hier comme celles d'aujourd'hui, je vais tenter de vous donner quelques repères afin de vous éclairer un tant soit peu, sur le sujet que je vous propose, qui est d'autant plus délicat qu'il est universel.

Je commencerai par une définition extraite de L'Encyclopédie méthodique de Framery de 1791 : « La connaissance de la valeur exacte des mots est peut-être la clé la plus importante de toutes les sciences. Aucune d'entre elles n'a une nomenclature aussi vicieuse que celle de la musique ».

Les catégories vocales sont établies d'après des moyennes générales, cependant de nombreux chanteurs échappent aux définitions proposées, car il faut, évidemment, tenir compte du facteur humain, puisque l'instrument est, avant tout, naturel et sa diversité est aussi immense que celle de l'être humain. Le classement tient compte de l'ambitus, c'est-à-dire de l'étendue totale de la voix et dans certains cas du timbre, mais assez rarement du volume. Par ailleurs, les catégories vocales sont également liées au goût musical et aux différences

qui existent dans les écoles de chant qui varient d'un pays à l'autre et d'un répertoire à l'autre. Elles se composent de multiples facteurs dont l'interprète possède les clés ; le caractère personnel de l'artiste, y est donc pour beaucoup.

Certains, appartenant à la même catégorie, auront, par exemple, la voix beaucoup plus longue et pourront faire entendre ou ajouter des notes suraiguës surprises, comme c'était le cas de la fabuleuse Mado Robin qui pouvait ajouter jusqu'à une octave à ses points culminants. De plus, le vibrato, la capacité respiratoire et la résistance sont très variables d'un individu à l'autre et représentent des éléments essentiels. Ces spécificités orientent les chanteurs vers des rôles parfois plus proches de leurs qualités artistiques que de leur véritable catégorie vocale qui, en l'occurrence, n'est qu'une base à partir de laquelle il faut ajouter l'ensemble des conditions nécessaires pour accéder au répertoire qui convient.

Un autre élément est à prendre en considération, c'est celui du diapason et de la variabilité de celui-ci. A l'époque baroque, il était même différent d'une ville à l'autre et nous chantons aujourd'hui, dans un diapason qui est généralement plus haut d'un demi ton.

C'est une préoccupation assez récente que de vouloir absolument faire rentrer des types de voix bien précis, dans ces catégories vocales, alors que l'esthétique du XVII^e et XVIII^e siècle ne se souciait nullement d'une quelconque classification, mais accordait plutôt la priorité à la prononciation, ainsi qu'à la beauté du timbre et des ornements, comme le recommandaient les nombreux traités de chant de l'époque. La technique vocale et la tessiture n'étaient pas un repère comparable à celui d'aujourd'hui.

Quant aux importantes modifications qui ont été effectuées par les facteurs d'instruments au XIX^e siècle, si elles ont amélioré les performances des instruments de l'orchestre, elles ont, également augmenté leur puissance.

A la suite de quoi les chanteurs ont dû également s'adapter, afin de faire face au nouveau volume des orchestres. Une véritable hécatombe s'ensuivit, car certains perdirent leur voix en la forçant pour passer ces orchestres devenus très sonores et de nombreux chanteurs aux voix délicieuses dont le volume n'était plus suffisant, ont été éliminés. Ce qui a provoqué la quasi disparition des types de voix dont nous parlons aujourd'hui, sauf pour la voix de taille qui devient alors, comme en Italie, la voix de ténor, mais qui prend cependant une évolution spectaculaire. La voix humaine ne pouvant, quant à elle, bénéficier d'améliorations mécaniques, c'est le travail et l'intelligence, mais aussi la faculté d'adaptation qui fait la différence !

Parlons maintenant de l'origine des termes Ténor, Haute-contre, Contre-Ténor, Contralto et de leur évolution. Je ne vous parlerai aujourd'hui que de ces quatre catégories, puisqu'elles seules, pour diverses raisons, sont au centre de la confusion que je vais évoquer.

Termes techniques employés dans le vocabulaire vocal :

Une voix masculine émet des sons qui résonnent principalement en voix de poitrine.

Une voix féminine émet des sons qui résonnent principalement en voix de tête. Cependant, chez les deux, les voix de tête et de poitrine sont possibles.

Le ténor peut émettre en voix de tête, notamment dans l'aigu lorsqu'il chante pianissimo.

La contralto peut émettre en voix de poitrine dans la partie grave de sa voix.

Quant à la voix mixte, terme employé généralement pour les voix masculines, elle est le mélange (le mixage) de la voix de poitrine avec la voix de tête, ce qui donne un son particulier qui offre de nombreuses possibilités.

Pour le falsetto (fausset) émis seulement par les hommes : on peut, à la rigueur, le comparer au son qui est émis par une femme ou un enfant. Il serait aussi, comme le pensent certains, ce qui reste dans la mémoire des hommes de leur voix d'enfant, à égalité avec la voix de petite fille.

Le contre-ténor utilise la voix de fausset dans tout son registre et la voix de poitrine dans l'extrême grave de sa voix.

La haute-contre évolue entre le registre de ténor et d'alto en utilisant la voix mixte. Ce serait un abus de langage que de qualifier les contre-ténors de hautes-contre, car il existe une réelle différence dans la technique vocale.

Le Ténor est la voix masculine aiguë. Le terme « ténor » est utilisé à la fin du XVIII^e siècle en Italie, succédant aux appellations de « taille » son doublon français, devenu synonyme de teneur au début du XVI^e siècle qui vient du latin tenere qui signifie « tenir » parce que, dans la musique chorale, c'était la teneur qui, le plus souvent, tenait le plain-chant. Le terme « taille » désigne une tessiture vocale entre l'alto et la basse. Le Ténor représente souvent le jeune homme, l'homme dans sa jeunesse. Dans l'opéra français baroque, la voix de ténor grave (donc, de taille) chante les rôles secondaires.

La Haute-contre signifie ténor haut, tout contre la teneur - d'où le terme - car sa voix continue dans l'aigu, là où le ténor s'arrête dans la tessiture. On devrait d'ailleurs toujours préciser ; haute-contre = ténor aigu. Il chante en voix

de poitrine dans le grave et le médium, puis il passe en voix mixte ou falsetto dans le reste de l'aigu. Ce type de voix est utilisé dans le répertoire français et anglais. Il était essentiellement utilisé pour chanter les héros de la tragédie lyrique française des XVII^e et XVIII^e siècle.

Le contre-ténor est un falsettiste (qui utilise la voix de fausset), proche de la tessiture d'un contralto ou mezzo-soprano féminin. En réalité, à l'origine, ce terme qualifiait, dans une polyphonie, la ligne située au-dessus du ténor : la « contre-teneur ». Au début du XVII^e siècle, c'est le théoricien Charles Butler qui détaille le plus soigneusement sa réponse « Le Contre-ténor est ainsi désigné parce qu'il répond au Ténor, bien que d'un registre plus élevé ; c'est pourquoi il convient à un homme qui possède une voix aiguë et douce ».

La Contralto est la voix féminine la plus grave. Autrefois, le terme italien d'Alto qui signifie haut (aigu) englobait toutes les voix féminines. Alors, pourquoi me direz-vous voix grave alors que la traduction nous indique qu'alto = haut et qu'il s'agit d'une voix grave ? Eh bien, parce qu'elle est en réalité, au-dessus de la voix de ténor. C'est pourquoi contralto signifie « contre le haut », alto seul en est l'abréviation et ne s'emploie généralement que pour les catégories du chant choral. C'est la voix féminine la plus rare. Elle se prête par excellence à l'interprétation dramatique.

Le Sopraniste se distingue des autres falsettistes-alto par un fausset exceptionnellement étendu, qui se déploie dans la tessiture de soprano ou mezzo-soprano. Cette voix émeut et suscite encore bien des interrogations, car sa pureté, sa délicatesse, la rendent sexuellement indéfinissable. Elle peut aussi troubler ou même choquer les auditeurs qui s'étonnent de constater qu'un homme puisse chanter dans la tessiture d'une voix féminine. Cependant, cette voix fait bien partie du registre masculin et depuis fort longtemps.

Donc, haute-contre, contre-ténor, alto masculin, *treble*, contraltino (terme assez ambigu par lequel le théoricien Garcia entend un ténor léger dont l'étendue est la même que celle des voix de contralto) et qui peut aussi décrire le genre du ténor travesti en nourrice dans les opéras vénitiens du XVII^e siècle. En Italie, à l'époque baroque, les Contre-ténors étaient qualifiés de « falsettistes artificiels » et les castrats étaient nommés « falsettistes naturels ».

Venons-en maintenant à la France. Si « l'Opéra seria » triomphe partout en Europe grâce au génie des castrats, la France, quant à elle, choisit la voix de ténor pour incarner ses héros dans la tragédie lyrique, car la cour de Louis XIV refuse les castrats. Ce qui dérange bien plus que la voix, c'est la personne et l'image qu'elle véhicule. Pour vous en donner une idée, voici la définition que l'on peut trouver dans le dictionnaire de la musique de 1787 : « Castrato, Musicien qui chante le dessus, hélas ! »

A Versailles, à la Chapelle Royale, sous le règne de Louis XIV et Louis XV, dans les ensembles vocaux, la partie la plus haute appelée le « dessus » (soprano) était chantée par des hommes (appelés falsettistes) où ils renforçaient les voix de pages. Il est assez difficile pour nous aujourd'hui, d'imaginer que l'on puisse réunir, au sein d'un même pupitre, des voix de garçons, de falsettistes et parfois même de castrats, mais l'esthétique musicale était très différente et la notion d'homogénéité n'existait pas. En Italie, les falsettistes n'étaient pratiquement pas employés à l'opéra, sauf pour y contrefaire la voix féminine, dans un but comique. J.-J. Rousseau se fait l'écho d'une opinion majoritaire, lorsqu'il écrit que le fausset est « le plus désagréable de tous les timbres de la voix humaine »

Parlons maintenant du répertoire anglais qui ajoute encore à la confusion, en raison de la traduction erronée que l'on fait du terme anglais « counterténor ». En Angleterre, à l'époque baroque, toutes les catégories de voix d'homme aiguës étaient nommées counterténors ; il s'agit, sans doute, de français venus avec la technique du haute-contre qui étaient alors appelés counterténors graves pour les hautes-contre et counterténors aigus pour les falsettistes, ou encore high Contra-tenor qui étaient finalement les seuls à chanter dans la tessiture féminine et souvent encore treble ou encore soprano pour les voix d'enfants. Peu importe d'ailleurs qu'il s'agisse d'un homme, d'une femme, un castrat, une viole ou une flûte.

Les falsettistes les plus réputés furent les espagnols dès le XVI^e siècle où ils rejoignirent le chœur des garçons de la Chapelle Sixtine ; mais, à leur tour, ils furent progressivement détrônés par les castrats. Le contre-ténor fut apprécié au cours de la Renaissance et pendant toute la période Baroque, en Allemagne et en Angleterre, pour chanter la musique sacrée. En Italie, on leur préfère évidemment les castrats et les rôles secondaires restent le lot des falsettistes à l'opéra. En France, ils ne sont guère appréciés et les critiques sont nombreuses à leur égard, car c'est le règne de la Haute-contre. Ce ténor à la voix haut placée est le ténor à la française : voix aiguë, très souple et très agile, mais également suffisamment puissante, tout en demeurant compréhensible.

Ce type de voix se distingue de la technique actuelle de la voix de ténor qui fait entendre un registre de poitrine jusqu'à la fin de son aigu. Pour des raisons historiques, culturelles et politiques, cette voix correspond aussi à un répertoire spécifique : à la fois baroque et français et tous les compositeurs français de la fin du XVII^e siècle et de l'entier XVIII^e ont écrit pour celle-ci. Dès la fin du XVI^e siècle, la voix de haute-contre est utilisée dans les airs de cour et les ballets. Par la suite, Lully privilégie également ce type de voix, pour laquelle il écrira ses tragédies telles qu'*Atys* (1676), *Persée* (1682) et *Amadis* (1684) grâce à l'écriture aiguë et vaillante qui leur est consacrée. Parmi les ténors les plus

célèbres, mentionnons la haute-contre Jélyotte, créateur du rôle de « *Platée* » et qui chanta les opéras de Rameau.

Le terme de haute-contre n'est pas l'exclusivité des ténors aigus. En effet, grâce au compositeur Marc-Antoine Charpentier (lui-même principal haute-contre de la Maison des Guises) certaines chanteuses portaient ce nom, comme les religieuses de l'Abbaye-aux-Bois pour lesquelles il a écrit ses « *Leçons de Ténèbres* ». Il a, par ailleurs, composé de nombreuses pièces, considérées parmi les plus belles et les plus expressives jamais écrites pour cette voix.

C'est le cas, également, en Angleterre où Miss Turner-Robinson, créatrice du rôle de Daniel dans l'Oratorio « *Balthazar* » de Haendel (1745) est alors appelée Counterténor, ce qui revient à dire que ces termes désignent, avant tout, une tessiture et non un type de voix très précis. En effet, la haute-contre féminine à la française, se distingue de la voix de contralto habituelle, par un volume plus important, notamment dans le grave. Elle rejoint ainsi la tessiture et l'efficacité du Haute-contre, alors qu'en Angleterre, le simple fait de désigner ces chanteuses counterténors nous indique qu'elles chantaient dans la même tessiture que les falsettistes.

Les compositeurs français utilisent amplement la voix de Haute-contre ; de Lully à Campra et Rameau, jusqu'à Glück. Au XVIII^{ème} siècle, les difficultés créées par ces tessitures extrêmes, très tendues et de plus très vaillantes, ont suscité de vives critiques, notamment de J.-J. Rousseau, avec tout le goût de l'exagération qu'on lui connaît, qui a déclaré « La Haute-Contre en voix d'homme n'est point naturelle ; il faut la forcer pour la porter à ce diapason ; quoiqu'on fasse, elle a toujours de l'aigreur et rarement de la justesse »

Le Chant français, vis-à-vis des observateurs étrangers, était qualifié depuis de nombreuses années de « *Urlo alla francese* ». En effet, les étrangers habitués aux suavités du chant italien, sont scandalisés par les cris des chanteurs français et l'écrivain allemand Melchior de Grimm écrivait dans « *La Lettre sur Omphale* » : « Chanter, terme honteusement profané en France et appliqué à une façon de pousser avec effort les sons hors du gosier et de les fracasser sur les dents, avec un mouvement convulsif ; c'est ce qu'on appelle chez nous, crier. » Quant à l'italien Calzabigi, il disait encore dans sa *Lulliade* « celui qui hurle le plus, l'emporte : ainsi en est-il de l'opéra en France et de nos vedettes telles que Cafarelli ou Marchesini, ils ont l'habitude de dire qu'ils « jouent de la flûte » avec leurs voix : je crois vraiment qu'ils ne les entendent pas ! »

Ayant réfléchi à ce problème depuis longtemps, j'ai pensé, quant à moi, que les raisons pour lesquelles ces critiques sur le chant français revenaient chez tous les observateurs étrangers, étaient dues à plusieurs éléments. D'une part, en

raison des exigences qui relevaient de la nouvelle Académie fondée par Richelieu en 1635, dont la devise était de « porter la langue française à l'immortalité ». On garantira donc la tradition de la langue française parlée, comme étant la base qui sert au chant. Ce qui signifie que la diction théâtrale en France, ancre l'opéra français dans le théâtre parlé. La France entend rivaliser avec l'opéra italien, en offrant au monde un véritable théâtre musical, grâce à la Tragédie en musique du tandem Molière-Lulli, qui s'appellera Tragédie Lyrique, dans laquelle la musique et le chant sont au service du texte, ce qui doit en assurer la supériorité. L'intelligibilité du texte est donc primordiale et le chant fleuri, voluptueux, brillant des Italiens est jugé contraire au bon goût. C'est aussi l'une des raisons pour lesquelles les castrats seront exclus de la cour de France.

N'oublions pas l'autre grande caractéristique du Théâtre français : la danse qui était l'Art préféré de Louis XIV, où le ballet fait partie du spectacle et ceci pour la première fois, car sous Louis XIII, les compétences étaient totalement séparées : on assistait soit à un ballet, une comédie ou des airs de cour chantés. Désormais, ce spectacle total où sont intégrés les trois arts que sont : le Théâtre, le chant et la danse deviendra la « comédie-ballet » ou « l'opéra-Ballet » dont la tradition est restée liée à l'opéra français, qui, contrairement à l'Italie, ne donne aucune priorité au chant. Il s'agit, à nouveau, de l'exception française.

Ajoutez à cela, ces tessitures très tendues dont je viens de parler, concernant les hautes-contre, et d'autre part, cette prononciation très exagérée du texte, considérée comme prioritaire. Cette diction, plus proche de la déclamation, demande un appui très important des consonnes, alors qu'en chantant, les voyelles assurent toute la vocalité ; or en français, elles sont au nombre de 16, en comptant nos fameuses nasales, alors qu'il n'y en a que 5 en italien : A-E-I-O-U. Enfin, l'importance des liaisons qui demandent une ligne de chant très soutenue alors que l'ambitus vocal du français est assez plat, donc, sans relief. Autrement dit, en raison de toutes ces contraintes, le français n'est pas une langue facile à chanter.

Un autre élément est assez rarement avancé, c'est celui des pratiques de l'époque en France : il faut savoir qu'il n'y avait pas de formation vocale, ni de technique vocale car il n'y avait pas encore d'école de chant. Les chanteurs n'étaient pas entraînés par des professeurs de chant, mais par des professeurs de Théâtre, c'est-à-dire des comédiens et des tragédiens. Ils apprenaient certes la musique, mais s'appliquaient surtout, à travailler la perfection de l'intonation et de la déclamation théâtrale, car le public, réfractaire à la musique italienne, exigeait, avant tout, de bons acteurs. D'ailleurs, les récitatifs de Lulli, s'inspirent de la déclamation de la plus célèbre actrice de l'époque : la Champmêlé. Les arts du chant se résumaient à des traités de diction. Et ceci jusqu'à la Révolution.

Après avoir fait travailler de nombreux chanteurs étrangers, j'ai souvent constaté des difficultés dans leur comportement vocal, dès qu'ils travaillaient un morceau du répertoire français. En clair, notre langue et donc, notre répertoire, demandent un effort supplémentaire au chanteur et pour peu qu'on lui impose une prononciation sans faille jusque dans les passages les plus aigus, donc les plus périlleux, il se peut qu'il soit amené à forcer et donc, à hurler !

Alors, pourquoi me direz-vous ce défaut n'est-il plus observé au XIX^e siècle ? Eh bien, parce que l'arrivée à Paris des compositeurs italiens et des troupes de chanteurs italiens, rompus, quant à eux, à la technique vocale acrobatique, dont la tradition existe depuis plus de deux siècles, va bouleverser nos habitudes et c'est à ce moment seulement, qu'apparaît une véritable école de chant française.

Les compositeurs français écrivent, cette fois, un répertoire très lyrique, dans lequel le chant est roi et les chanteurs français se mettent au diapason de leurs collègues italiens. Au milieu du XIX^e siècle, Paris, sous le second Empire, devient le centre du monde. Le répertoire européen envahit la capitale, les chanteurs français découvrent aussi le vedettariat qui n'avait pas sa place dans l'Opéra baroque français. Le changement est radical, mais l'adaptation aussi ! L'internationalisation du monde de l'opéra et la diversification des styles vont motiver l'élaboration d'une véritable typologie des voix. Les chanteurs vont se classer selon leurs dispositions vocales et dramatiques.

C'est vers 1837, en Italie, que le ténor de charme qui utilisait sa voix de tête ou de falsetto pour émettre ses aigus, a disparu. Le grand ténor d'opéra est né et les compositeurs leur écrivent des rôles vedettes dont le XIX^e siècle raffole. Cet événement lié à l'évolution importante du volume des orchestres, a nécessité immédiatement l'emploi de voix plus puissantes dont les aigus forte pouvaient désormais passer au-dessus de la fosse d'orchestre. Une nouvelle technique vit le jour et c'est le célèbre Gilbert Duprez (1806-1896) « ténor robuste » au contre-ut éclatant, dont la voix de stentor eut immédiatement les faveurs du public, qui fut le premier, en France, à pratiquer la technique des aigus en voix de poitrine.

La mode est alors lancée. On assiste donc à l'avènement du héros ténorisant et grand amoureux, préparé par l'Opéra-Bouffe et consacré par le romantisme. Le ténor triomphe alors sur toutes les scènes. Bellini et Rossini font leur deuil du « Bel canto » précédent et surtout de ses brillants représentants, les castrats. Mais, le ténor *grazioso* de Rossini, trouva longtemps encore assez de champions pour maintenir au répertoire les ouvrages composés dans le souvenir de la haute-contre. Berlioz assure que ces artistes n'employaient jamais la voix de tête.

Ce fut aussitôt le déclin du falsetto pour toutes les voix masculines qui l'utilisaient, c'est-à-dire : les Hautes-contre, les falsettistes, les divers contre-ténors et sopranistes, sans oublier la fin des castrats et ceci dans toute l'Europe. En revanche, si les parties d'alto furent longtemps chantées par les falsettistes et les castrats, après être passées au second plan dans l'opéra seria du XVIII^e siècle, en raison du triomphe des castrats, les contraltos sont, de nouveau, au goût du jour. Le XIX^e siècle voit ainsi la consécration de la voix féminine.

Parallèlement, on découvre la naissance de la « Prima donna » avec Caroline Branchu qui s'affirme pour la 1^{ère} fois dans l'histoire du chant, comme une grande tragédienne lyrique. Il y eut aussi Maria Malibran, première grande diva « Prima donna assoluta » célèbre créatrice du rôle de la Norma de Bellini, Pauline Viardot (sa sœur), Nelly Melba, La Pasta, et beaucoup d'autres.

Il nous faut maintenant revenir aux sources : à l'époque baroque, de nombreux rôles masculins ou féminins, sont écrits en tessiture de contralto, sans lien avec le sexe de l'interprète, puisqu'il peut s'agir d'un falsettiste, d'une contralto ou d'un castrat. C'est l'instrument qui compte et le travestissement fait la différence. La typologie des voix prime sur toute considération de sexe : il arrive que les castrats jouent des personnages féminins, alors que les femmes interprètent des personnages masculins : l'ambivalence sexuelle règne. Quant à l'apparence physique, elle est jugée secondaire en Europe, sauf en France où cette convention n'est pas acceptée ! En effet, la cour de France condamne cette dramaturgie où l'interprète ne correspond pas à l'apparence physique du personnage, coutume qui n'est pas en vigueur dans notre tragédie en musique. Cette confusion des sexes dérange ; les hommes se sentent atteints dans leur virilité et les femmes complètement ridiculisées !

Mais, pour mieux comprendre, il est impossible de ne pas évoquer le rôle des castrats et de l'importance de leur influence qui perdure encore aujourd'hui, grâce au répertoire immense que les compositeurs leur ont consacré. Ils eurent un rayonnement fantastique et firent preuve d'une virtuosité jusqu'alors inconnue. Nés de l'Eglise, ils envahirent rapidement toutes les scènes d'Europe, sauf la France.

Sous le prétexte de rechercher les voix aiguës les plus brillantes, on peut considérer que les papes, en interdisant les femmes à l'église, dès la fin du XVI^e siècle, ont favorisé l'éclosion et le développement des voix masculines de falsettistes et de hautes-contre, mais surtout la castration de milliers d'enfants, alors que cet acte ignoble fut officiellement condamné par l'église. Et ceci, afin de remplacer les voix féminines désormais absentes, car les voix d'enfant, aussi belles soient-elles, ne peuvent rivaliser avec le volume et l'étendue des voix féminines adultes.

Mais la demande du public et des fidèles de l'Église fut telle que l'on mit en place des structures officielles pour former ces enfants ; les « conservatoires ». Suivant une formation hors pair, totalement pris en charge pendant de longues années, ces enfants pauvres, issus généralement du sud de l'Italie, bénéficiaient de bien plus de privilèges que les autres instrumentistes. Avec ses quatre conservatoires, Naples fut sans doute la plus grande école de chant de l'époque avec Rome et Bologne. Ils y apprenaient non seulement le chant, mais également la musique, la pratique de plusieurs instruments, la fugue et le contre-point ainsi que la composition. Leurs journées musicales commençaient à 5 h, pour finir à 22 h, rythmées de vocalises et d'exercices très complets répétés à l'infini ! Les voix ainsi travaillées en faisaient des chanteurs prodigieux, dont on peut assurer qu'ils n'ont jamais été égalés, car ils atteignaient un niveau de performance totalement exceptionnel, qui a fait l'unanimité d'après les nombreux témoignages de l'époque.

Cette opération barbare pratiquée entre 8 et 12 ans, privait le jeune garçon de sa puberté, donc de sa mue et avait pour but de conserver la voix angélique de l'enfant qui devenait ainsi un être hybride au charme androgyne, dont la tessiture féminine s'appuyait sur un corps d'homme à la puissance respiratoire très supérieure aux autres chanteurs. Des milliers d'enfants furent ainsi castrés du XVI^e jusqu'à la fin du XVIII^e siècle en Italie. Cependant, les archives donnent entre 20 et 80 % de décès consécutifs aux suites de l'opération, qui était souvent pratiquée dans des conditions d'hygiène plus qu'approximatives et dont le souvenir était un traumatisme inaltérable pour l'enfant ! De plus, beaucoup d'entre eux se retrouvaient ensuite avec une voix criarde ou inaudible ! Autant dire que le pourcentage de réussite était extrêmement restreint ! Ils eurent toutefois un rayonnement fantastique et firent preuve d'une virtuosité jusqu'alors inconnue. Leur grande époque s'acheva à la fin du XVIII^e siècle, sauf dans l'orchestre Pontifical où l'on continua à les employer jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Ces monstres sacrés ont régné pendant plus de deux siècles pendant lesquels ils ont été adulés pour la prodigieuse beauté de leur voix.

Les contre-ténors aujourd'hui, se sont emparés du répertoire écrit autrefois pour les castrats au Théâtre lyrique, ainsi que les contraltos travesties en hommes, puisque les castrats chantaient principalement des rôles d'hommes. Ce n'est qu'au milieu du XX^e siècle que les contre-ténors ont été remis à l'honneur, à l'occasion de la redécouverte du répertoire de musique ancienne. Ils firent leur grand retour dans les concerts vers le milieu des années 40, grâce à Alfred Deller dont le sens artistique et la musicalité étaient exceptionnels.

A 31 ans, Alfred Deller habitué à chanter dans les chapelles, est entré dans l'histoire du chant, grâce au compositeur Michaël Tippett qui l'ayant découvert,

lors d'un séjour à Canterbury, a déclaré « Il me paraissait évident que c'était pour cette voix que Purcell avait écrit » Il le présentait comme Contre-ténor alors que Deller se disait simplement Alto, ce qui créa une première confusion chez ses contemporains, car d'après lui, la contre-teneur n'avait rien à voir avec l'alto utilisant la voix de fausset. Ce qui a trompé Tippett est, sans doute, la présence de véritables falsettistes chantant en voix de fausset et non dans la technique personnelle, si particulière qui fut celle de Deller, qu'il décrivait lui-même comme une voix de tête très douce, sinusoïdale avec l'utilisation exceptionnelle de fausset pour les aigus forte et de poitrine pour les graves. Ce dernier servit de modèle à tous les chanteurs - hommes ou femmes - intéressés par la musique ancienne, qui mit quand même une trentaine d'années pour parvenir sur nos scènes d'opéra.

Si les parties d'alto furent longtemps chantées par les falsettistes et les castrats, Antonio Vivaldi consacra une grande partie de son œuvre à la voix de contralto féminine dont il raffolait et pour laquelle il a écrit de merveilleux rôles qui leur a permis de s'ériger en véritables rivales des castrats qui empiétaient largement sur leur répertoire. Le XIX^e siècle leur permit de s'exprimer pleinement, après le règne des castrats. Les compositeurs écrivent dès lors pour la voix grave féminine, soit des rôles masculins de guerrier ou des rôles d'amoureux. Cependant, le romantisme aidant, les chanteurs sont alors poussés à élever leur tessiture afin de briller en émettant des notes de plus en plus aiguës et de plus en plus puissantes et la mezzo-soprano prend progressivement sa succession. Les rôles de premier plan de la contralto disparaissent après 1850. Certains compositeurs écrivent encore des rôles de jeunes garçons pour le contralto travesti. Puis, progressivement, elle n'a plus désormais que des emplois épisodiques de femmes âgées, de sorcières, de prophétesses ou de nourrices.

Depuis la montée en puissance du répertoire baroque remis à l'affiche depuis plus d'une trentaine d'années, elles peuvent retrouver les rôles écrits initialement pour les castrats, telles ces pionnières anglaises, il y a une trentaine d'années, qui ont repris ces rôles écrits dans leur catégorie vocale, en reprenant le costume de travesti. Un maître falsettiste avouait « qu'une voix féminine comme celle de Jennifer Larmor ou comme celle de Marilyn Horne, dans le registre grave de Jules César, pouvait être plus héroïque, plus masculine que celle d'un falsettiste ».

On peut observer enfin que le contre-ténor, évincé en quelque sorte par les castrats il y a trois cents ans, prend son envol en ce début du XXI^e siècle, car le nombre de jeunes candidats et d'aficionados ne cesse de croître. Nous sommes donc, dans l'âge d'or du contre-ténor. Et si les grands chanteurs à aigu mixte, laissent la place aux futurs trois ténors, la mode et l'air du temps favorisent

l'ambiguïté, l'androgynie, la fusion des genres opposés, le troisième sexe dont l'alto masculin peut tenir l'irréelle promesse, comme le pense Ivan Alexandre.

En conclusion, ce retour sur le passé, cette résurrection du répertoire de musique ancienne nous a conduits à retrouver ces voix de hautes-contre et contre-ténors, qui sont au cœur de mon sujet, alors que le ténor et la contralto, sont les piliers indémodables sur lesquels ils s'appuient.

J'en terminerai donc en souhaitant vous avoir suffisamment éclairés sur cette confusion et je vous remercie de l'attention que vous avez bien voulu m'accorder.



Bibliographie

Alexandre I. - Extraits de l'article de Diapason (septembre 2002) *Envers et contre-ténor*.

Bachelet Ph. - Extraits de l'article sur *Les castrats* (octobre 2008).

Barbier P. - Extraits divers de *L'histoire des castrats*.

Calzabigi R. - Extraits du poème la *Lulliede*.

Framery (1791) - Extraits de l'Encyclopédie méthodique - Préface aux tomes consacrés à la musique.

Grimm F.M. - extraits de la *Lettre sur Omphale* (1752).

Larousse de la musique 2005 - Extraits d'articles.

Meude-Monpas (1787) - Extraits du Dictionnaire de la musique.

Rousseau J.J. - Citations extraites du Dictionnaire de la musique de 1768.

Schreuders B.- Extraits de la revue Forum-Opéra (2006 et 2008) *La haute-contre - Fausset et haute - contre féminine - Contre-ténor et haute-contre*.