

**Communication**  
**de Madame Christiane Dupuy-Stutzmann**

∞ ♦ ∞

**Séance du 3 décembre 2004**

∞ ♦ ∞

**Les catégories vocales dans le répertoire lyrique**

Il en est des catégories vocales dans le répertoire lyrique comme des instruments dans la composition de l'orchestre, chacun y tient son rôle.

Les voix sont classées de l'aigu au grave, puis selon leurs caractéristiques de timbre, de volume, de hauteur, de vélocité et de longueur de la tessiture.

Les différents types de voix ont évolué avec l'écriture des compositeurs à travers l'histoire, et leur codification s'est maintenant stabilisée. Le chanteur ne choisit pas sa catégorie vocale, mais il subit les règles physiologiques de la nature. Il en est également l'instrumentiste, et son instrument définira son rôle au théâtre, contrairement au comédien, auquel on l'apparente à tort.

Il a fallu attendre la fin du 18<sup>ème</sup> siècle pour que Mozart établisse une classification des voix dans ses opéras, afin de caractériser les personnages en typant leurs voix.

La notion de classification vocale est née de la décadence du chant. A la naissance de l'opéra (vers 1600), chanteurs et cantatrices se partagent assez librement les emplois, et il n'est pas rare de voir les castrats chanter au théâtre les rôles masculins et féminins (graves ou aigus), tout comme les cantatrices travesties, chantaient à cette époque les contraltos masculins, de façon traditionnelle.

C'est la personne et le sexe qu'on change, et non la musique, car le lien qui les unissait était la clé de sol dans laquelle toutes ces voix évoluaient (donc dans la tessiture des castrats). Quelques rares basses et sopranos tenaient les seconds rôles.

Mais avec les conquêtes sociales, un théâtre populaire réfractaire aux travestis, a conduit tout naturellement les compositeurs à rétablir une écriture vocale, en fonction des emplois de comédie, plus proche du réalisme que de la débauche de formes, d'effets, d'artifices et d'ornements propres au baroque, dont les castrats ont été les dieux.

Depuis Mozart, la comédie a imposé sa priorité aux chanteurs. Ils doivent incarner le personnage, non plus seulement à l'aide de prouesses vocales, mais en assimilant des types humains et vocaux, plus fidèles aux rôles, dans leur caractère particulier. Le théâtre y gagnera ce que le chant y aura perdu.

En Angleterre, Purcell écrit peu d'ouvrages lyriques - en dehors de «Didon et Enée»- et d'autres semi-opéras, mais son style s'apparente à celui des Italiens, comme il le déclare ouvertement. Il eut cependant souvent recours aux falsettistes pour chanter ses partitions de Musique Sacrée. Quant à Haendel, le grand compositeur lyrique de son époque, il a écrit les plus belles pages pour les castrats, en considérant que l'usage voulait, au théâtre, qu'on remplace ceux-ci par une femme, hautement préférée au falsettiste (contre-ténor).

En résumé, dans cette période très importante de la suprématie des castrats, les catégories vocales à l'honneur étaient les voix de contraltos masculines ou féminines, dont la vélocité était stupéfiante! Les autres types de voix étaient peu appréciés du public.

En France, à l'époque classique, on classait ainsi les voix, de l'aigu au grave :

*pour les hommes :*

- . haute-contre (voix de Ténor)
- . voix de Taille (Ténor grave)
- . la basse-taille (Baryton actuel)
- . la Basse.

*pour les femmes :*

- . 1<sup>er</sup> dessus voix aiguë) soprano
- . 2<sup>ème</sup> dessus (soprano central)
- . alto 1 - alto 2 (pour les voix graves)

Les catégories vocales dans le répertoire lyrique ont beaucoup évolué à travers l'histoire, mais elles ont toujours été fonction de l'écriture du compositeur ; il identifiait souvent l'expression du personnage, en écrivant pour un chanteur célèbre - comme ce fut le cas jusqu'à Mozart qui disait à son père, dans sa correspondance, qu'il avait composé des airs, tels des «*habits sur mesure*» pour les chanteurs à qui ils étaient destinés - ce qui finalement, fut un inconvénient

pour les chanteurs qui reprirent les rôles, n'ayant pas toujours les mêmes caractéristiques.

Dans l'opéra, ce qui définit désormais le personnage (c'est-à-dire le rôle), c'est l'instrument ; donc, en l'occurrence, la catégorie vocale, contrairement au théâtre parlé.

Selon que l'on sera *Ténor* ou *Basse*, l'un chantera la jeunesse et l'amour, et l'autre chantera le Patriarche ou le Diable. Peu importe alors que le ténor soit plus «*enrobé*» que Roméo (et surtout plus âgé), et peu importe aussi que la basse soit un beau jeune homme dont l'apparence physique est plus proche de «*Roméo*», sa voix indiquera son rôle de patriarche ! Les costumes, les perruques et surtout le maquillage pourront corriger, si besoin est, l'apparence idéale du personnage.

En France, dès 1800, après la rencontre Franco-Italienne et l'enrichissement extraordinaire que Rossini lui a apporté, la création de l'opéra romantique a vu naître une transformation parallèle des catégories vocales.

Au *Ténor Haute-contre* (ne pas confondre avec le contre-ténor actuel falsettiste) avait succédé un ténor grave à la voix sombre, mais dont l'aigu fluët, émis en voix de tête, ne satisfaisait plus les nouvelles exigences.

Le ténor Manuel Garcia (père de la Malibran et de la Viardot) préconise un aigu plus puissant que le grave, et va pouvoir ainsi créer le *Ténor dramatique*. C'est alors que le grand ténor Gilbert Duprez, émigré en Italie, y médita sur l'Art de Garcia et, en allégeant ses graves, parvint le premier à sortir l'ut de poitrine, qui fut une véritable révolution !

Les compositeurs français saisirent cette aubaine pour leur écrire les plus belles pages du répertoire du 19<sup>ème</sup> siècle. Et puis, à partir de Verdi, ce sont les chanteurs qui ont dû se plier à l'écriture qui devint d'ailleurs plus proche de la tragédie, et des livrets. Une nouvelle ère était née, dont Verdi était le chantre.

Mozart a donc codifié la typologie vocale, et Verdi est un novateur de celle-ci. En effet, le *Baryton-Verdi*, le *Ténor-Lirico-Spinto* et le grand *Soprano dramatique* sont de nouvelles catégories pour lesquelles il va écrire des grands premiers rôles (ce qui n'avait jamais existé auparavant, particulièrement pour les Barytons).

Dans ses ouvrages, il se sert du *Bel Canto* et de sa vocalité, tout en exigeant de ses interprètes une extension vocale considérable, et un tempérament dramatique qui demande des chanteurs très performants. Puis, progressivement, il renoncera à la virtuosité et il abaissera les tessitures d'opéra, où les voix larges auront leur plein emploi.

Rossini ne fut pas étranger à la naissance du Baryton désormais indispensable entre la voix de basse et le ténor aigu naissant. Il fait entendre pour la première fois, à Paris en 1840, le Basque Paul Barroilhet, qui, le premier, prit le nom de Baryton. C'est alors que Verdi obtient son premier grand succès en 1842 avec *Nabucco* dont le rôle-titre est un baryton, qui devient ainsi le symbole de la virilité triomphante !

Dans la typologie des rôles du romantisme, les personnages lyriques étaient associés à des types de chanteurs et à leur forme d'expression musicale : le rôle de l'héroïne innocente et souffrante, éclatant littéralement dans les coloratures de la démence, était «écrit sur mesure» pour une soprano virtuose, de la même manière que l'on composait pour le ténor les parties d'amoureux, tantôt poétiques, tantôt héroïques, mais toujours passionnées. Les barytons et les basses pouvaient jouer les rôles d'intrigants malveillants ou d'amis paternels. (Il fallut attendre le talent du fameux Giorgio Ronconi qui chanta dans de nombreux Opéras de Donizetti et fut le premier «*Nabucco*» de Verdi, pour que l'on commence à étendre et à nuancer ce registre vocal).

Lorsque Igor Stravinsky écrivait, à propos de sa collaboration avec son librettiste sur *The Rake's Progress*, «*nous commençons avec un héros, une héroïne et un gredin, nous décidons ensemble qu'il devrait s'agir d'un ténor, d'une soprano et d'une basse*», il désignait, (avec bien entendu l'ironie qui le caractérisait) cette répartition des types de rôles que l'on pratiquait couramment dans l'opéra romantique, aussi bien sur le fond, qu'en fonction de la musique ou de la voix.

Puis aussi, dans le livret le plus terrifiant du répertoire lyrique, *Lucrèce Borgia*, les caractères historiques sont modifiés en fonction des genres vocaux. La tristement célèbre empoisonneuse *Lucrèce Borgia* exerce certes, de temps en temps, son activité redoutée, mais elle donne toujours un contre-poison à son propre fils. Celui-ci ne la reconnaît pas et tombe même amoureux d'elle. Le mauvais personnage est son quatrième époux Don Alfonso 1<sup>er</sup>, Duc de Ferrara (*la basse*), qui voit à juste titre un rival amoureux dans la personne du jeune soldat Gennaro (*Ténor* évidemment).

Il faut aussi noter qu'à la même époque, certains chanteurs ont laissé leur nom à des catégories vocales :

- c'est le cas du «*Baryton-Martin*» (créateur de Marouf) dont l'aigu était très proche de celui du Ténor, et que l'on peut apparenter au «Baryton Viennois» dans la tessiture,

- la «*Dugazon*» (du nom de Rosalie Dugazon) mezzo d'aujourd'hui, qui chantait Chérubin, Siébel et Stéphano,

- la «*Desclauzas*» (Marie), qui créa M<sup>lle</sup> Lange, puis, en fin de carrière, chanta les emplois de duègne, religieuse ou de dame de compagnie (voix de mezzo aussi),

- la «*Falcon*» qui était une contralto aux emplois larges avec des graves puissants.

Le chant germanique, quant à lui, donne une ampleur et une dimension nouvelles qui demande aux chanteurs, non plus seulement un travail technique accompli, mais une véritable forme physique athlétique ! C'est le cas chez Wagner qui crée des rôles pour son *Helden-Ténor* (ou Ténor héroïque) et demande à la basse des aigus de baryton, lequel va devenir le *baryton-basse* (nouvelle catégorie) nécessaire à la représentation des «demi-dieux» ou «géants» qu'ils incarnent désormais avec une vaillance peu commune !

Un événement important a contribué à modifier les catégories vocales d'origine ; c'est la **montée du Diapason**. Seuls les orchestres baroques actuels jouent avec des instruments anciens (dans la tonalité d'origine en 415) ; les orchestres modernes, quant à eux, ayant bénéficié des importantes transformations des facteurs d'instruments, jouent théoriquement au diapason de 440, mais qui peut aller actuellement jusqu'à 445 ! La voix humaine ne se réglant pas chez les facteurs d'instruments, il faut donc employer une catégorie de voix plus aiguë.

Le 20<sup>ème</sup> siècle n'aura pas vu d'évolution très spectaculaire comparable à la richesse du précédent. On peut seulement observer l'ascension foudroyante du retour des «falsettistes» donc des «contre-ténor» qui, grâce à un professeur d'histoire de l'art de l'Université de Göttingen, le 26 juin 1920, fait entendre pour la première fois, après deux siècles de silence, un opéra de Haendel «*Rodelinda*», puis l'été suivant «*Jules César*» etc...

Le Festival de Göttingen est lancé, mais il aura fallu attendre encore, pour respecter la véritable tessiture des voix pour lesquelles ces rôles avaient été écrits. Le public d'alors n'était pas prêt à accepter un «*Jules César*» féminin et encore moins un homme chantant avec une voix de femme ! Alors, on descend tout d'une octave et, des barytons et des basses chantent les rôles des castrats ! Je rappelle qu'à l'origine, la distribution prévue par Haendel dans «*Jules César*» était la suivante : une *soprano*, une *mezzo* et quatre *altos* (dont 3 trois *castrats* et un *contralto*) et deux *basses* occasionnelles.

Peu à peu, les mentalités évoluèrent et, en Angleterre, Janet Baker, Maureen Forrester, Helen Watts, etc... furent les devancières baroques qui se spécialisèrent dans les rôles de castrats, pour rétablir enfin leur véritable tessiture à ces partitions. Le compositeur Benjamin Britten avait écrit le rôle d'«Obéron» dans le «*Songe d'une nuit d'été*» en 1960 pour Alfred Deller, mais ce fut un échec !

Il faudra attendre les années 80 pour que le « *Contre-Ténor* » vedette entre en scène (car à l'époque des castrats, les falsettistes ne chantaient pas au théâtre). C'est James Bowman qui fut l'un des premiers à remettre au goût du jour ces voix « d'Ange » comme on les a surnommées ! Beaucoup d'autres ont suivi.

De nos jours, il est parfaitement admis que les « *Contraltos* » féminines et les « *Contre-Ténors* » partagent les mêmes emplois, selon les préférences des chefs d'orchestre ou des metteurs-en-scène.

Après ce tour d'horizon dans la chronologie de l'évolution des catégories vocales, on peut constater avec bonheur que l'opéra fascine toujours, j'en veux pour preuve ce retour aux sources du répertoire baroque dont le jeune public raffole !

Il serait évidemment facile de tourner l'opéra en dérision avec les arguments de ses détracteurs ; par exemple : comment peut-on chanter les paroles les plus banales de la vie de chaque jour ? Depuis quand une victime blessée à mort se relève-t-elle pour vocaliser à souffle perdu et avec un art consommé ? Pourquoi deux combattants, prêts à se jeter l'un sur l'autre, éprouvent-ils le besoin d'exécuter un long et mélodieux duo ? Et, quand des personnages sont poursuivis par leurs ennemis, ne perdent-ils pas un temps précieux, au risque de trahir leur présence, en poussant des clameurs sonores si musicales soient-elles ?

Pour les autres, au contraire, c'est moins son illogisme que son esthétique qu'ils lui reprochent.

On peut encore observer que l'héroïne romantique s'accommode volontiers de quelque noble infirmité. Il arrive même qu'un état pathologique soit son unique raison d'être. Sans aller jusqu'à ces cas extrêmes, on peut constater que la maladie, à condition qu'elle soit distinguée, contribue à rendre l'héroïne touchante, et facilite les dénouements tragiques : « Mimi » et la « Dame aux Camélias » sont poitrinaires.

« *Isolde* » contrairement aux apparences, serait de constitution fragile, puisqu'elle meurt finalement d'amour ? ce que Wagner a appelé le « *Liebestod* ».

Ce sont les troubles mentaux qui offrent le plus de ressources en matière d'opéra. Attribués en toute logique aux malheurs éprouvés par l'héroïne, ils lui permettent de passer de vie à trépas sans trop se presser, de façon aussi spectaculaire que musicale. Il n'est peut-être pas de situation théâtrale qui exploite plus les possibilités de l'art Lyrique, au même degré que la « scène de la folie ».

La folie (académique) est un état exceptionnel, irrationnel par définition ! et, de ce fait, éminemment poétique. Quiconque en est atteint passe tout naturellement et sans transition, de la sérénité à l'exaltation la plus vive, et bénéficie de la meilleure excuse du monde pour s'exprimer à sa guise, y compris en musique. C'est un sujet en or que fournit le librettiste au compositeur.

On comprend que peu d'auteurs aient dédaigné de puiser dans cette mine. A l'âge d'or de l'opéra romantique, les «airs de la folie» abondent, tels celui de «Lucia» ou d'«Ophélie» dans «Hamlet» et «Anne Boleyn» (Anna Bolena).

D'autres scènes moins spectaculaires de «folie douce», comme la vision de «Mireille» dans la Crau, ou celle de «Marguerite» dans sa prison au dernier acte de «Faust» sont très fréquentes.

Et, il est curieux de constater que l'Ophélie de Shakespeare, qui fut peut-être à l'origine de toutes les «folles» du théâtre lyrique, en ait pratiquement clos la série.

Force est de constater que la femme est, une fois de plus, le symbole de la fragilité et du sacrifice ! On peut néanmoins citer l'exception qui confirme la règle, avec la grande scène des hallucinations de «Boris Godounov» qui est un des rares cas de folie masculine dans le domaine de l'Opéra, ce qui ne signifie pas forcément que les hommes aient la tête plus solide que les femmes.

La convention du théâtre lyrique passe aussi par le fait qu'en Italie, en Allemagne et en France, partout dans le monde, les amants sont des *ténors*, leurs maîtresses des *sopranos*, leurs rivaux des *barytons* ou des *basses*... Ainsi dans «Adrienne Lecouvreur» la mezzo-soprano tue, par jalousie, la soprano (qui est aimée du ténor), «Golaud» (le baryton) tue «Pelléas» qui est aimé de la soprano «Mélisande» etc...

Pour situer une catégorie vocale, il faut tenir compte des nombreux critères qui définissent le choix ou la désignation de celle-ci. Il est d'ailleurs souvent difficile, chez un chanteur débutant, de définir sa véritable catégorie vocale avant quelques années ; en effet, deux voix identiques en étendue ne vont pas forcément appartenir à la même catégorie.

D'autres repères feront la différence: la *couleur*, qui peut être plus sombre ou plus claire, le *volume* qui peut être plus important ou plus léger, la *résistance* qui est très personnelle, la *vélocité*, qui n'est pas seulement technique, mais qui peut être due à une souplesse naturelle et à une capacité dynamique exceptionnelle.

Par exemple : une *basse chantante* et un *baryton-basse* auront la même tessiture, mais avec des caractéristiques différentes.

- toutes les catégories de *ténor* (du ténor dramatique au ténor léger) ont approximativement la même tessiture, mais en réalité avec de grandes différences.

- une *alto-colorature* et une *mezzo-soprano* aussi.
- une *soprano dramatique* et une *soprano lyrique* également.

Bien qu'ayant les mêmes données, elles se distingueront surtout par les différences importantes que réclament les rôles écrits dans les Opéras, dont les exigences sont multiples.

L'opéra, c'est la tragédie - or une tragédie finit toujours par la mort, alors qu'une comédie finit toujours par un heureux dénouement - et selon que l'on sera fait pour l'un ou l'autre des deux genres, l'instrument qu'est la voix devra correspondre aux qualités requises à l'exécution de ces œuvres.

En règle générale, chez les hommes, on peut dire que les voix graves expriment le grand âge, la sagesse, la notoriété et les nombreux diables du répertoire de basse. Tout d'abord :

- *Basse noble ou Basse profonde* - voix la plus grave : chante les rôles de Sarastro de la «Flûte enchantée», Osmin de «l'Enlèvement au sérail» de Mozart...
- *Basse chantante* - voix grave, mais plus lyrique : rôles de Méphisto de «Faust» de Gounod, «Don Quichotte» de Massenet ...

Les voix centrales, (qui sont les plus nombreuses) représentent l'homme viril, le guerrier, le jaloux, le méchant et le traître ! mais aussi l'homme ordinaire :

- *Baryton-Basse* : même tessiture que le précédent, couleur différente rôles de Leporello de «Don Juan» de Mozart, Toréador de «Carmen» de Bizet et Méphisto de « la Damnation de Faust».
- *Baryton-Verdi* : voix souple, longue et éclatante : chante tous les Verdi : «Nabucco», Iago «d'Otello» etc...
- *Baryton* : volume moindre, tessiture plus centrale, chante : Valentin de «Faust», Lescaut de «Manon»...
- *Baryton d'opéra-comique et d'opérette* : voix plus légère, belle tessiture : rôles d'Albert de «Werther», Florestan de «Véronique»...
- *Baryton-Martin et baryton viennois* : baryton Martin = voix typiquement française : rôles de Marouf d' Henri Rabaud, Pelléas de «Pelléas et Mélisande» de C. Debussy, et tous les rôles d'Opérette viennoise, qu'ils partagent avec les barytons viennois tels que Danilo, de «la Veuve joyeuse» et Sou-Chong du «Pays du Sourire» de Franz Léhar.

Les voix aiguës incarnent la jeunesse, l'amour et la témérité.

- *Helden Ténor (ou ténor héroïque)* : Voix vaillante, aigu puissant, répertoire R. Wagner et R. Strauss avec les rôles de «Tristan», Hérode de «Salomé»...
- *Fort Ténor (ou ténor dramatique)* : Voix large, volume sonore très important, rôles d'«Otello» de Verdi et Samson de «Samson et Dalila» de C. Saint-Saëns ...
- *Ténor Lyrico-spinto* : volume, puissance, aigu brillant, chante les rôles de Don José de «Carmen», Mario de «La Tosca» et tous les Verdi.
- *Ténor lyrique* : charme et souplesse, rôles de «Faust» et Des Grieux de «Manon»...
- *Ténor léger* : Voix brillante et légère, aigu facile, et vélocité : rôles d'Almaviva du «Barbier de Séville» de Rossini, Nadir des «Pêcheurs de Perles» de Bizet, et Ottavio de «Don Giovanni» de Mozart...

(audition)

- *Haute-Contre* : à la française, dont les caractéristiques sont identiques au Ténor léger à l'exception de l'aigu, émis en voix de falsetto, chante de nos jours les ouvrages de Lulli, Campra, Rameau ...
- *Contre-Ténor (ou falsettiste)* : chante en voix de Fausset (falsetto) dans toute l'étendue de sa voix, et se divise en 3 catégories : *Sopraniste, Alto et Contralto*, chante «Orfeo» de Glück, et tous les rôles écrits pour les Castrats.
- *Contralto* : bien que faisant partie des voix féminines, elle s'apparente pour les rôles lyriques au répertoire baroque du contre-ténor ; c'est une voix rare, la plus grave, au timbre rond et chaud.

(audition)

Chez les femmes, les voix graves incarnent les femmes mûres, les mères, les nourrices, mais aussi les reines, les intrigantes, les sorcières, et les femmes tragiques comme *Carmen* dont le chant grave exprime la prémonition de la mort qu'elle découvre dans son fameux «air des cartes».

- *Alto Colorature* : voix plus légère et plus aiguë, grande virtuosité : rôles de Rosine du «Barbier de Séville», «Cenerentola» de Rossini ...
- *Mezzo* : voix chaude et ronde, destinée au répertoire d'Opéra-comique et d'Opérette, rôles de «Carmen», «Mignon», chante aussi les Pages et les Travestis tels que : Chérubin des «Noces de Figaro», Siebel de «Faust»...

Les voix centrales, quant à elles, chantent les femmes fatales, les piquantes malicieuses, mais également les Pages, les enfants ou les joveux (rôles traditionnellement réservés aux femmes, qui seules, peuvent traduire la hauteur de son du jeune garçon, la fraîcheur de son visage encore imberbe, et l'émotion fragile de la jeunesse).

- *Mezzo- Soprano* : grande voix, tessiture longue : rôles de Charlotte de «Werther» de Massenet, Amnérís «d'Aïda» de Verdi ...
- *Soprano Dramatique* : voix puissante, aigu vaillant : rôles d'Elisabeth de «Tannhäuser» de Wagner, Marguerite de la «Damnation de Faust» de Berlioz ...

Les voix aiguës incarnent la jeunesse et l'amour, mais aussi la mélancolie, la fragilité, la folie et la mort dans le sacrifice du suicide.

- *Soprano lyrique, grand lyrique et lirico-spinto* (progression dans la carrière) : voix longue, brillante et puissante à l'aigu vaillant : rôles de Marguerite de «Faust» de Gounod, «M<sup>me</sup> Butterfly» et «la Tosca» de Puccini,...
- *Soprano lyrique-léger* : Voix plus aiguë, plus légère et plus vélocité : rôles de Juliette de «Roméo et Juliette» de Gounod et «Traviata» de Verdi,...
- *Soprano aiguë colorature* : Voix exceptionnelle, la plus aiguë, et la plus vélocité au timbre léger, cristallin et enfantin : rôles de «Lakmé» de Léo Delibes, La Reine de la nuit de «La Flûte enchantée» de Mozart, etc...

(audition)

Il faut encore préciser que la classification varie d'un pays à l'autre et que certains types de voix, hérités du passé, ont cependant subi une adaptation au fil des ans (comme pour le «Ténor» qui était un second ténor -fantaisiste en opérette, qui est devenu un «ténor de caractère» pour les rôles de composition. A l'époque classique, le «ténor d'amour» est devenu le «ténor de grâce» qui chantait Mozart.

*Je précise enfin* que, lorsqu'il s'agit des catégories vocales concernant les Choeurs, la classification pour tous les répertoires, dans tous les pays est la même : *soprano, alto, ténor, basse*.

## Conclusion

Le pouvoir de la voix est tel, que toutes les émotions peuvent être traduites par elle, elle est la musique de l'être, celle qui sort de son corps, qui est en prise directe avec les émotions intérieures.

C'est pourtant le plus élémentaire, et en même temps le plus raffiné des moyens d'expression.

On reconnaît souvent quelqu'un à sa voix, car elle fait partie de notre identité. Parfait miroir de nos émotions, elle les dévoile et les rend perceptibles pour l'autre.

Et c'est ainsi, par son premier cri, que l'enfant signifie sa venue au monde, sa volonté de vivre, d'être et d'exister.

Oui, la voix c'est la vie, et la voix humaine érige l'art du chant en art divin.

J'aimerais conclure avec ce mot d'Edmond Rostand : «*Sache donc cette triste et rassurante chose : que nul, Coq du matin ou Rossignol du soir, n'a tout-à-fait le Chant qu'il rêverait d'avoir ...*»



## Discussion

Michel Vicq souligne que la voix fait partie intégrante de notre identité. Un laboratoire de la police scientifique et technique, établi à Lyon, a pour objectif d'étudier la voix dans toutes ses composantes et de tenter d'en faire un outil d'identification. Les résultats obtenus sont très encourageants.

Christiane Dupuy-Stutzmann confirme que la voix est très personnelle. Mais, il est cependant possible d'identifier une voix sans appareils compliqués. Il lui est arrivé un jour d'être mandatée par la police pour identifier, à l'oreille, une voix enregistrée.

Jacques Houtmann félicite l'oratrice et fait part d'une difficulté liée au changement de fréquence du diapason au cours du temps. Aux XV<sup>ème</sup> et XVI<sup>ème</sup> siècles, les orgues étaient accordées au la<sub>3</sub> du diapason à une fréquence de 435 Hz, soit à peine un demi-ton au-dessous de la fréquence actuelle du la<sub>3</sub> qui est de 440 Hz. Ce changement de fréquence, effectué dans les années 1860, peut entraîner des difficultés dans l'interprétation de partitions anciennes.

Christiane Dupuy-Stutzmann confirme l'existence de ce problème.

Françoise Mathieu précise qu'Henry Purcell était l'héritier de l'école madrigaliste et qu'il avait été influencé par l'école italienne plutôt dans la deuxième moitié de sa vie. Françoise Mathieu estime aussi que l'expression de la folie dans l'opéra n'est pas uniquement l'apanage des femmes comme le montre l'exemple de Jacob Lenz.

Christiane Dupuy-Stutzmann est tout à fait d'accord avec ces deux remarques, mais précise que, pour les exemples de folie dans l'opéra, Jacob Lenz ne fait pas partie du répertoire lyrique et que son exposé ne concernait pas les œuvres contemporaines.

Jacques Delivré pose la question des différences de voix à l'intérieur d'une catégorie.

Christiane Dupuy-Stutzmann précise qu'elle n'a parlé, dans son exposé, que de quinze catégories vocales alors que l'on peut estimer qu'il en existe plus de 30 si l'on intègre les multiples sous catégories.

Colette Keller Didier pose la question de l'importance des anti-inflammatoires. Il semble en effet que les chanteurs en utilisent fréquemment.

Christiane Dupuy-Stutzmann indique qu'il faut être très prudent dans leur utilisation en raison de leurs effets secondaires. Les corticoïdes sont connus pour entraîner des phénomènes d'usures de la voix. Certains se dopent aux corticoïdes. C'est une solution de facilité. Il est préférable de se discipliner et de ne pas fatiguer sa voix : il ne faut pas aller au-delà des limites biologiques et être ainsi contraint d'utiliser des anti-inflammatoires.

Jean-Louis Rivail pose la question de l'évolution des emplois dans l'art lyrique et, en particulier, dans l'oratorio.

Christiane Dupuy-Stutzmann estime qu'il n'y a pas eu d'évolution dans l'oratorio. Dans l'oratorio, le problème est simple : ou le chanteur a la voix adéquate ou il ne l'a pas. L'écriture ne peut être sujette à transformation. La voix doit rester la même que celle qui avait été prévue à l'origine. Christiane Dupuy-Stutzmann précise qu'il existe différents types d'oratorios, baroques, classiques, romantiques, contemporains.

Alain Larcen pose quatre questions relatives à la physiologie de la voix : Est-ce que, dans certains cas, l'examen des cordes vocales et de l'orifice glottique ne pourrait pas fournir des indications sur les caractéristiques de la voix ?

Existe-t-il des modifications physiologiques de la voix d'un chanteur au cours du temps ? Est-il possible de passer d'une catégorie de voix à une autre ?

La position du corps peut-elle jouer un rôle ? Les artistes chantent en général debout. Parfois, cependant, ils doivent adopter la position couchée. Cette position entraîne-t-elle des difficultés supplémentaires ?

Quelles sont les amplitudes extrêmes ? Certains chanteurs semblent posséder un registre de trois octaves. Quelles sont les partitions qui nécessitent la possession de registres extrêmes ?

Christiane Dupuy-Stutzmann indique que l'examen des cordes vocales permet de tirer un certain nombre de conclusions. Les cordes ne doivent présenter aucun nodule ni aucune inflammation. L'ensemble de l'appareil vocal doit être en bon état. Le voile du palais doit être souple. Chez un chanteur professionnel, les muscles de la glotte sont particulièrement développés. Il faut en outre posséder un excellent ensemble cœur-poumon ; la respiration doit être travaillée quotidiennement. Un examen médical ne peut cependant suffire à expliquer les caractéristiques d'une voix. La beauté d'une voix dépend non seulement des caractéristiques des cordes vocales et de l'ensemble du système vibrateur, mais aussi des résonateurs que constituent les cavités pharyngée, buccale et accessoirement nasale et labiale. Les sinus maxillaires, les sinus frontaux et la voûte palatale jouent également un rôle déterminant.

Le chanteur doit entraîner sa respiration abdominale et contrôler parfaitement les mouvements du voile du palais. L'exemple d'un homme ayant subi une greffe du larynx aux Etats Unis montre l'importance des résonateurs. Cet homme greffé par un grand chirurgien a conservé sa propre voix et n'a acquis aucune des caractéristiques de celle du donneur. Mais, en dehors des caractéristiques physiologiques de l'ensemble de ses organes vocaux, le chanteur doit avoir une très grande force intérieure et être doté d'un caractère extraverti.

La plupart des rôles ne nécessitent pas des registres de très grande amplitude. L'opéra nécessite deux octaves. La voix des castrats couvrait trois octaves. Les castrats possédaient des poumons d'adulte et un larynx d'enfant, avec pour conséquence une voix très étendue pouvant aller jusqu'aux aigus naturels (cordes vocales semblables à celles d'une femme, larynx en position haute). Les castrats avaient une tenue de souffle étonnante en raison de leur thorax puissant et d'un larynx de petite taille. Leur voix présentait en outre une agilité peu commune et une puissance exceptionnelle.

La position du chanteur a évidemment de l'importance. Chanter allongé sur le dos ne pose pas de problèmes particuliers. En revanche, chanter couché sur le ventre est très difficile. Christiane Dupuy-Stutzmann fait part de sa propre expérience : elle a pu chanter dans cette position en dégageant ses côtes flottantes.

Certains rôles nécessitent une grande tessiture comme *La Reine de la nuit*, extrait de l'Opéra *La Flûte Enchantée* de Mozart ou la presque totalité des œuvres de Verdi ou encore celles de Richard Wagner.

Marion Créhange souhaite avoir des précisions sur les différences entre voix parlée et voix chantée, *la voix de tête, la voix de poitrine et la voix de fausset*.

Christiane Dupuy-Stutzmann précise que *la voix de fausset* ou *falseto* n'existe que chez l'homme. Elle est une rémanence de la petite enfance. Elle existe chez tous les chanteurs masculins adultes. C'est la voix habituelle des contre-ténors.

*La voix de tête* est un terme utilisé pour décrire les sons produits plus particulièrement par la partie supérieure du complexe vocal.

*La voix de poitrine* est un terme utilisé pour décrire les sons produits par un homme ou par une femme dans un registre grave. *La voix de poitrine* produit plutôt des sons de faible fréquence en raison de la posture basse du larynx, car la fréquence des vibrations augmente avec la hauteur du son.

Pour illustrer les différences entre *voix de tête* et *voix de poitrine*, Christiane Dupuy-Stutzmann chante deux brefs exemples.



## Bibliographie

- ∞ Roland Mancini , «l'Art du Chant» collection *Que sais-je ?*  
 Éditions : Presses universitaires de France  
 Ivan Alexandre (extraits d'un article sur la revue «Diapason»)  
 Maurice Tassart (préface disque de Maria Callas)  
 Extraits du livre Opéra d' Andràs Batta, éditions Könemann



## Discographie

- ∞ Extraits de «Faust» de Gounod, «Mitridate» et «Die Zauberflöte» de Mozart, «Orlando» de Haendel, «Cenerentola» de Rossini, «Andrea Chenier» de Giordano